

*...il primo amore della poesia
dai quindici anni dura ininterrotto
e ancora durerà nell'agonia
e come va la bella poesia
dalle mani bucate.*
Corrado Govoni

Ringrazio i miei genitori e la mia famiglia: mi hanno sempre supportato e permesso di arrivare a questo traguardo.

Ringrazio Cristina per aver condiviso con me le gioie e le fatiche di questo percorso.

Ringrazio coloro che mi hanno accompagnato in questa avventura rendendola senza dubbio più significativa.

Indice

<i>Introduzione</i>	5
<i>I. Figure di ripetizione</i>	7
I.1 <i>Anafore interstrofiche</i>	8
I.2 <i>Ripetizione in testi indivisi</i>	16
I.3 <i>Anafore a contatto</i>	25
<i>II. La sintassi di Govoni</i>	43
II.1 <i>Costrutti nominali</i>	44
II.2 <i>Altre considerazioni sulla sintassi breve</i>	73
II.3 <i>Strutture parentetiche</i>	94
II.4 <i>Subordinazione e complicazione</i>	120
<i>III. Sondaggi sulla rima: strategie di collocazione e compensazione</i>	131
III.1 <i>Le rime del 'primo' Govoni</i>	131
III.2 <i>Collocazione delle rime nell'Inaugurazione della primavera</i>	133
III.3 <i>Collocazione delle rime nel Quaderno dei sogni e delle stelle</i>	140
III.4 <i>Lo Stradario della primavera: tecniche di compensazione</i>	144
<i>Conclusioni</i>	147
<i>Appendice. Appunti stilistici su un passo esemplare</i>	155
<i>Bibliografia</i>	161

Introduzione

Enrico Falqui ha emblematicamente definito la poesia di Corrado Govoni «uno sbalorditivo consumo e spreco di immagini, metafore e comparazioni, durato più di mezzo secolo come il solo modo a sua disposizione per impadronirsi della realtà».¹ Parole da cui si può intuire quanto la produzione poetica di Govoni sia vasta e protratta nel tempo: la sua carriera letteraria ebbe inizio nel 1903, anno del «parto gemellare»² de *Le fiave* e di *Armonia in grigio et in silenzio*, e terminò nel 1958 con la pubblicazione dello *Stradario della primavera*, per un totale di venti volumi - senza contare la postuma *Ronda di Notte* del 1966 e altre tre antologie³ - che hanno dato voce alle diverse sfaccettature del suo animo poetico, da quella dannunziana a quella futurista, passando per quella crepuscolare, fino a raggiungere quella «neorealistica e prosastica e protestataria».⁴

Considerata tale mole di volumi e di componimenti, inizialmente ho ritenuto opportuno delimitare il campo di indagine della mia ricerca, adottando arbitrariamente un criterio puramente cronologico, secondo una scelta maturata dopo aver studiato le *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*⁵ di Pier Vincenzo Mengaldo. L'analisi dell'eminente studioso offre una dettagliata panoramica degli aspetti metrici salienti della poesia del poeta ferrarese, circoscritta alla produzione «d'anteguerra e d'avanguardia»,⁶ che va dall'anno dell'esordio, il 1903, al 1915, anno in cui fu pubblicata l'*Inaugurazione della primavera*, ultima raccolta prima di un silenzio poetico, concomitante con lo scoppio della Grande Guerra e con la contestuale fecondità della produzione in prosa, destinato a durare fino al 1924, anno della pubblicazione del *Quaderno dei sogni e delle stelle*. L'indagine di questo studio si pone in continuità, limitatamente alla cronologia, allo studio di Mengaldo, e verte dunque sui testi compresi ne l'*Inaugurazione* e in alcune delle raccolte pubblicate dal 1915 in poi. Le elenco in ordine cronologico: *Quaderno dei sogni e delle stelle* (1924), *Canzoni a bocca chiusa* (1938), *Preghiera al trifoglio* (1953),

¹ Falqui 1966, VIII

² Pietropaoli 2003, 13

³ A cura rispettivamente di Neppi (Taddei, Ferrara 1918), Spagnoletti (Sansoni, Firenze 1953) e Ravagnani (Mondadori, Milano 1961)

⁴ Falqui 1966, III

⁵ Mengaldo 1987

⁶ Ivi, 139

Manoscritto nella bottiglia (1954), *Stradario della Primavera e altre poesie* (1958) e *La ronda di notte* (1966).⁷

Come è stato osservato da Vetri,⁸ l'abbondanza, e con ciò s'intenda non tanto la quantità di volumi e testi pubblicati, quanto piuttosto una particolare modalità di espressione, è senz'altro uno dei caratteri costitutivi della poetica govoniana. Questo lavoro si pone l'obiettivo di indagare alcune delle modalità con le quali tale abbondanza viene organizzata e disposta in versi, cercando così di mettere in luce alcune caratteristiche peculiari della poesia di uno dei poeti che hanno contribuito al cambiamento della lingua poetica tradizionale. Oggetto di analisi saranno interi componimenti o gruppi di versi da cui, nello spoglio preliminare, sono emersi fenomeni rilevanti sul piano metrico e soprattutto sintattico.

Fulcro centrale di questa indagine infatti sono proprio alcuni aspetti di sintassi, demandati in vario modo al contenimento di un linguaggio poetico «ridondante»⁹ come quello govoniano, tramite i quali, insieme a varie considerazioni di ordine retorico e metrico sulle figure di ripetizione e sulla rima, si è tentato di delineare un quadro generale della strategia di strutturazione del testo poetico di Govoni.

⁷ D'ora in poi le raccolte saranno citate tramite sigla, rispettivamente IP, QS, CB, PT, MS, SP, RN.

⁸ Vetri 1991, 59

⁹ Pietropaoli 2003, 13

I. Figure di ripetizione

«La ripetizione di parole è forse la cifra stilistica più evidente in poesia. [...] Nondimeno, le modalità di comparizione della ripetizione di parole nell'uso poetico novecentesco sono infinite, e spesso è assai arduo tentare di individuare la matrice delle singole figure».¹⁰ Le parole con cui Stefano Dal Bianco apre uno studio dedicato all'anafora nella poesia italiana della prima metà del Novecento si prestano come naturale premessa alle considerazioni circa le figure di ripetizione nell'uso poetico di Corrado Govoni: nelle raccolte campionate in funzione di questo mio lavoro risulta chiaro come la ripetizione di parole, e in particolare l'anafora, sia una figura ad alta frequenza e con diverse modalità di comparizione, nonché una delle cifre stilistiche più evidenti. In questa sezione del mio lavoro intendo allestire un tentativo di descrizione organica di tali figure di ripetizione, con l'obiettivo di evidenziarne paradigmaticamente le differenti nature in base alle modalità di comparizione e alle funzioni giocate all'interno dei testi in cui compaiono. Preliminarmente ritengo opportuno chiarire il campo d'indagine. Oggetto di studio sono stati testi compresi in raccolte che elenco in ordine cronologico: *L'inaugurazione della primavera* (1915), *Il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924), *Canzoni a bocca chiusa* (1938), *Pregghiera al trifoglio* (1953), *Manoscritto nella bottiglia* (1954), *Stradario della Primavera e altre poesie* (1958) e *La ronda di notte* (1966, postuma).¹¹ Il criterio di selezione è stato puramente cronologico: l'ultima raccolta presa in esame nelle *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni* di Pier Vincenzo Mengaldo¹² è IP. Da qui dunque prende le mosse il mio lavoro.

Ai fini di presentare un'ordinata descrizione delle varie occorrenze della figura di ripetizione più ricorrente, l'anafora, ho messo in luce i diversi contesti in cui appare e collegato tale criterio distributivo alle varie funzioni da essa giocate: ho perciò distinto le ripetizioni anaforiche interstrofiche da quelle anafore che intervengono a connotare testi più brevi, indivisi oppure singole lasse di testi divisi. Le prime non instaurano soltanto dei semplici legami *capfinidi* all'interno del testo, bensì strutturano testi organizzati in corpi di versi di varia lunghezza (a cui d'ora in poi farò riferimento con il termine 'lassa'),

¹⁰ Dal Bianco 1998, 207

¹¹ D'ora in poi le raccolte saranno citate tramite sigla, rispettivamente IP, QS, CB, PT, MS, SP, RN.

¹² Mengaldo 1987, 139-88

tramite la ripetizione, posta in posizioni eminenti delle lasse, di singoli lessemi, sintagmi o interi versi; le seconde connotano testi indivisi, brevi o lunghi, e anche singole lasse di testi divisi, perdendo queste, rispetto alla prime, la collocazione eminente al loro interno e talvolta insieme ad essa, anche la funzione strutturante. A seconda della tipologia delle anafore citate, ci saranno poi da fare ulteriori distinzioni qualitative: mi servirò allora della terminologia con cui Sergio Bozzola ha classificato le forme dell'anafora in Montale, esaminate in base al criterio delle forme delle unità testuali da essa individuate, secondo cui l'anafora dunque può essere rilevante sotto il profilo metrico, sintattico e intonativo, sotto il profilo metrico e sintattico, sotto il profilo sintattico e intonativo, sotto il profilo sintattico;¹³ farò ricorso anche alla griglia metodologica teorizzata da Dal Bianco, che prevede una distinzione tra anafora semantica e quella grammaticale, tra anafora combinata e quella solo metrica, tra anafora perfetta e quella attenuata, tra anafora con funzione strutturante e quella libera o non strutturante, e, infine, tra anafora a distanza e quella a contatto.¹⁴

I.1 *Anafore interstrofiche*

Un esempio di anafora che valica il confine strofico, istituendo rapporti all'interno dei vari membri di cui è costituito il testo, è osservabile ne *La Città morta*, componimento di IP organizzato in lasse caratterizzate da ripetizioni e parallelismi. Innanzitutto in apertura e in chiusura si trovano due versi identici: «Non più cieli d'un blu gendarme! / Non più prati d'un verde bandiera!»: una ripresa di due versi che configura una struttura circolare, un richiamo all'esordio. Inoltre la quarta e la quinta lassa si aprono entrambe con una proposizione temporale introdotta da «quando» seguita dalla principale che contiene un verbo copulativo: «Quando tengo le tue mani nelle mie mani, / i tuoi occhi mi sembrano così lontani»; «Quando pettino i tuoi capelli neri / mi par di pettinare i tuoi pensieri». In entrambi i periodi, e specificamente in parallelo in entrambe le proposizioni di ogni periodo, vengono ripetuti aggettivi possessivi. Le due strofe successive si aprono

¹³ Si veda Bozzola 2007, 101-02

¹⁴ Si veda Dal Bianco 1998, 207-237

entrambe con un'interiezione e un'esortazione: «Oh! andiamo via, andiamo via», «Oh! andiamo via». In questo testo si può dunque notare come le riprese di alcuni sintagmi, proposizioni e interiezioni evidenzino i luoghi notevoli, come l'inizio di strofa, conferendo al testo una struttura riconoscibile: una ripetizione rilevante dunque sotto il profilo metrico, sintattico e intonativo.

Nel cimitero di Corbetta, di IP, presenta una struttura anaforica simile, che si estende di lassa in lassa, occupando però porzioni di testo più ampie, andando quindi al di là dei soli luoghi eminenti di *incipit ed explicit*. Nella seconda lassa si legge:

«Sembra un'immensa ghirlanda viva / posata sulle fosse / così in silenzio, così in pace... / Oh, se non fosse / l'ansare sotterraneo che arriva / là in fondo da quell'angolo..! / Se non fossero quelle zolle / che qualcuno, invisibile, / di tratto in tratto getta via..! / Una sera, passando / lungo il muro d'un vecchio cimitero, / mentre l'avemaria / piangeva con le prime stelle, / udii lo stesso ansare; / rabbrivii immaginando / ch'era forse un amante appena giunto / da paesi lontani lontani»;

nella quarta troviamo dei versi davvero molto simili:

«*Se non fosse* quel cumulo di fieno / segato di recente... / *Passando una mattina / lungo il muro d'un cimitero / sentii* una falce arrotare: / mi fermai ad ascoltare. /.../ *Era forse* la morte»;

lo stesso si può dire per la sesta lassa:

«*Se non fosse* più avanti, là, quel giallo / spiazzo d'erba bruciata / come una chierica /... / *Un giorno d'inverno*, nella bufera, *passando lungo il muro / d'un cimitero* desolato / *vidi* alzarsi una gran colonna / di fumo: un fumo tutto profumato. / Pensai a un gruppo di pallidi morti / che riscaldassero gli scheletri intirizziti».

In questo caso la ripetizione è innescata da un procedimento narrativo, che si ripete sempre uguale nel componimento. Il poeta nella prima lassa descrive il cimitero in termini positivi: «Ma un giardino più bello è il cimitero». Nelle successive si ripetono strutture ottative da cui scaturisce la narrazione di un ricordo di un momento passato che a sua volta proietta nella mente del poeta un'immagine funebre: il cimitero sarebbe tranquillo, se non fosse per un ansare sotterraneo; ecco quindi che l'ansare sotterraneo gli ricorda un simile ansare da lui udito in passato; un cumulo di fieno falciato di recente innesca il

ricordo del rumore di una falce, e così via. Dunque un modulo narrativo comune viene declinato tramite strutture che si ripetono identiche o con poche varianti: struttura ottativa, frase temporale implicita, verbo di percezione al tempo storico, immaginazione dubbiosa per analogia, secondo uno schema simile:

Frase ottativa: Oh se non fosse...

Determinazione di tempo e luogo: Una sera, passando lungo il muro d'un vecchio cimitero; passando una mattina lungo il muro d'un cimitero

Verbo di percezione al tempo storico: udii lo stesso ansare; sentii una falce arrotare

Pensiero di morte: era forse un amante appena giunto...sopra la tomba della sua cara sepolta; era forse la morte venuta a far l'erba pel suo cadaverico cavallo.

Struttura che si ripropone in tre diverse lasse, intervallate da altre in cui il filo del discorso sembra perdersi a causa dell'elevato numero di dettagli fornito nelle descrizioni: la ripetizione delle strutture ottative sembra in questo caso servire da appiglio logico al testo.

Tale struttura non pervade comunque tutto il componimento. In altre zone del testo, la struttura narrativa messa in luce si blocca, lasciando spazio a qualcosa di diverso: la settima lassa inizia ancora con una frase ottativa, «Ah, se non fosse quella campana / che suona così triste e tace e poi ancora / suona...», sembra dunque riproporre il solito schema, ma a ciò non segue nulla di quanto già visto in precedenza: non si innesca più il ricordo del passato ma entra in scena improvvisamente un luttuoso evento del presente, tramite una frase presentativa: «E' il funerale di una bambina...».

Un fenomeno simile, ma che, al contrario di quanto accade negli esempi precedenti, non si diffonde in tutto l'arco del lungo componimento in cui si manifesta, struttura *Voglio bene alla terra*, testo di chiusura della raccolta QS, organizzato in 18 lasse di varia misura: in cinque di queste si trova in *incipit* il verso *refrain*, ripresa del titolo, «voglio bene alla terra», le restanti iniziano con una proposizione causale, che spiega il motivo di questo sentimento verso la terra, il cui predicato è spesso un verbo di percezione. Il verso *refrain* torna dunque, seppur non ad intervalli regolari, a riprendere il filo del discorso e a ribadire ancora una volta il concetto cardine del componimento:

Lassa 1 Voglio bene alla terra

Lassa 2 Perché ho visto dal seme fatto a rene

germogliare lo stelo...

[...]

perché ho viste le rondini e gli uccelli delle siepi

che fanno il nido...

[...]

Lassa 3 Perché ho visto il facchino

che misurava il grano nel granaio

[...]

Lassa 4 Perché ho vista la contadina

mentre andava al mercato

[...]

Lassa 5 Perché ho vista la barca

mentre andava danzando sopra il mare

[...]

Lassa 6 Perché il rospo, nel fosso,

[...]

ha un suo flauto a un singhiozzo solo

[...]

Lassa 7 Voglio bene alla terra

per il mare che vidi da bambino

[...]

Lassa 8 Voglio bene alla terra

perché ho visto nel vicolo

il maniscalco che inchiodava

[...]

Lassa 9 Perché un giorno che stavo poco bene

ho sentito passare la zampogna

che piangeva di nostalgia

[...]

Lassa 10 Perché ho visto laggiù, in fondo alla via

del borgo, sorgere la casa nuova

[...]

Lassa 11 Voglio bene alla terra

perché il mio bambino

m'ha fatto con i fiori dei suoi occhi

un azzurro rotondo ritrattino

Lassa 12 Perché ho vista una donna sonnolenta

che levava e asciugava col grembiale

il dolce pane roseo d'aurora

[...]

Lassa 13Perché ho visto il pastore
col bastone e il mantello
che andava per le strade di campagna

[...]

Lassa 14Perché ho pianto vedendo i vitellini rosei
che andavan sul carretto traballante

[...]

Lassa 15Perché ho vista una fanciullona scalza
correre per le vie del paese

[...]

Lassa 16Perché il vento scherzava
con i bambini intrizziti

[...]

Lassa 17Voglio bene alla terra
perché possa vederti
sciogliera la spiga nera dei capelli

[...]

Lassa 18Perché mi prenderà nel suo gran letto
d'erba di fiori e lucciole.

Osserviamo inoltre la presenza di variazioni, in questo caso nel corpo dei sintagmi ripetuti: ecco dunque che al più frequente «perché ho visto» si sostituisce di volta in volta «perché ho pianto vedendo», oppure «perché il mio bambino m'ha fatto...». Trattasi di anafore attenuate, perché non c'è perfetta ripetizione del corpo delle parole o dei lessemi, utilizzate appunto per variare dalla monotonia della figura di ripetizione.

Ma non è vero, non è vero, di MS, è diviso in 7 brevi strofe che, eccetto quella iniziale, contengono in *incipit* la ripresa del titolo del componimento:

Non è stato il vento notturno ed invernale
che all'orecchio ha detto una parola
al fuoco che sonnecchia sull'arola.

Ma non è vero, non è vero!
Non è stata la grigia farfallina
che ha fatto corrugar la luce
facendosi cremare dalla fiamma.

Ma non è vero, non è vero!
Quel sottile tintinno del bicchiere
non è stato a posarlo con malgarbo
non ancora finito di bere.

Ma non è vero, non è vero!
Non cadono da sé i giocattoli.
Lo sanno anche i bambini
che spalancano grandi grandi gli occhi
voltandosi a guardare
che strana mano passa sulla loro testa
per toccarli e giuocare.

Ma non è vero, non è vero!
Quel brivido di gelo sulla schiena,
non è la morte che passa
sfiorandomi la pelle...

Ma non è vero, non è vero!
Perché non volete vedere
ch'è tutto pieno qui di gente
come se fossero di casa
più vivi di voi vivi
dentro le scarpe e gli abiti di festa?

Ma non è vero, non è vero!
E' solitario e vuoto, sopra e sotto;
completamente vuoto è il cimitero.

Questa struttura anaforica che, considerata la distribuzione delle occorrenze al suo interno, si potrebbe definire ritornellata, viene corroborata da altre ripetizioni che si snodano nello sviluppo della narrazione del componimento: in ogni strofa, dopo la ripresa del titolo, compresa la prima strofa che segue immediatamente ad esso, troviamo delle proposizioni enunciative, eccezion fatta per l'interrogativa diretta della penultima strofa. Ecco quindi che, nella prima e nella seconda strofa troviamo, nell'ordine: «non è stato il vento...che all'orecchio ha detto una parola al fuoco»; «non è stata la grigia farfallina che

ha fatto corrugar la luce». Identica struttura, con variazione del posizionamento all'interno delle singole unità strofiche. Un'ulteriore variazione della struttura iterativa si può notare nella strofa successiva, in cui viene variato l'ordine dei costituenti della frase, invertendo soggetto e predicato rispetto alle occorrenze precedenti: «quel sottile tintinno del bicchiere non è stato»; lo stesso accade nella strofa cinque, «quel brivido di gelo sulla schiena non è la morte che passa». Nella quarta strofa troviamo la frase semplice, in seconda posizione, «non cadono da sé i giocattoli». Le ultime due strofe variano in maniera più accentuata: della penultima si è già detto, l'ultima contiene due frasi enunciative non negative che, con la loro drammaticità, svelano il significato complessivo del componimento: è tutto vero, la morte è reale e il cimitero è un freddo luogo senza vita. Si può forse spiegare così la funzione della struttura ripetitiva: continuare a negare la realtà, in questo caso una realtà di morte, come se ripetere al mondo e a se stessi che «non è vero» possa cambiare l'ordine naturale delle cose.

In *Perché*, di QS, diviso in cinque strofe la cui misura varia da un minimo di tre versi ad un massimo di nove, le prime tre si aprono, nell'ordine, con i seguenti versi: «Ricordo: quella sera»; «Ricordi? Mi prendesti la mano»; «Ricordo»; come se l'io del poeta volesse, tramite questa anafora (attenuata nella seconda occorrenza), aiutare lo sforzo mnemonico e accompagnare la narrazione di eventi passati che si sviluppano nelle strofe.

Sotto maligna stella ci offre una diversa configurazione della struttura di ripetizione. Si tratta di un componimento organizzato in 14 lasse, nell'*incipit* di ognuna delle quali c'è un termine di paragone, variamente declinato in lunghezza all'interno delle stesse (la più lunga è di 82 versi), il cui comparato appare soltanto in chiusura del testo. Si crea così una prolungata attesa del completamento della linea intonativa, che rimane a lungo irrisolta snodandosi nelle partizioni interne e si risolve solamente nell'*explicit* del componimento:

Come il gelo notturno
prima diventa trina e ragnatelo
[...] ¹⁵

¹⁵ Segnalo così il passaggio ad una nuova lassa

Come il silenzio è prima
una semplice breve interruzione
[...]
Come l'amore è prima soltanto
lo scambio d'uno sguardo
[...]
Come gli amanti dietro le siepi e nei pagliai
giacciono come assassinati uno su l'altro:
[...]
Come la primavera
[...]
Come la neve del cielo
[...]
Come la prateria pazza di fiori,
[...]
Come l'antica casa di campagna
[...]
Come il fiume che gioca al chiuso coi suoi ciottoli
[...]
Come per tutto il giorno, l'uomo
[...]
Come il grano di seme,
[...]
Come la nuvola ch'è prima bocciolo di lana
[...]
Come tra uomo e donna,
[...]
Se io non fossi nato
sotto maligna stella,
così vorrei essere stato anch'io

Tale stilema si può annoverare tra le modulazioni di *oratio perpetua*, definizione che Jacomuzzi¹⁶ attribuisce alla forma delle liriche dannunziane delle *Laudi*, riferendosi soprattutto alle strutture formate da un accumulo di ripetizioni di singoli elementi, potenzialmente protratto all'infinito. Una particolare modulazione di questa forma è

¹⁶ Jacomuzzi 1974, 41-42, a cui si rinvia per un approfondimento dello stilema in D'annunzio. Si veda invece il paragrafo II.2 per un approfondimento relativo a Govoni.

definita «*comparazione seriale*», che «appartiene al linguaggio poetico dannunziano come tipica ed esclusiva, come sua novità assoluta». I singoli elementi di questo sistema di ripetizione, non avendo autonomia intonativa ed essendo posta regolarmente in una posizione metricamente notevole, sono rilevanti dal punto di vista metrico e sintattico.

I.2 *Ripetizione in testi indivisi*

Fino ad ora abbiamo osservato come le anafore intervengano a strutturare o richiamare alla struttura componenti organizzati in porzioni di testo di varia lunghezza. Govoni ricorre all'anafora e ad altre ripetizioni anche nei testi indivisi, secondo una duplice modalità: ripetizioni di lessemi, sintagmi o interi versi che ricorrono in tutto l'arco del componimento, strutturandolo; ripetizioni di singoli lessemi, sintagmi o strutture sintattiche che si concentrano nel giro di pochi versi del componimento, connotandone dunque una piccola parte, senza pretesa di raccordarne i diversi loci di cui è composto.

In *Ma i meli in fiore non li hai visti*, di QS, possiamo osservare la prima modalità. L'apostrofe nostalgica del primo verso, «O dolce, vecchia casa mia!», viene ripetuta altre tre volte nell'arco dei 35 versi che costituiscono il componimento. Una sorta di verso *refrain*, che scandisce il testo in quattro parti, che sono un *continuum* dal punto di vista semantico e narrativo: il poeta ci riporta indirettamente un dialogo con la sua «cara» incentrato sulla loro vecchia casa, i cui ricordi rivivono nei sogni della donna che, tramite la voce del poeta, la descrive:

O dolce, vecchia casa mia!
Cara, credi ch'io non mi fossi accorto
che prima di venire via
tu non avevi più il coraggio
di aprire le finestre sopra l'orto
per non veder fiorire i meli?
O dolce, vecchia casa mia!
Mi dici che la sogni e ci vai
[...]
O dolce, vecchia casa mia!
E che c'è ancora quel tintinno di catene,

[...]

Che c'è di tanto in tanto, sopra l'aia,
la trebbiatrice rossa

[...]

O dolce, vecchia casa mia!
Ma c'è sempre una cosa che mi celi.
Ci son sempre lassù quelle finestre
che non puoi schiudere nemmeno in sogno
prima di venir via,
per non veder fiorire i nostri meli.

Essendo di tipo interiettivo, questa anafora più che a strutturare e riordinare il testo, assolve ad una funzione di intensificazione del patetismo del ricordo dell'io parlante, della nostalgia della cara e vecchia casa. Patetismo che tocca il suo apice con l'*explicit* del testo, «per non veder fiorire i nostri meli», ripresa del titolo e del verso sei, che chiude una struttura circolare che vela di malinconia le immagini bucoliche e felici della parte centrale del testo: nonostante tutto, la donna cara al poeta non può più veder fiorire i meli. Oltre alla riproposizione di versi sempre uguali, questo testo contiene la replicazione di una struttura sintattica simile, tramite la ripetizione dei costituenti del periodo: dopo la prima apostrofe al verso due del testo (*cara*), a cui segue una domanda retorica, dal verso otto in poi, in seguito alla seconda occorrenza del verso refrain, il filo sintattico del discorso si snoda tramite una serie di oggettive rette dalla principale posta all'inizio del verso («mi dici»).

Un simile esempio di ripetizione anaforica lo si può trovare nel componimento *Italia*, in QS, in cui l'anafora degli aggettivi dimostrativi e della congiunzione «perché» che introduce subordinate casuali, viene innescata e ordinata dalla ripetizione del verso «Quando nomino – Italia – voglio dire» che avviene due volte, al verso 1 e 17:

Quando nomino – Italia – voglio dire

questa terra divina
su cui si corica e cammina
il mio povero corpo
e mi fa piangere e soffrire;
quest'azzurro che riempie le pupille
dei miei bambini,

quest'aria imbalsamata che respirano;
 questi campi, questi giardini
 [...]

Non questa gente che intorno si muove
 [...]

ma quest'odore d'erba quando piove,
 queste nubi di panna sul paese.
Quando nomino – Italia – voglio dire
 questa pianura, questi monti,
 che son solo italiani
 perché non sono così belli in nessun altro luogo;
 questo mare ch'è tutto mio
 perché l'ho accarezzato con le mani
 perché nessuno l'ama come l'amo io;
 queste città serene e soleggiate
 [...]

che sono tutte mie
 perché io solo le conosco

La seconda occorrenza al verso diciassette si rende necessaria per riprendere il filo del discorso che i numerosi argomenti diretti dipendenti dalla reggente «voglio dire» nel frattempo avevano fatto perdere. Oltre a questa funzione logica, la seconda ripresa del verso portante del componimento potrebbe assolvere anche ad un altro compito: dare il via ad una serie di argomenti dipendenti simile ma allo stesso tempo variata rispetto alla precedente, con l'inserimento della subordinate causali che configurano l'anafora della congiunzione *perché*.

In seguito, come abbiamo osservato per altri componimenti in precedenza, questa struttura iterativa si interrompe per lasciar spazio a qualcosa di diverso: dopo il verso ventinove, l'ultimo citato sopra, inizia un breve elenco di luoghi e città, sempre argomenti diretti della reggente «voglio dire»: «il palazzo dei Dogi, fosco, / ... / e la torre pendente di Pisa / ... / Sorrento, come un languido sacchetto».

Preghiera alla poesia, di CB, è una cantilenante preghiera strutturata dalla ripetizione anaforica degli imperativi «fammi» e «lasciami»:

Fammi arido
 come il teschio del ciottolo Jorick

rotolato per secoli dal torrente
 già svanito in un fiato di nuvola;
fammi arido come il vento del deserto
 che non ha per voltolarsi e sposarsi
 che la magrissima sabbia sfuggente
 uccello di fuoco e di serpente;
fammi come la maledetta siepe
 del filo di ferro spinato
 ...
fammi più secco e più duro
 del frutto di legno del pino
 ...
fa che una piaga d'oro purulento
 mi bruci nella carne giorno e notte
 ...
 ma *lasciami* ancora questi innocenti miei occhi
 sempre bramosi della tua luce di chimera,
lasciami ancora questo cuore
 che a strazio nel petto mi martella,
lasciami ancora questo caldo pulsare
 di rettile affannoso al fianco;
 per spezzarmi di disperazione e di preghiera
lasciami questi miei lisi ginocchi
 per delirare e per piangere d'amore

Il componimento *O vita!*, di CB, è ordinato dalla ripetizione dell'aggettivo *quanti*, declinato al femminile *quante* nella sua terza occorrenza, da cui si sviluppa inoltre l'anafora grammaticale della preposizione *con*:

Quanti lenti sistemi
 di soli giganti
 conflagrati
quanti intricati problemi
 di vita e di morte naufragati
 nel pullulio sepolcro culla
 dell'universo
 con svaporati oceani
 con vulcani spenti

con appassiti cieli
...
quante corse affannose di secoli luce
per arrivare a questi miei attimi umani
a godere la pioggia che cuce
a vedere la tremula neve dei meli
...
con questi miei teneri grani
ventilati di sfarfallanti sogni
a sentir sgocciolare l'usignuolo
...
a sentirmi mangiare con sapore
e allungare le ansiose mani
verso l'anfora Eva ingenua
...
a vedere e a pensare la mia vita

Dopo la terza attenuata occorrenza dell'aggettivo, si innesca una serie di infinitive rette dalla proposizione finale «per arrivare».

Abbiamo già incontrato testi la cui trama sintattica è in alcune zone tessuta tramite la replicazione di simili costituenti del periodo. Ci sono testi la cui natura prima è proprio questa: *Lamento di Gesù*, di RN, è quasi interamente composto da un susseguirsi di strutture ottattive:

Che i divini fanciulli
mi tirino negli occhi chini
pugni di melma verde delle fogne;
e le donne coi vecchi paralitici
...
mi insozzino la veste immacolata
che gli scaricatori del mio ghetto
mi spezzino i ginocchi
...
che i sacerdoti e i giudici del popolo
mi gonfino la faccia di ceffoni
...
mi faccian diventare la pelle

un giardino di lividi e vesciche;
che mi schiaccin le spalle
...
Che mi facciano fare da Picasso
uno sgorbio di sangue e sudore
...
mi si stringa la fronte nella morsa
della corona di spine
...
che mi si consacri re da burla;
e mi si copran le vergogne sante
...
che le Pie Donne mordan per dolore
la gran chiavarda dei miei stinchi giunti;
...

Non si tratta certamente della perfetta anafora classica, non c'è infatti perfetta corrispondenza dei corpi di parola o dei segmenti di testo, ma la fitta riproposizione di ottative (in cui c'è la replicazione perfetta della congiunzione «che» seguita dal pronome personale «mi» e talvolta da un *si* passivante) offre un effetto ripetitivo del tutto simile, divenendo così struttura portante di tutto il componimento: soltanto nello spazio di chiusa troviamo strutture sintattiche diverse, ovvero due interrogative dirette.

Non si tratta di anafora perfetta nemmeno nel caso de *La città morta*, testo di IP di cui in precedenza sono stati evidenziati altre tipologie di ripetizione. In questo ambito osserviamo l'utilizzo di una fitta serie di varie voci verbali, coniugate alla terza persona singolare dell'indicativo futuro:

La casa è ancora troppo nuova;
ma la nostra presenza...
...
la *farà* diventar più calda e ospitale;
perderà quella sua riservatezza
quasi di assenza, quasi di ostilità,
si *farà* più accogliente e quasi umana
acquisterà più odore e più colore,
...

maturerà la sua segreta polpa in pace,
s'abituerà ai rumori del giorno
...
e *ricoscerà* senza turbarsi,
allarmi, cigolii di ruote, spari sparsi.
Farà stretta amicizia
con gli alberi col pozzo e con le aiuole
e sopra loro stenderà la sua fresca ombra
quando colpiti li *vedrà* di troppo sole
Sempre più *sentirà*, godendone,
come un dolce prurito della pelle

Tale figura è diversa nella forma ma non nella sostanza rispetto ad un'anafora perfetta: trattandosi di una serie di verbi simili sempre posizionati ad inizio verso, in cui dunque figura la ripetizione di medesime desinenze, si può forse parlare di anafora grammaticale. In un altro luogo del componimento si può notare un fenomeno simile:

Più non vedremo accendersi nel borgo
il gas lancinante delle lucciole
che sembra ogni momento
spegnersi nel vento;
più non avrem sul nostro capo,
come un irresistibil gorgo,
il giardino di febbre delle stelle;
non sentiremo più dalla vallata
l'atroce canto dell'usignuolo
gocciar nel nostro sonno lentamente,
sulla nostra anima bruciata,
come uno stillicidio di vetriolo.

In questi versi si va oltre l'anafora grammaticale, in quanto viene ripetuta la medesima struttura, individuabile sia sul piano sintattico grammaticale come iterazione di un verbo al futuro in forma negativa, sia su quello lessicale, come la ripetizione di «più non...» in differenti ordini.

L'anafora grammaticale, è ampiamente sfruttata nell'usus iterativo di Govoni. Ne *La torre di Babele*, di RN, c'è un fitto susseguirsi di predicati verbali coniugati alla terza

persona plurale dell'indicativo presente, a cui si lega a doppio filo la ripetizione di immagini e lessemi appartenenti ad un registro basso della lingua:

Uomini cactus, amputati delle radici
corrono sempre più bramosi e più infelici
...
mangiano pane di antica merda mietuta
arando e seminando campi di merda venduta.
Rubano e mangiano...
grappoli gonfi di orine gialle
e mele imbottite di zucchero di merda
inverminiti nidi di farfalle.
Si amano scambiandosi pruriginosi escrementi
e leccano e fiutano
...
gli umori segreti fetenti.
Innalzano reggie e basiliche
di torrefatti sterchi
e vi pregano dentro...
i finestroni stacciano e filtrano
colate di sterco filato
...
dai veri di merde di fiori
multicolori
come uve di paradiso di merda pigiate....

La fitta e caotica quantità di dettagli potrebbe essere il correlativo del caos narrato nell'episodio biblico della Torre di Babele; la connotazione volgare potrebbe invece essere un rovesciamento ironico della sacralità di tale episodio.

Vediamo inoltre il caso di *Povertà*, di RN:

Ho tra le labbra
tutte le fresche chiavi degli uccelli,
caldi nidi di sole
ho nel bosco di foglie dei capelli
...
Creperò come un vaso d'allegria
quando vedrò l'avarò contadino

che crederà di aver munto le viti
...
Non sarò mai povero in primavera
se potrò fare un lungo bagno
...
Mi penderà sempre al fianco la borraccia
...
su e giù per le scale della notte
andrò con la stregata lampada
...
Come potrò esser povero e solo
se con la notte sarò l'unico signore
...
Parlerò sotto i ponti alle rane gaie
del verderame delle lavandaie;
starò lì sdraiato sul fieno dell'argine
...
Falceranno per me sole ed allodole.

All'iniziale anafora perfetta della terza persona singolare del verbo avere, segue una fitta serie di anafore grammaticali di verbi al futuro semplice, secondo una modalità che abbiamo già osservato in precedenza. Per ciò che concerne questo componimento si può continuare ad osservare che, dopo questa serie di verbi al futuro preposti al relativo soggetto, c'è un principio di variazione, con inversione delle posizioni dei costituenti della frase sin qui osservati:

Appena un breve lampo
aprirà il mandorlo dello sparo;

Ma si tratta di un incidente di percorso, tutto ritorna immediatamente alla normalità:

e scatterà nel sole una molla,
già nella sacca della lepre
palperò il caldo gonfiore.

Nei versi successivi possiamo inoltre osservare un'altra differente modalità di comparizione di figure anaforiche, ovvero la ripetizione di lessemi, sintagmi o porzioni di testo in versi contigui, spesso senza pause o quasi. Si tratta di anafore a contatto:

Sarò sempre il pazzo prete delle lucciole,
sarò l'ubbracone di rugiada dei fanali,
sarò l'ascoltatore dei messaggi delle rondini
...
sarò il raccoglitore della carta straccia.
...
Così io potrò sempre ridere
dei primi brividi di freddo...
Ma sì, ma sì: come volete che non lo sappia?
E' la febbre delle foglie morte,
è la tosse degli alberi inzuppati,
è la calata degli uccelli neri
è il sonno verde della clorofilla
è nel lenzuolo della neve
il battere più stanco del mio sangue,
finalmente finalmente
la mia morte tranquilla...

Nell'ultima parte della citazione appare l'anafora del verbo *essere*, con cui viene declinata la natura dei «primi brividi di freddo» provati dall'io poetico: questa modalità di elencazione è una mirata scelta stilistica, l'*usus* di Govoni infatti prevede anche, in simili contesti, lunghi elenchi nominali.

I.3 Anafore a contatto

Con l'ultimo esempio abbiamo iniziato a porre lo sguardo su un diverso tipo di anafora, a contatto, che si manifesta in porzioni limitate di testo concentrata in gruppi di versi ravvicinati, creando talvolta un effetto a cascata che si può notare anche solo ad una prima occhiata veloce: graficamente la disposizione di numerose occorrenze dello stesso lessema produce un effetto rilevabile sin da subito.

Tale modalità iterativa può essere osservata ne *I Lilla idiosincrasici*, di QS. Il fiore Lilla è il protagonista del componimento: dal verso 30 al 40 troviamo una serie di caratteristiche che ne accompagnano la fioritura:

Col loro odor di pioggia nuova;
col loro odor di primo tuono;
col loro roseo odor di lampi;
col loro sano odore di bucato;
col loro odore di fanciulle in fiore;
col loro odore di cielo lavato;
col loro bianco di processione;
col loro bianco di buoi che canta;
col loro azzurro di settimana santa:
sbocciano i lilla.

Un serrato displuvio di occorrenze che anticipano il predicato e il soggetto, prolungando la linea intonativa. Un fenomeno simile è presente anche in un altro luogo del componimento, seppur interessi non un sintagma bensì un tipo di proposizione subordinata, con l'anafora del pronome relativo «che» introduttore di una serie di proposizioni relative che occupano lo spazio di un verso:

Che li portino solo a me
quei rami bianchi, quei rami di cielo
che mi sorridono con la fisionomia,
che mi stordiscono con l'odore,
che m'accecano col colore,
che son l'odore ed il colore della casa
che più nemmeno in sogno non è mia!

In *Dedica a Charlot*, lungo testo di apertura di RN organizzato in lassa di diversa misura, oltre alle ripetizioni interstrofiche che intercorrono tra i primi versi della nona e della decima lassa, rispettivamente «Quante volte ti vidi a testa nuda / (io Charlot) il rovescio in veste di straccione, / in fanatica attesa», e «E quante volte ti trovai rapito in estasi / con le scarpe di pioggia / o tutto sporco di recente luna» (la decima lassa al suo interno contiene un'ulteriore ripresa: «Quante volte ti scorsi lungo il lido, / in ginocchio,

annientato...»)), le quali, secondo modalità già messe in luce, fungono da appiglio logico teso a riprendere il filo del discorso, troviamo una serie di anafore simile a quelle appena osservate, con una cascata di occorrenze che in questo caso occupano e caratterizzano un'intera lassa, la dodicesima:

Sempre più fame
sempre più dolore
e sempre più ingiustizia in tutto il mondo;
e sempre più disperazione
sempre più odio e sempre meno amore
sempre meno pietà
sempre meno bontà e felicità;
sempre più sospetto
sempre più ipocrisia
sempre più vita e morte.
Ma ancora sempre sogni ed illusioni
Sempre più poesia
Sempre più sogni sempre più illusioni
sempre più sogni, un sacco, cento sacchi, mille sacchi
di sogni da due soldi.

E ancora vediamo *Invito di Primavera*, lungo testo di MS composto da lasse di varia misura. Nella terza lassa troviamo una lunga serie di proposizioni oggettive dipendenti da una proposizione causale, ripetuta alla fine della serie in chiusura della lassa:

Perché tutti hanno fretta, hanno fretta...
Di far vedere un fiore,
di far sentire una dolce musica,
di scuotere un campanellino,
di offrire un bicchierino di liquore,
di far sentire un nuovo odore d'erba,
di far vedere la seta di una borsa,
di spedire una farfalla,
di provar come punge una tenera spina,
di inaugurare una nuova inflorescenza,
di patire un nuovissimo dolore,

di soffrire una nuova sofferenza,
purchè venga, che venga quel che da tanto si
[aspetta...
Perché tutti hanno fretta, hanno fretta.

«Tutti hanno fretta» di vedere arrivare la primavera per compiere azioni ad essa connesse, spesso legate alla sfera sensoriale, come «vedere un fiore» o «sentire un nuovo odore d'erba». In questa serie di oggettive, Govoni tenta di variare la monotonia della ripetizione con un chiasmo, alternando la posizione di «far vedere» e «far sentire». Alla fine di questa serie, il poeta si concentra sul concetto di dolore e nel giro di due versi oltre a «dolore», inserisce i sinonimi «patire» e «soffrire», quest'ultimo in legame polittotico con «sofferenza».

Odore della terra, di RN, è un testo in cui il sostantivo «odore» è ripetuto lungo tutto l'arco dei 28 versi che lo compongono: se ne contano ben diciassette occorrenze. La particolarità è che tale sostantivo è il soggetto che rimane sospeso fino al termine del testo, in cui una frase ottativa lo riprende e porta alla sua naturale conclusione la linea intonativa del discorso:

Questo odore di donna della terra,
questo odore d'amore,
fatto di tutti i buoni odori!
Odore delle nuvole e dei lampi,
odore d'aratura dei campi
con l'odore del pane futuro;
odor di foglie morte della pioggia
...
Ch'io senta sempre sotto le mie nari
questo odore di donna della terra
con odore di prati monti e mari.

Nel testo *Casa Paterna*, di IP, possiamo osservare delle ripetizioni quantitativamente più attenuate. Nella chiusa della nona strofa del componimento è presente una struttura anaforica: «i loro occhi neri ed arditi / i loro vestiti a brandelli / i loro capelli / arruffati». Si potrebbe poi aprire un ragionamento, forse un po' ardito, circa la modalità dell'andare a capo utilizzata in questi versi: se Govoni avesse optato per tenere

all'interno dello stesso verso il sintagma «i loro arruffati capelli», avrebbe dato continuità sia al sistema delle rime bacciate in *explicit* ricorrente all'interno di tutto il componimento, sia al ritmo dei versi che contengono l'anafora in questione, infatti i primi due versi citati sono dei novenari pascoliani e lo sarebbe anche l'ipotetico verso 'i loro arruffati capelli'; questa disposizione versale ha invece interrotto una consuetudine, e ciò si deve probabilmente a quella volontà di variazione dell'autore che abbiamo avuto modo di evidenziare sopra.

Nella quattordicesima strofa del componimento, sempre nello spazio di chiusa, figura la ripetizione in punta di verso di una struttura dittologica: «usciva dalla stalla enorme e bruciato, / annusava la vacca bianca e grassa, / si rizzava d'un tratto e la copriva in fretta / della sua massa potente e virile. C'è da aggiungere che in questa strofa la rima è completamente assente, eccezion fatta per i richiami interni di tipo desinenziale degli imperfetti.

Anche nella strofa successiva la rima non è la protagonista principale, infatti essa è tutta costruita sulle parti principali che costituiscono la città ivi descritta, che compaiono nel discorso tramite una struttura sintattica simile e riconoscibile, l'anafora interessa in questo caso parole non rilevanti dal punto di vista semantico, come preposizioni, aggettivi possessivi e pronomi relativi:

con le sue mura rosse altissime sventolanti / di bucati stesi; il duomo nero / che sembrava affumicato da un incendio / e *in cui* dei diavoli ignudi / facevano un'allegria zuppa di dannati; / *con i suoi* conventi dai muraglioni lunghissimi / sopravanzati da rami di fichi centenari / *in cui* vivevano delle donne che stavano sempre chiuse in casa; / *col* castello rosso nell'acqua / *in cui* si specchiava / la luna di calcina dell'orologio / ... *coi suoi* sagrati di silenzio / *con le sue* chiese di preghiera / *coi suoi* campanili violetti d'avemaria.

Oltre alla ripetizione di natura grammaticale, troviamo un modulo sintattico e narrativo simile, che segue uno schema riassumibile nei seguenti termini: sintagma preposizionale introdotto da «con» e formato da un sintagma nominale individuante luoghi di città (mura, conventi, castello, sagrati) + sintagma preposizionale introdotto da «in cui» formato da un sintagma nominale individuante un attante (diavoli, donne, luna).

Infine nell'ultima strofa del componimento i ricordi del poeta si snodano tramite la ripetizione di verbi di percezione sensoriale:

vedo ancora nel prato / la famiglia dello zingaro invidiato. / Vedo ancor sorgere le biche d'oro / e sento in ogni mietitore coricato / il respiro di Booz addormentato; in ogni spigolatrice scalza / ... / scorgo l'ombra trepida di Ruth. / Sento strider la ruota dell'arrotino / ... / vedo il boaro andar dal fabbro / ... / Vedo ancora nel cortile / sotto la sferza del servo / voltolarsi nella polvere il vecchio asino / beatamente ed odo nel mulino / il cigolio lento...

Anche in questo caso in un contesto ripetitivo vengono inserite delle variazioni, vengono cioè ripetuti *vedo* e *sento*, intervallati però dai sinonimi *scorgo* e *odo*, che naturalmente sono portatori di sfumature di significato diverse dai primi, ma allo stesso tempo concorrono a variare la ripetitività dell'anafora.

In explicit del componimento *Voglio bene alla terra* troviamo ancora figure di ripetizione: «dove entra il sole e il vento con la pioggia /.../... dove avrà pur fine / questo orribile batticuore / ... /... dove andrò presto a non più udire, / a non vedere, a non pensare, a non sentire, / a non più vivere, a non più morire, / e per sempre a dormire, / dormire». Con anafora, grammaticale, dell'avverbio *dove* e con la ripetizione dell'indicativo futuro.

In alcuni contesti l'anafora può comparire più sporadicamente, quasi casualmente, perdendo quel ruolo preminente e talvolta strutturante che si è cercato di evidenziare sopra, come nel caso de *Il poema del bacio*, lungo testo di QS diviso in lasse di varia lunghezza in cui in alcuni luoghi si innesca, si può dire improvvisamente, la ripetizione:

d'un roseo come solo hanno i boccioli
delle rose che stanno per fiorire
d'un verde come solo han le fiammelle
delle cere che stanno per morire.

Quattro versi in cui la ripetizione è ordinata da un parallelismo in cui il poeta giustappone due colori, associando loro due contrapposte immagini di vita e di morte tramite le parole rima (desinenziale) *fiorire* : *morire*.

Quanto inizialmente osservato circa la perdita della funzione strutturante della ripetizione anaforica si adatta anche alla descrizione di parte di un'altra lassa del medesimo componimento:

Mentre parlano, s'accarezzano, si baciano,
sono il centro felice della terra,
sono il perno dell'amore
di tutto l'infinito,
col suo ronzio d'oro di lontani mondi:
coi loro oceani fantastici
dalle onde alte come le alpi,
con la neve a falde larghe come foglie,
con primavere mostruosamente carnali,
pazze di fiori più grandi degli alberi;
sono il divino seme
di luce e di verità
seminato nel cuore della vita...

L'anafora della terza persona plurale del verbo essere e dei sintagmi preposizionali, la cui testa è la preposizione semplice *con* oppure l'articolata *col*, si estendono per una serie di versi senza conferire una struttura ordinata e riconoscibile alla lassa e all'intero componimento: una ripetizione che esprime l'intrinseco valore iterativo, funzionale al motivo narrativo, alla descrizione dettagliata dei particolari della scena rappresentata.

In *La città morta*, componimento di cui sono stati già evidenziati altri tipi di figure di ripetizione, ulteriore segno evidente di quanto sia diffuso questo fenomeno all'interno dell'uso poetico di Govoni, nella sesta strofa troviamo l'anafora di *dove*, mentre nella settima troviamo la prima occorrenza dell'avverbio *laggiù*, che poi viene ripreso nel primo verso dell'ottava, della decima e dell'undicesima strofa e all'interno della nona. L'undicesima strofa in particolare è costruita su ripetizioni e parallelismi interni che connotano la singola strofa o il singolo raggruppamento di versi, che si può definire tale appunto grazie alla presenza di questa figura:

Forse, laggiù, l'orribile dolore
non sarà più nel nostro cuore
che un lieve dondolio di culla
contro la disperazion del mare;
gocce d'acqua che cadono
dal colmo del secchio in fondo al pozzo,
le nostre lagrime; e il singhiozzo

nostro, il nostro singhiozzo inumano,
un timido stormir di foglie
nello schianto dell'uragano.

Qui possiamo inoltre osservare la strategia iterativa di Govoni, come il poeta riesca cioè ad utilizzare la ripetizione inglobandola in una serie di parallelismi, con lo scopo di alleggerire l'intrinseca monotonia della figura stessa e di inserirla in una struttura ordinata: nei primi quattro versi citati il soggetto, «l'orribil dolore», è seguito dal predicato, *sarà* e dal predicativo del soggetto, «un lieve dondolio di culla», mentre nei versi successivi c'è ellissi del verbo e un ordine inverso tra il soggetto, «le nostre lagrime» e il predicativo, «gocce d'acqua»; negli ultimi versi citati, confermata l'ellissi del verbo, l'ordine dei costituenti della frase torna nella sua configurazione iniziale; la ripetizione del sostantivo «singhiozzo» e degli aggettivi possessivi ad esso riferiti avviene all'interno di un gioco di inversioni: «le nostre lagrime; e il singhiozzo nostro, il nostro singhiozzo». Le ripetizioni si articolano insomma all'interno di un doppio incastro alternato.

In *Perché*, un altro testo già chiamato in causa, l'ultima strofa contiene una ripetizione anaforica in due versi contigui:

c'è sempre il rimpianto
di quel pentito tornare
di quel cammino troncato a metà,

Ne *L'usignuolo*, in QS, un lungo componimento di 273 versi di varia misura, troviamo delle sequenze anaforiche sparse all'interno del testo, come nel caso dei vv. 33-35: «che mi lava e mi fa mondo / che mi solleva sull'opaco mondo, / che mi trasporta fuori di me stesso»; oppure come nella sequenza che si apre al v. 125, in cui si susseguono delle proposizioni temporali introdotte dall'avverbio «quando», che individuano i momenti in cui nell'anima del poeta si risveglia il ricordo dell'usignuolo:

quando guardo le stelle e sento il mare;
quando fiuto gli inviti a pure nozze
dei fiori, i lor profumi;
quando accenno l'arrugginita lampada
con la fiamma che freme tutta ignuda

come se avesse paura
nella mia casa oscura, e quando ascolto
il vento che bisbiglia tra le foglie

La quarta occorrenza dell'avverbio *quando* è situata in fine di verso e non all'inizio come nelle precedenti tre occorrenze, secondo uno dei principi di variazione che abbiamo talvolta osservato nell'usus di Govoni.

In *Ho mangiato una donna in un gelato*, nella seconda lassa, di ventotto versi, troviamo l'iterazione di strutture interiettivo-esclamative: al v. 11, il primo della seconda strofa, «Oh! è meglio andar via:», al v. 22 «Oh i tuoi pesti divini!», al v. 31 e seguenti: «Oh lascia ch'io ti sussurri / un mondo di sciocchezze! / Oh lascia che ti succhi le ciliegie rugiadose / degli orecchini». Nella quarta strofa si continua su questa falsa riga, con iterazione di strutture interrogative: al v. 41, «Chissà che dolci cose da toccare», al v. 44 «Chissà che dolci cose da baciare!», al 59, «Chissà che cosa c'era scritto sulla tessera / che ti ha lasciata subito passare?». L'intera quinta lassa inoltre non è altro che il ripetersi di una struttura ipotetica, con accumulo delle protasi che trovano la propria apodosi solo in explicit;

O madre mia pazienta!
Se il mio cammino lungo le tue strade
non fu che un'esaltata commozione,
[...]
se in tante volte mi gettai tra l'erba,
[...]
ansioso di confondermi con te,
impaziente di morir con te,
ardente d'ardere con te;
se tante volte mi gettai per terra
a baciare la tua polvere piangendo,
per ringraziarti e benedirti
di questa santa gioia disperata
di questa santa luce che m'hai data;
o madre mia, pazienta!

all'interno di questa struttura trovano spazio altre forme di ripetizione, come l'epifora di «con te», l'anafora del sintagma preposizionale «di questa santa» e infine con la ripresa di un verso, «o madre mia pazienta»

Le bellezze della città, di QS, accoglie all'interno dei suoi 235 versi, dal verso 69 al 73, una sequenza anaforica, ordinata da una figura di parallelismo:

In uno è imbottigliato l'arcobaleno,
in uno è condensata
un'irresistibile malia,
in un altro è sigillato un giardino di mughetti,
in un altro è chiusa una primavera

Da rilevare inoltre la variazione per cui il secondo soggetto, «un'irresistibile malia» è l'unico tra i quattro presenti nel periodo citato ad essere collocato nel verso successivo a quello dove è contenuto il relativo predicato verbale.

I prati, un componimento diviso in lasse di varia misura, presenta in apertura un'anafora, contenuta in una strofa di quattro versi, rimata AABB:

Lontano dalle case d'oro dei pagliai,
lontano dalle case nivee dei canapulai,
fuori dei campi alberati
ignudi si stendono i prati.

Al verso 30 di *Rosa dei venti in terra e in cielo*, di QS, inizia la ripetizione anaforica degli aggettivi dimostrativi «questo» e «questi»:

Il segreto sei tu della natura
questa gran madre dell'inesauribil grembo
continuamente in foia di progenitura?
Questa caducità di tutto
questo eterno perire di ogni forma,
questo dolore necessario, è questo lutto
la condizione della tue perenne giovinezza?

Inoltre più avanti nel componimento, dal verso 219, troviamo:

E così fai ritorno a me
in questo giorno ancora freddo
prima che arrivino le rondini pasquali,
a me stanco a me disilluso,
a me che non ti cerco

Alla ripetizione di «a me» in parallelo corrisponde la ripetizione del pronome personale «tu»:

Tu fai ritorno a me nella mia triste casa
[...]
tu mi ritorni carica di tutta la dolcezza
[...]
nel tuo interminabile cammino

A questa contrapposizione segue poi la commistione delle due persone e dei pronomi:

ma, vedi, mi ritorni in questo giorno
ch'io ti lascio fuori della porta,
che non ti posso più ricevere,
perché se ridi e scherzi tu
io son ben triste e piango:
piango di non poterti accogliere,
di non crederti più.
Ora ti vedon troppo bene
i miei occhi cattivi,
e il cuore è freddo e ormai disincantato.
Che importa se i tuoi fiori
sembrano sempre belli
quando io ci scorgo il fango e ci respiro
il fetore della putrefazione?

Più avanti nel componimento troviamo dei fenomeni di ripetizione che si prendono lo spazio di massimo due versi:

Ma perché ti ho guardata?
Ah! Perché ti ho ascoltata?
(vv.274-75)

Voglio restare qui dove si piange,
voglio restare qui dove si muore
(vv. 306-07)

Ah! Perché ti ho ascoltata?
Ah! Perché ti ho guardata
(vv.312-13)

Il testo precedente, di cui abbiamo osservato l'anafora dei pronomi personali, mi offre l'occasione di fare un breve *excursus* su due testi che contengono una figura simile. Negli otto versi de *In Merlo*, di RN, il pronome di seconda persona compare all'inizio di ogni periodo, variamente declinato. Il sostantivo a cui si riferiscono, *merlo*, compare soltanto alla fine del testo:

Tu dalla cima dei più alti pioppi
chiami per niente foglie morte e neve.
Ti rispondono solo i biancospini
e il bucato dei prati
di latti di gallina e margherite.
Il *tuo* fischio nel fango dell'inverno
solo è buono goderlo,
spazzacamino intempestivo, merlo

Tu, e tu, e tu, e tu, e tu,... è l'emblematico titolo di un componimento di RN, nei cui sessantasette versi si possono contare ben venti occorrenze del pronome personale di seconda persona:

Tu che muri la casa per i figli
come una scala, pietra sopra pietra
...
e tu che poti i pioppi cipressini
fino ai nidi oscillanti delle gazze;
tu che calpesti il puro ignudo vino

...

E via così, ad individuare persone che svolgono lavori tipici di un vecchio borgo di campagna, con la linea intonativa e sintattica tenuta in sospenso per numerosi versi, fino alla risoluzione che avviene nel finale:

Adunata! Adunata! Tutti in piazza,
intorno al muricciolo della chiesa!
E' arrivato il postino d'oltremare
con tante dolci lettere a sorpresa
per ciascuno di voi...

Riprendiamo il filo del discorso, osservando il componimento *Barca!*, di RN, intervallato dalla ripetizione di «voglio», con l'anafora a scandire i desideri del poeta:

Voglio una barca per arare le onde
(v. 7)
Voglio che nei giardini azzurro-ghiaccio
non nidifichin merli tra i coralli
(vv. 22-23)
E che su prati di dorate sabbie (vv 26 ss)
lunari greggi stiano all'addiaccio;
ma che battano i cervi le radure
dei vecchi boschi...
o bevan come re gravi e sereni ...
Voglio approdare dove non sia riva (vv 37 ss)
Una barca straordinaria
senza ali, senza remi e vele,
che voli corra e scivoli...
Che navighi lo spazio...
e una pioggia di uccelli sconosciuti
un argenteo banco di pesci
una gran nuvola di foglie morte
si lasci dietro come scia...
le siepi sian di fiori
e ci sian bambini
sull'uscio...

Come un vomero scenda sotto terra
a scavar morti ed angeli...

Il testo *I miei tamburi neri*, di RN, è organizzato in strofe di varia lunghezza, ognuna delle quali ospita lo sviluppo della prima, in cui il poeta afferma di sentirsi scorrere nelle vene dei tamburi a lutto; ogni strofa successiva contiene delle ipotesi su che cosa possano essere tali tamburi. Nella nona strofa troviamo, tra parentesi:

(Se avessero per sesso una conchiglia
se avessero per sesso un'orchidea,
se avessero per sesso un porcospino,
chi più delirerebbe
per quella lor talpetta bionda o bruna
che si rinnova come fa la luna?)

In *La casa sul mare*, di RN, lungo testo di trecentosessantacinque versi divisi in quattro lasse di diversa misura, ricorrono come versi *refrain* «Com'è bella la vita, com'è bella! / Com'è brutta la morte, come è brutta», variamente declinati: troviamo infatti una seconda versione «come è dolce la vita, come è dolce! / Come è amara la morte, come è amara!» ed una terza, mista: «come è bella la vita, come è bella! / Come è amara la morte, come è amara!»; una quarta: «Come è dolce la vita, come è cara! Come è brutta la morte, come è amara!». Tali ripetizioni di versi uguali o simili non concorrono nella strutturazione delle lasse, bensì compaiono come esclamazioni casualmente posizionate lungo il corso dell'intero componimento. All'interno del testo, si innescano via via dei nuclei di ripetizione a cascata che si esauriscono nello spazio di pochi versi:

Vorrei fartene almeno un disegnano telepatico

...

Vorrei avere a mie disposizione i lampi,
vorrei avere i misteriosi stampi
che gli uccelletti fanno nella neve
e quelli delle foglie morte nella pioggia,
vorrei il fosforo delle meduse
e vorrei l'eco chiusa

...

(vv 31-47)

Una serie molto simile a quella che pervade i quarantanove versi di *Vorrei*,
componimento di CB:

Vorrei trovarmi sopra la Tofana
a dir le mie calde preghiere
...
a Natale quando è la neve
così bianca che pare incandescente.
Vorrei essere in Abruzzo
quando la collina
è tutta fiorita di pecore ondose
...
Vorrei esser con te in una piega
segreta del Vesuvio
...
a baciarti al bagliore della lava

In *Formiche*, testo di RN di ventuno versi, in explicit si trova:

E vanno sempre, eternamente vanno
...
per produr solo, come è la lor sorte,
sempre più faticosa schiavitù,
sempre più sterminate migrazioni,
sempre più nera fame e nera morte.

Un altro tipo di figura di ripetizione ad alta frequenza nel corpus govoniano è l'epanalessi. Compare prettamente in contesti dialogici, consoni alla sua natura di amplificatore emozionale del discorso. Oggetto della ripetizione, che il più delle volte avviene in posizione finale di verso, sono infatti esclamazioni, interiezioni, domande dirette, imperativi:

sarà sempre una pena
sentire nei gorgheggi del superstite
echeggiar quel: «Dov'è? Dov'è? Dio! Dio!»
(da *La malattia del canarino*, RN);

spesso poi, compare in contesti già connotati dall'anafora:

Eppur vorrei sapere: quella pagliuzza d'oro,
quella foglia di vita, quella foga di canto
che sembrò inesauribile, *dove, dove* è svanita?
(*Esequie*, RN);

Oh! *smentite, smentite* rondinelle,
...
s'è vero che la notte vede l'alba,
la mia notte fa notte anche dell'alba.
(*Invocazione*, RN);

Sono come quei noiosi ubriachi
che fuori dell'osteria
non finiscono più di stringersi le mani
mormorando: «*Domani! Domani! Domani!*»
(*Colombe*, RN);

dal più lontano tralcio egli risponde
con la beffa: «*Cucù! Cucù! Cucù!*»
(*Il cuculo*, RN);

Sono quelli, sono quelli
gli azzurri cimiteri degli uccelli.
(*Il cimitero degli uccelli*, RN);

Gesù, Gesù, a che cosa mai si appoggia
la mia viltà...
(*Montecarlo primavera*, RN);

Gesù! Gesù!, mio dolce molle giunco
di fiume....

dove il *bul-bul, bul-bul* dell'usignuolo
(*Sul fiume*, RN);

«Aspetta, aspetta!...
(*La mia sola lampada*, RN);

Così sia! Così sia! Così sia!
(*Invito al temporale*, RN);

Un angelo sbagliato, troppo vecchio,

...

gli griderebbe dietro:
«Ha rubato un tacchino di Monet...
Gesù! Gesù!»
(*Dedica a charlot*, RN);

Durerà durerà il crudele inganno
(*Dedica a charlot*, RN);

«Assassini! Assassini! Assassini!»
(*Dedica a charlot*, RN);

rincorsa dai ragazzi
che griderebbero per allegria:
«*Indietro! Indietro!* Fate largo!...
(*Luna di miele «ottocento»*, RN);

non ti ho fatto, non ti ho fatto
(*L'angelo fluviale*, MS);

dormono,
dormono profondamente
(*Il saccheggio dei treni a settebagni*, MS);

Non temere! Non temere!
(*Padania celeste*, SP);

Perché dentro di te tu singhiozzavi:
«Lui non c'è più! Lui non c'è più! »

mentre saltavano gli allegri turaccioli e le campane suonavano a festa:

«Gesù! Gesù!»

(*Colloquio della notte di natale, SP*);

In viaggio! In viaggio!

(*Mentre echeggia sul lago, SP*);

Mi incalzavano ansanti inseguitori
con quel loro sinistro scricchilio
di fucili, gridando: «*Ferma! Ferma!*»
(*Terrore, SP*);

e frotte elettrizzate di bambini andavano
dietro gli anziani gridando: «*A morte!*
A morte!»
(*Sabato Santo, SP*).

II. *La sintassi di Govoni*

Tra Otto e Novecento la lingua poetica tradizionale entra in crisi, con effetti che ne investono diversi ambiti, da quello fonomorfológico a quello sintattico. Per quanto riguarda l'organizzazione sintattica, si impone la tendenza alla *brevitas*, ad un uso di strutture paratattiche,¹⁷ il che «porta come conseguenza un alleggerirsi della costruzione. Essa risulta così più chiara e lineare, in netta antitesi con certe forme ampie, proprie di uno stile complicato, fondato soprattutto su una rete di subordinate».¹⁸ La poesia di Govoni si inserisce in questo panorama di cambiamento e ne diventa parte attiva sin dalle prime raccolte: lo scopo di questo capitolo è mettere in luce i fenomeni sintattici più rilevanti della produzione successiva al 1915, tramite l'analisi di alcuni testi o porzioni di testo risultati interessanti in quest'ottica nello spoglio effettuato per questo studio.

Parto da una constatazione generale, che riguarda diversi aspetti della poesia del poeta di Tamara, ma che a mio avviso ben si addice a considerazioni circa l'ambito sintattico: «Govoni vuole dire tutto: i versi allora sono una raffica di immagini, una sequenza febbrile di visioni, un accumulo di oggetti».¹⁹ Per iniziare ho preso in prestito le parole di Francesco Targhetta perché fanno perfettamente il paio con le impressioni che ho avuto dopo lo spoglio di alcune delle raccolte pubblicate a partire dal 1915 in poi: anche ad una lettura non approfondita e mirata si coglie nitidamente una vocazione per la registrazione di cose, sensazioni e immagini, una volontà di esprimere e raccontare ogni dettaglio del reale, che non è, o almeno non soltanto, quello quotidiano, frutto del vissuto, bensì una dimensione spesso parallela, accessibile solo al poeta, in cui il lettore può sbirciare tramite fotogrammi e istantanee, di natura, a seconda dei casi, descrittiva e narrativa. La parola d'ordine è dunque sovrabbondanza.²⁰ Vastissima è la produzione, abbondantissime di immagini, situazioni e oggetti sono le liriche: «facile, dunque, la lirica di Govoni, almeno nello scioglimento della lettera, ma ingovernabile per mole e per natura, del tutto eccentrica, anomala, e quindi difficile da penetrare».²¹ Govoni dunque

¹⁷ Per un approfondimento di questi fenomeni si veda Bozzola 2013

¹⁸ Canobbio 2009, 1279

¹⁹ Targhetta 2008, 2

²⁰ Si veda Livi 1980, 73 in cui in riferimento alla poesia di Govoni si parla di «abbondanza torrenziale».

²¹ Targhetta 2008, 3

vuole dire tutto, tanto che realmente talvolta si fa fatica a seguire il filo logico conduttore del discorso: ritengo che non si possa prescindere da questo assunto nel tentativo di allestire una descrizione organica della sintassi di Govoni, e che anzi lo si debba ergere a punto di partenza. Perciò se, pensando complessivamente alla sua poesia, è stato scritto che in essa il contenuto prende il sopravvento rispetto al contenitore, se, come afferma tra gli altri Paola Baioni tirando le fila di un suo studio, «la parola viene prima di tutto e prevale sulla struttura»,²² credo che ciò abbia delle ricadute sull'aspetto sintattico: la sovrabbondanza è un dato di fatto oggettivo, che influenza in maniera decisiva la struttura sintattica in cui si snoda.

Vedremo come tanto lo stile nominale, e altri fenomeni di *brevitas* sintattica, quanto fenomeni di sintassi complessa, accompagnino funzionalmente questa propensione per la ricerca esasperata del dettaglio.

II.1 *Costrutti nominali*

«La struttura del periodo italiano, dalla seconda parte dell'Ottocento, mostra i segni di un cambiamento che porta come conseguenza un alleggerirsi della costruzione. Essa risulta così più chiara e lineare, in netta antitesi con certe forme ampie, proprie di uno stile complicato, fondato soprattutto su una rete di subordinate». Queste parole, con cui Giulio Herzeg introduce un suo studio sullo stile nominale in italiano,²³ si prestano a descrivere cosa accade nella struttura del periodo nella poesia italiana tra Otto e Novecento: «all'inizio del XX secolo, nella lingua poetica italiana, il periodo classico entra in crisi. I crepuscolari mutuano dal simbolismo d'oltralpe, sfruttato anche da Pascoli e d'Annunzio, una poetica basata sull'accostamento di impressioni e sensazioni, su analogie fulminee che si traducono in una sintassi senza gerarchia, accostamento di brevi frasi semplici».²⁴ Nell'*usus* sintattico di Govoni, tale accostamento di impressioni e sensazioni si realizza spesso tramite costrutti nominali, istituzionalizzati e ampiamente diffusi nella poesia italiana dell'Otto e Novecento. Ciò accade sin dal suo esordio, si

²² Baioni 2012: 150

²³ Herzeg 1967: 3

²⁴ Canobbio 2009: 1279

vedano ad esempio il componimento *XII* della sezione di *Armonia in Grigio et in silenzio*, *La filotea delle campane*, meglio nota con il titolo *Ne la corte*, e *Le cose che fanno la domenica*, di *Aborti*,²⁵ due componimenti esemplari della tecnica nominale utilizzata dal poeta ferrarese. Il primo testo, in cui a tre indicazioni di luogo didascaliche (al verso uno, «-Ne la corte»; al verso nove «-Su le finestre», al verso 17 «-Per l'aria») rispondono degli sviluppi nominali, organizzati in forma di elenco di oggetti che rappresentano lo sviluppo del «contesto indicato dal titolo, di cui rappresentano dunque la predicazione, oggetti e robbaccia senza più l'altezza e la rarefazione delle descrizioni dannunziane».²⁶ Questo testo non è soltanto chiamato in causa per essere «la più nota ed esemplare scheda di questa mostra-nominazione di oggetti»,²⁷ ma, come è stato fatto notare da Canobbio,²⁸ soprattutto per la sua salda architettura strofica, che contrasta la spinta della sintassi nominale verso un'elencazione disordinata e caotica e dunque aiuta «a tenere in vita il canto, e in qualche modo ad allontanare parodia e sliricamento».²⁹

Ne *Le cose che fanno la domenica*, si verifica «un'evoluzione»³⁰ nell'utilizzo della sintassi nominale, soprattutto per quanto riguarda la forma metrica che la contiene: i sintagmi nominali non sono più inseriti in una struttura elaborata e controllata, ma sono semplicemente elencati paratatticamente, giustapposti verso dopo verso. Il controllo formale si allenta, le tracce dell'io poetico tendono a svanire: il poeta si limita soltanto ad osservare la realtà e a registrare le impressioni che derivano da tale osservazione, se non addirittura a registrare asetticamente oggetti e paesaggi in elenchi tanto densi dal punto di vista quantitativo, quanto vuoti dal punto di vista della coesione semantica. Unica ancora testuale rimane la disposizione dei sintagmi nominali in versi frase, che da un lato aumenta la percezione di stacco tra le immagini, ma dall'altro contribuisce a conferire al testo un certo ordine di esposizione. Quest'ultimo assunto, viene meno in alcuni testi degli

²⁵ I testi in questione fanno parte di raccolte che esulano, come da premessa, da questo mio studio. Credo però sia il caso di prenderli come riferimento per un percorso sull'utilizzo dello stile nominale nella poesia govoniana dal 1915 in poi: nel trattare le loro caratteristiche farò ricorso a quanto già messo in luce da altri studiosi, i quali saranno indicati in nota insieme ai loro studi.

²⁶ Bozzola 2013: 374

²⁷ Pietropaoli 2003: 23

²⁸ Canobbio 2009: 1287-88

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibidem*

Aborti, come *Magnolie* e *Il bianco*: i sintagmi nominali sono semplicemente giustapposti, uno accanto all'altro, appropriandosi dello spazio del verso senza un criterio distributivo riconoscibile, senza una gerarchia, separati soltanto dalla punteggiatura. Basti la prima quartina de *Il bianco*:

Limbo ed esilio, avvento ed innocenza.
Abdicazione. Prima comunione
delle cose. Eden. Rinunziatura.
Digiuno bianco. Pallida astinenza.

Se per ciò che riguarda la semantica dei costrutti nominali e la loro disposizione possiamo parlare di «enumerazione caotica»,³¹ possiamo però dire che la struttura formale del componimento, un regolare sonetto, svolge una funzione coesiva, mette in ordine il caos dell'elenco nominale.

Abbiamo dunque visto come lo stile nominale sia un tratto peculiare già del primo Govoni, che tenta inizialmente di imbrigliarne il potenziale dispersivo e caotico tramite strutture formali più o meno regolari e coese, con un processo che in tal senso sembra decrescere con il passare degli anni. Con queste premesse, passo ad indagare questo tipo di fenomeno sintattico nelle raccolte che vanno dal 1915 in avanti.

Scontato dire che lo stile nominale è una delle peculiarità dello stile sintattico govoniano anche nella fase post 1915: diretta conseguenza della tendenza al florilegio di oggetti di un «poeta dalla lingua bucata»,³² celebre soprattutto per i suoi «rosari di immagini». ³³ Inizio questo *focus* con *Che cos'è la poesia*, di RN, componimento di sessantotto versi di varia misura, oscillanti tra il quinario e il verso di diciassette sillabe. E' chiaro sin da subito il parallelismo con il già citato *Le cose che fanno la domenica*, a

³¹ Si veda Spitzer 1945

³² Pietropaoli 2003, 33. Pietropaoli riferisce che si tratta di «un'immaginosa autodefinizione del poeta, secondo la testimonianza (purtroppo priva di fonte) di P. Cimatti, curatore e prefatore di C. Govoni, *Govonilampi* [...] Per altro, alcuni più tardi versi govoniani suonerebbero da conferma: «...il primo amore della poesia / dai quindici anni dura ininterrotto / e ancora durerà nell'agonia / e come va la bella poesia / dalle mani bucate», in C. Govoni, *La ronda di notte* [...]

³³ Mengaldo 1987, 184

partire dal titolo, anche in questo caso sviluppato da un lungo elenco nominale, una lista di cose che concorre a definire il concetto di poesia:

Un albero di uccelli
Una bottiglia di pioggia invecchiata
Le zampe di gallina dell'uomo
L'arcobaleno impagliato
Un salice piangente di capelli
Un fiore tutto spini
con una goccia di rugiada in ogni spino
Una tenda di venti nel deserto
Un ragno di luna nel bicchiere
Una cosa nuova tra il giorno e la notte
come tra l'uomo e la donna il bambino
Una muta bottiglia di farfalle
Il primo amore sottovetro
Il velo di nozze di un ragnatelo
Una sassata al lampione
Una bocca che da sola non sa di niente
Il grappolo del glicine del fulmine
Il disco per i sordi della conchiglia marina
con la mareggiata messa in scatola
Un cuscino di sogni impazienti
Un'acqua che sorride e non vi guarda
Una rosa bugiarda
Il cane col piattello senza odore
dell'elemosina tra i denti
La gondola coi cavalli
...

Un elenco i cui elementi sono giustapposti uno dopo l'altro, senza un filo logico, senza una gerarchia e, a differenza del testo di *Aborti* (che lo precede cronologicamente) in cui il punto fermo interviene a staccare i versi, senza alcun segno di punteggiatura: ulteriore elemento centrifugo. Anche la segmentazione versale sembra piegarsi allo *stream of consciousness* registrato in versi dal poeta. La maggior parte delle occorrenze dell'elenco occupa un solo verso, il che ad una prima lettura può far presumere una struttura regolare basata su versi frase di sintagmi nominali. Questa presunta regolarità è

solamente accennata e subito smentita: al v. 6 troviamo un'occorrenza dell'elenco, un sintagma nominale formato dalla testa del sintagma e dalla relativa espansione,³⁴ che si estende per due versi, e la stessa cosa succede successivamente ai vv. 10, 18 e 23. Al v. 30 addirittura la sequenza occupa tre versi: «Il primo bacio propalato / dal gigantesco strepito di tuono / del doppio batticuore», così come al verso trentotto: «Il pipì rosa che il bambino / si tira fuori coi curiosi diti / come se fosse un suo giocattolino», sequenza tra l'altro in cui compaiono degli elementi verbali di modo finito per la prima volta. Ci sono altre infrazioni all'accennata regolarità della disposizione in versi frase, la più lunga delle quali inizia al verso quarantotto e si estende per ben cinque versi.

Schizzo di Sobborgo, di RN, inaugura in questo studio la serie dei componimenti i cui titoli sembrano rimandare a titoli di opere pittoriche, magari di matrice impressionista. In questo particolare caso eloquente è la parola *schizzo*: «la rapida, febbrile notazione con la quale l'artista cerca di fissare sinteticamente la prima idea dell'opera o di conservare il sommario ricordo d'immagini che lo hanno colpito».³⁵ Che Govoni abbia voluto dare questa connotazione al suo componimento già a partire dal titolo trova riscontri anche nell'incipit dello stesso, che si apre con una sintassi nominale, modulo deputato alla registrazione di impressioni e immagini:

L'ultima carrozzella sgangherata
col cavallo arrembato,
il muso nel gozzo del sacco orecchiuto:
toccalafrusta dorme a mezzo cielo
ricevendo ogni tanto uno scossone
quando gli strilla, andando, "anima e core"
l'organetto di Barberia superstite
a cui ballano i denti delle note,
sono nell'immutabile stagione
del fango e delle polvere,
e i quattro salti sotto la piangente
pergola, i soli lussi domenicali,
divertente sudore,

³⁴ Nel trattare i sintagmi nominali utilizzo qui e d'ora in avanti la terminologia utilizzata da Mortara Garavelli nel suo studio *Fra norma e invenzione: lo stile nominale* a cui si rimanda per un approfondimento.

³⁵ Definizione tratta da Enciclopedia Italiana Treccani.

della periferia
tagliata e massacrata dagli scali.

Il testo, ancora una volta, rappresenta lo sviluppo del titolo, che diviene quindi fondamentale per la comprensione generale del componimento. Qui la sintassi nominale è funzionale a far entrare il lettore, *ex abrupto*, nella scena della narrazione con un'inquadratura che nei primi tre versi si apre immortalando un'immagine particolare. L'assenza di predicazione conferisce alla scena un'aurea di immobilità, a cui concorre la connotazione semantica del lessico utilizzato: il primo predicato verbale del componimento è *dorme*, entrano in scena poi *fango* e *polvere*, senza dimenticare l'*organetto di Barberia*, simbolo di quel tedio domenicale che è «la prima e più immediata proiezione del languore dell'anima decadente».³⁶ Govoni dà vita ad un vero e proprio schizzo, con pennellate che disegnano un'immagine coerente con il campionario di situazioni e oggetti tipico dei crepuscolari: una piccola carrozza malmessa, un cavallo zoppo. Si entra subito dunque in *medias res*, senza preamboli, senza didascalie circostanziali, sensazione a cui concorre l'utilizzo dell'articolo determinativo che precede il sintagma nominale di apertura del componimento. Lo stile nominale è garante di atemporalità e fissità: al lettore viene presentato un fermo immagine da contemplare, uno spaccato di vita di un borgo, tramite immagini particolari, desuete, oggetti di tono minore. *Schizzo di borgo* potrebbe dunque essere un quadro, immobile, fisso, senza tempo.

Dal punto di vista macrosintattico, il testo si divide in due grandi periodi. Il primo, con un accumulo di sintagmi nominali e annesse espansioni, si estende per ben quindici versi; il secondo e ultimo, per sette. Nella conclusione del componimento si può osservare come lo stile nominale strutturi l'arcata sintattica alterando la linea intonativa del periodo:

Nel silenzio in disordine
del paesaggio astratto
di armature di legno e di ponteggi,
nella nebbia pesante come brina,
avvelenando il cielo, lampeggiante
sinistramente rossa
alza la sua coccarda la Purfina.

³⁶ Livi 1974, 279

La predicazione e il soggetto della frase principale arrivano soltanto nel verso finale, preceduti da attributi e da una serie di complementi circostanziali che delineano uno sbilanciamento a sinistra del periodo, con ripercussioni sul completamento sintattico e intonativo, che viene differito fino al verso di *explicit*.

In *Natura morta di bottiglia con bicchiere*, di PT, i sintagmi nominali e le annesse espansioni danno progressivamente forma alla natura morta a cui allude il titolo. Per Mortara Garavelli, una delle proprietà di questo tipo di sintagmi è «l'omissione degli indicatori di funzione e, in genere, di segni denotanti i legami di dipendenza fra i sintagmi»³⁷: l'assenza di connettivi atti a legare e ordinare in una gerarchia i sintagmi fa sì che lo scenario complessivo si formi tramite un accumulo di una serie di immagini diverse, come se servissero più pennellate per tratteggiare il disegno che il poeta ha in mente. Il testo è organizzato in otto strofe, dunque anche dal punto di vista metrico c'è un effetto di staccato, amplificato dal contenuto delle strofe, che cambia radicalmente di strofa in strofa senza un'apparente connessione. Ogni strofa contiene una differente declinazione della natura morta, configurando così una sorta di piano sequenza, per cui ogni nuova strofa, ogni nuovo sintagma nominale, sembra una nuova sequenza, una nuova natura morta, e invece è un primo piano su un elemento singolo che concorre insieme agli altri a delineare la scena.

Fuori di metafora, e concluso lo sguardo generale sul componimento, mi vorrei concentrare su qualche dettaglio in particolare che mi permette di evidenziare alcune modulazioni tipiche della sintassi nominale in Govoni. Riporto i primi otto versi della prima strofa:

Doppio uccello di fuoco, sigillato
il tondo becco d'oro,
e le grandi gracili zampe della morsa
di zucchero ghiacciato: invano
battono la prigioniera trasparente
dell'invernale acquitrino
le ali paradisiache
di stelle di luna di sole.

³⁷ Mortara Garavelli 1973: 117

Dal punto di vista della strategia sintattica questo esordio è simile a quello di *Schizzo di sobborgo*. La strofa è composta da due periodi, di otto e sette versi. In *incipit* troviamo dei sintagmi nominali che occupano quattro versi, a cui se presi singolarmente è difficile attribuire un significato, ed è dunque necessario far riferimento al titolo, di cui rappresentano lo sviluppo nominale, tramite ardite analogie: nelle apposizioni, quasi degli epiteti, «doppio uccello di fuoco» e «grandi gracili zampe della morsa di zucchero ghiacciato» si celano forse la *bottiglia* e il *bicchiere*, soggetti della natura morta del titolo?

I primi quattro versi hanno una funzione presentativa, fanno comparire in primo piano delle immagini che rinviano a degli oggetti, diventando una sorta di didascalia sviluppata dai versi successivi, in cui si snoda una frase semplice il cui ordine dei costituenti è alterato dall'anastrofe del soggetto e del predicato, con il secondo (*battono*) anticipato al verso cinque rispetto al primo («le ali paradisiache»), collocato al verso sette.

Le strofe successive si aprono tutte con un sintagma nominale che funge da sviluppo e apposizione dei soggetti della natura morta, per cui di strofa in strofa la *bottiglia* diventa un «pesce in piedi vestito di paglia», un «albero chiaro cresciuto in disparte», un «bambino d'ogni giorno». Riporto le strofe due, tre, quattro:

Pesce in piedi vestito di paglia
con dolci nomi di fanciulle pazze
cerasella prunella fior di vite
alla sbarra gelata del bicchiere
come le ballerine delle Hawai.

Albero chiaro cresciuto in disparte
tutto dentro, per sé, che nella bruma
accanita dei giuocatori
perde tutte le sere
le sue foglie dipinte come carte.

Bambino d'ogni giorno
che può apprezzare solo il bevitore
prima ch'esso diventi,
quando egli è tutt'uno
testa e mano col tavolo ed il gomito,
una bottiglia di violaceo vomito.

Anisetta di nebbia zuccherata
con il Duomo di brina di Milano
che attraversa lanciato
dalla fionda di un giunco di acquirino
il lampo verdazzurro del piombino.

In queste strofe si può notare una caratteristica della sintassi nominale, valida tanto in generale, quanto nell'*usus govoniano*, cioè quella per cui i sintagmi nominali possono fungere da reggenza di un certo tipo di proposizioni subordinate, che si articolano come espansioni e concorrono alla dilatazione delle arcate sintattiche. A tal proposito c'è da dire che «le apposizioni non ammettono che le relative e complete in forma lineare; [...] sono esclusi gli altri tipi di subordinazione e sono diventate difficili le subordinate di secondo grado».³⁸ Così nella terza strofa troviamo «albero chiaro...che nella bruma...perde...le sue foglie»; nella quarta «bambino d'ogni giorno che può apprezzare»; nella sesta la reggente è un'espansione della testa del sintagma nominale, «Anisetta di nebbia zuccherata con il duomo di brina di Milano che attraversa».

La stile nominale può costituire la cifra sintattica di un intero componimento, oppure può concorrere alla costruzione di una tramatura più complessa insieme a vari tipi di figure e proposizioni: ad esempio nella quarta strofa c'è una complicazione della sintassi, con il sintagma nominale, «bambino d'ogni giorno», a reggere una relativa, «che può apprezzare solo il bevitore», a sua volta reggente di due proposizioni temporali, «prima ch'esso diventi una bottiglia» e «quando egli è tutt'uno testa e mano col tavolo ed il gomito», in cui l'ordine naturale delle parole viene alterato da un iperbato, con la seconda temporale che separa il soggetto e il predicato della prima.

Interessante l'ultima strofa, che segue una in cui il filo del discorso si perde:

Sapori strani e bruschi
fanno rivivere paesi morti
tra maremme e foreste di merlai
ove guardinghi
in cerca d'ambra andavano gli etruschi

³⁸ Herczeg 1967: 7

o gli amorosi viaggi delle anguille
o ignoti dolci porti
lungo mari di canne delle Antille.

Bottiglia.

Donna con cui non si può andare a letto
e ubriachi d'amore
con coltelli di ferro o con una mano
solo si sgiglia.

Mortaretto d'aria magra.

Oscillante Madonna della sagra.

La settima strofa costituisce una sorta di digressione, un *break* in cui la presentazione della natura morta viene momentaneamente sospesa, per poi essere ripresa nell'ottava ed ultima strofa: per riconnettersi al filo logico del discorso Govoni richiama in *incipit* il sostantivo *bottiglia*, che significativamente figura solitario nello spazio del verso. I versi che seguono altro non sono che la sua declinazione: un'apposizione, *donna*, e annesse espansioni che insieme si estendono per quattro versi, e due sintagmi nominali che individuano altrettanti versi frase, con cui si chiude il componimento.

La quinta strofa del componimento mostra un diverso utilizzo dello stile nominale nella strutturazione dell'arcata sintattica rispetto a quanto visto per l'ultima strofa:

Pieno d'uomo e di Dio
fluttuan fantasmi vivi d'alcool
nell'eterna corrente dell'oblio,
col mantello, il sudario e i bianchi veli:
Lazzaro, Amleto, Ofelia e Loreley,
dai castelli di fuoco,
contro le cattedrali della nebbia.
(Ignude ballerine delle Hawaii
alla sbarra gelata del bicchiere
ubriache di luce e di piacere).

Qui un elenco di nomi di persona con le relative espansioni nominali («Lazzaro, Amleto, Ofelia e Loreley, / dai castelli di fuoco, / contro le cattedrali della nebbia») arriva dopo quattro versi a precisare la natura dei versi che lo precedono, da cui oltretutto è

separato dal segno interpuntivo dei due punti, assolvendo dunque ad una funzione dichiarativa; tale strofa si conclude con tre versi parentetici, che assolvono alla medesima funzione dichiarativa appena messa in luce. Nell'ultima strofa al contrario, un sostantivo, *bottiglia*, compare isolato nel primo verso, seguito da un punto forte: i sei versi che lo seguono sono formati da sintagmi nominali che ne costituiscono lo sviluppo apposizionale.

Ritratto del mio paese, di CB, è un altro componimento in cui la sequenza di sintagmi nominali è uno sviluppo retto direttamente dal titolo, che diviene così la chiave interpretativa fondamentale per la comprensione del testo. Qui, come in altri testi citati, l'atemporalità e l'assenza di movimento dovute all'assenza di predicazione rendono questa poesia un'istantanea, un vero e proprio ritratto:

Una fuga di pali telegrafici
con un filo con qualche isolatore
di rondine,
con un sordo ronzio di vento
nel gran battere delle cicale,
immenso bosco sol di foglie d'afa.

Il primo verso del componimento ospita il sintagma nominale testa del sintagma, «una fuga», immediato sviluppo del titolo, che, secondo la terminologia di Mortara Garavelli è «il centro dell'enunciato, elemento portatore del messaggio»³⁹; ciò che segue è un insieme di espansioni costituite da sintagmi preposizionali, fino ad arrivare all'ultimo verso che funge da attualizzatore,⁴⁰ con funzione predicativa, spesso, come in questo caso, instauratore di rapporti analogici connessi al centro dell'enunciato: in questo caso una serie di *pali telegrafici* diventano un *immenso bosco*. La sintassi nominale non mi sembra qui uno strumento atto ad una descrizione, bensì ad una trasposizione su pagina di un'immagine vista con gli occhi o che balena tra i ricordi: la serie di sintagmi preposizionali che si apre al verso due («con un filo con qualche isolatore / di rondine / con un sordo ronzio di vento / nel gran battere delle cicale») sembra il tipico progressivo affastellarsi nella memoria di dettagli circostanziali. Alla dimensione memoriale fanno

³⁹ Mortara Garavelli 1971: 284

⁴⁰ Ivi: 271

pensare le strutture ottative in anafora con cui si chiude il componimento, che si riferiscono al luogo tratteggiato nei primi versi tramite l'avverbio *laggiù* che funge da elemento anaforico:

Fossi ancora laggiù anelante
come il mio cane!
Fossi sempre laggiù
a mangiare come un mendicante
il mio bianco pane!

Abbiamo visto dunque come la sintassi nominale assolve spesso ad una funzione presentativa, materializzando *ex abrupto* immagini di luoghi e figure di esseri animati o di oggetti, colti nella loro essenza senza particolare connotazione. La sintassi nominale inoltre ha spesso una funzione descrittiva: «i costrutti nominali assumono il più delle volte una funzione descrittiva, disponendosi nel testo come una didascalia o semmai serie di didascalie in funzione della rappresentazione del contesto spaziale e temporale: il paesaggio, gli eventi che lo attraversano, il tempo, gli oggetti di un interno».⁴¹ Possiamo osservare un esempio di questo procedimento in *Paesello*, di CB:

Paesello
fra smeraldi di monti
una penna nera dietro un muro sereno
un ruscello
con la voce di due passeri in rissa
un diroccato castel d'edera
che nel cielo s' inabissa
un chiesina
dalla faccia di centenaria
tutta rughe chissa se piange o ride
...

⁴¹ Bozzola 2014: 373

L'incipit è costituito da due versi che fungono da didascalia, fornendo un'indicazione di luogo. In seguito troviamo un accumulo di costrutti nominali che individuano via via gli elementi del paesaggio, *un ruscello, un diroccato castel, una chiesina*, accostati asindeticamente e sviluppati da varie espansioni, secondo una modalità cara ai crepuscolari: «la modalità sintattica della *descriptio loci* [...] si risolve spesso in enumerazione o elenco [...] La figura prende il largo specialmente nella poesia crepuscolare, e non per caso: la descrizione, nella sua dimessa tonalità provinciale e piccolo-borghese, rappresenta tutto ciò che può offrire un soggetto desublimato; lirica e linguaggio poetico consistono in essa e in nient'altro più». ⁴²

Per continuare il percorso sullo stile nominale utilizzato in descrizioni di oggetti, paesaggi o esseri viventi, spesso in continuità se non in sviluppo del titolo, mi pare il caso di citare il componimento di QS *Nel Duomo*, cinquantatré versi di varia misura che vanno dal trisillabo al dodecasillabo:

Fuori, è nero e bianco,
sul prato con le margherite,
come le rondini,
come i fiori della fava.
Nelle porte, sculture
di bronzo, ingenue,
rudimentali,
senza fatica
come le piccole figure
fatte con la mollica,
con la midolla del sambuco e dei sanali:
Erode con le gambe incavalcate
sotto un chiosco come quello dei giornali
guarda a tagliar la testa a dei bambini
un guerriero che pare un legnaiuolo;
dei pastori
con conici cappelli di pagliacci
e pecore più piccole di topi;
e la Fuga di Egitto,
la Madonna seduta su di un asino

⁴² Bozzola 2014, 375-76

e San Giuseppe un po' distante
con la bisaccia come un mendicante.

La didascalia è fornita dal titolo stesso del componimento: oggetto della descrizione è dunque un duomo. L'*incipit* è giocato in maniera diversa rispetto a quanto osservato fino ad ora: l'avverbio *fuori* fornisce un'indicazione di luogo, ed è seguito da una predicazione nominale con la copula espressa. Riutilizzando la metafora cinematografica si può dire che la descrizione si apre con un'inquadratura larga, che riprende da lontano la facciata, fornendo al lettore un punto di osservazione esterno e informazioni generali, ovvero una notazione di colore e di luogo, elevate retoricamente con semplici similitudini: il duomo in questione è bianco e nero, come una rondine, come un fiore di fava. Dopo questo inizio di stampo impressionistico, il campo dell'inquadratura si restringe progressivamente andando prima a cogliere il particolare delle porte per poi immortalare le statuette di bronzo con cui queste sono decorate, definite *ingenue, senza fatica*, giusto per rimanere nel campo degli oggetti dismessi e quotidiani. Questo passaggio dal generale al particolare, da un'inquadratura, lo si è detto, larga ad una stretta, è marcato dall'utilizzo di costrutti nominali, utili a descrivere in stile didascalico una dietro l'altra le statuette di bronzo. Si passa poi all'elenco delle statue con descrizione della raffigurazione, quasi da didascalia museale, non fosse per qualche slancio retorico impressionistico affidato alle similitudini. Osserviamo ad esempio i versi undici e seguenti: c'è un elenco, ovvero uno sviluppo che precisa, completa il significato dei versi precedenti, secondo una strategia che è già stata messa in luce; la prima parte dell'elenco contiene un'enumerazione asindetica, mentre nella seconda parte diviene polisindetica («e pecore più piccole di topi; / e la fuga d'Egitto, / la Madonna seduta su di un asino / e San Giuseppe un po' distante») con doppio effetto sul piano del ritmo, prima incalzante e poi rallentato.

Oggetto di descrizione può essere anche un essere animato, come nel caso de *Il rosopo*, di RN. Il titolo, di cui il testo -nozione ormai consolidata- è uno sviluppo diretto, è fondamentale per seguire la linea logica generale: sarebbe altrimenti arduo capire a cosa si riferisca il poeta nella sua descrizione. Descrizione ancora una volta è la parola chiave, e ad essa sono legati nuovamente i costrutti nominali:

Insuperabile capolavoro
di classica simpatica bruttezza
tutte pustole e croste di lebbroso
mendicante coperto
di sbrindellati lerci strofinacci
l'orrenda testa fuori della pancia
con verruche piangenti per occhiacci
campione di martirio
nella galera delle carreggiate
lapidato schiacciato spappolato
da ruote e zoccoli
con quel suo lento
faticoso arrancare
mani di scimmia e coscie da sciancato
non esiste il suo uguale
foglie da piaghe ortiche e cardi
in tutto il mondo vegetale
innocente schifoso solitario
sacrificato Attilio Regolo
della botte di chiodi della pioggia
e di putrida pietra
senza sole di Diogene...
Ma quando le notti d'estate
invasato di pura poesia
rimboccando il fangoso lenzuolo
dà l'infezione nera del suo fiato
al flauto d'ombra, melodia
di inconfessato amore,
quasi gemito umano di agonia;
è tanta la dolcezza che sprigiona
che tace l'usignuolo
e sentendosi sciogliere di gioia il cuore
stanno in cielo le stelle ad ascoltare.

Una lunga sequenza di sostantivi, apposizioni e perifrasi nominali, non regolata da segni di interpunzione, il che contribuisce a conferire una dimensione caotica alla figura enumerativa: i sintagmi nominali, come di consueto, sono giustapposti uno dopo l'altro e, se da un lato non sembra esserci un particolare filo rosso a legare via via

immagini, similitudini e metafore, dall'altro si può registrare un accenno di regolarità nella distribuzione versale dei sintagmi nominali che costituiscono l'elenco: il centro dell'enunciato, con funzione predicativa,⁴³ è solitamente separato dalla propria espansione, di carattere attributivo: «insuperabile capolavoro / di classica simpatica bruttezza»; «mendicante coperto / di sbrindellati lerci strofinacci»; «campione di martirio / nella galera delle carreggiate»; «lapidato schiacciato spappolato / da ruote e zoccoli». In assenza di legami coesivi, il componimento è il risultato della registrazione delle impressioni scatenate dall'immagine del rospo, una di seguito all'altra senza soluzione di continuità. Nella seconda parte del componimento la linea sintattica si complica e a ciò concorre l'utilizzo di sintagmi nominali:

Ma quando le notti d'estate
invasato di pura poesia
rimboccando il fangoso lenzuolo
dà l'infezione nera del suo fiato
al flauto d'ombra, melodia
di inconfessato amore,
quasi gemito umano di agonia;
è tanta la dolcezza che sprigiona
che tace l'usignuolo
e sentendosi sciogliere di gioia il cuore
stanno in cielo le stella ad ascoltare.
(vv. 23-33)

Il sintagma nominale che funge da predicativo del soggetto della proposizione temporale in apertura di periodo, «invasato di pura poesia», concorre insieme ad una subordinata gerundiale, «rimboccando il fangoso lenzuolo», a dilatare e complicare la linea sintattica ed intonativa della proposizione, così come accade per i sintagmi nominali che fungono da predicativo dell'oggetto della temporale, «melodia / di inconfessato amore, / quasi gemito umano di agonia», che rinviando l'arrivo della frase principale reggente del periodo, che avviene al verso trenta.

Si è in precedenza fatto notare come almeno la disposizione versale cerchi di ingabbiare in una struttura fissa la sequenza di sintagmi nominali, spesso con successo,

⁴³ Per definizioni e nomenclature mi sono affidato al puntuale studio di Mortara Garavelli 1971: 271-315

talvolta cedendo invece alla spinta caotica: l'impressione che se ne ricava è che tutto si debba adeguare al contenuto, la forma cioè non è altro che un contenitore che tenta di trattenere l'esuberanza e la quantità delle immagini. Nel dettaglio della versificazione di questo componimento, si può notare come il primo verso sia un endecasillabo (anche se verrebbe da dire che è in realtà il risultato dell'accostamento di un aggettivo e di un sostantivo, rispettivamente di sei e di cinque sillabe) accentato sulla quarta e sulla decima sede sillabica. Già più regolari gli endecasillabi che seguono, rispettivamente di seconda, sesta e decima e di terza sesta e decima. Nei primi versi quindi un contenitore adatto a questo contenimento è stato individuato nell'endecasillabo, volta per volta destinato ad ingabbiare un sintagma nominale bimembre o trimembre: es. *insuperabile capolavoro; classica simpatica bruttezza; sbrindellati lerci strofinacci; innocente schifoso solitario*. C'è poi da aggiungere come anche il profilo prosodico di questi versi tenda parzialmente all'omogeneità.⁴⁴

Gli accumuli nominali influiscono sulla linea intonativa del discorso, che nei testi formati da elenchi di sintagmi giustapposti rimane aperta e non si chiude mai, poiché viene disatteso il normale completamento in una predicazione verbale. In alcuni componimenti invece Govoni utilizza la sintassi nominale con una modulazione diversa, facendo seguire ad una serie, più o meno estesa, di sintagmi nominali una predicazione verbale che funge da attualizzatore. Ciò accade ad esempio ne *Il Lampione*:

Strano albero dannato del lampione
sbadigliante in fondo al borgo
col piede alla tagliuola nello sgorgo
della lurida fogna,
verniciato di verde lebbra
aggobbato dal vento
ma aereo il fogliame un solo alone
di luna o di cervello
di poeta che sogna.

⁴⁴ Si tratta di endecasillabi rispettivamente di 4^a 10^a; 2^a 6^a 10^a; 4^a 6^a 10^a; 3^a 6^a 10^a; 3^a 6^a 10^a.

Il primo periodo del componimento si apre con un sintagma nominale che funge da vocativo, «strano albero dannato del lampione», i cui elementi predicativi sono individuati dai participi passati *verniciato* e *aggobbato*; si chiude al verso nove senza predicazione verbale, che però arriva dopo un punto fermo nei versi 10-15:

Alle tue porte d' iridati vetri
battono le farfalle dipinte di squisiti vizi
come alle porte di un giardino di supplizi.
Come un rotondo specchio accusatore
ti resentano e sfuggono curvi
ladri dell' oro e ladri dell' amore.

Il legame tra i due periodi è stabilito dall'aggettivo possessivo *tue*, che funge da elemento anaforico ed elude, quanto meno semanticamente, la pausa forte che separa dall'iniziale serie di costrutti nominali. Questo secondo movimento sintattico è strutturato in tre più tre, con i versi legati da un chiasmo: «battono le farfalle come alle porte», «come un rotondo specchio ti resentano ladri dell'oro».

Al verso 16 inizia un altro periodo in cui il movimento sintattico è simile a quello del passo appena analizzato:

Spauracchio di stracciona luce
della notte sinistra
girasole di muffa della nebbia,
nato dal tuo sudore d'agonia
(oh letto umido e caldo
che lo spettro di un cane randagio
ti tirò col suo calcio d'orina)
l'alba vergine vedrà al tuo piede
covato dall'infame alone
il fungo nero dell'ubbriacone
che sa di lupanare e d'osteria.

L'arcata sintattica è dunque organizzata in maniera simile a quelle precedente: il periodo inizia con dei costrutti nominali, che fungono da apposizione del *lampione* citato nel titolo; la predicazione verbale compare verso la fine del periodo e troviamo anche qui

un aggettivo possessivo anaforico a collegare i due periodi; è assente invece la pausa sintattica e intonativa, determinata in precedenza dalla punteggiatura, sostituita qui dalla parentetica,⁴⁵ lunga tre versi, che interviene a rilanciare l'istanza nominale e dunque a prolungare l'attesa di un completamento verbale.

In *incipit* di *Poesia, di CB*, una serie di sintagmi nominali forma un elenco i cui membri sono distribuiti con regolarità ognuno nello spazio di un verso, con un asindeto «addolcito dall'articolo»⁴⁶ indeterminativo, senza ulteriori connettori logici che intervengano a legarli, costituendo una molteplicità di argomenti diretti prolettici del verbo della subordinata oggettiva di primo grado, *tramandasse*, situato a fine periodo a chiudere la linea intonativa e sintattica del periodo e a domare⁴⁷ la dispersione caotica dell'elenco nominale:

Di tanto sognare, una pioggia preziosa,
un segno di reale nobiltà,
una perla di carne odorosa,
un occhio di sangue marmoreo,
un fiore sonoro,
una falda di fuoco semprevivo,
io vorrei che da me si tramandasse.

Rispetto al componimento precedente, cambia la funzione dei sintagmi nominali: prima è stata messa in luce la loro funzione vocativa, qui si nota la loro funzione di oggetto diretto.

L'ordine con cui sono disposti i membri nominali dell'elenco dà l'impressione di una struttura riconoscibile e regolare; se andiamo poi a scandagliare il profilo metrico dei versi, troviamo che i vv. 2, 3, 6 e 7 sono endecasillabi dall'accentazione simile,⁴⁸ il che non fa altro che aumentare il tasso di regolarità teso all'imbrigliamento di immagini e oggetti disposti senza una gerarchie e dalla semantica sfuggente.

⁴⁵ Per un approfondimento sulle strutture parentetiche in Govoni si veda il paragrafo II.3

⁴⁶ Spitzer 1945: 108

⁴⁷ Si veda Spitzer 1945: 109

⁴⁸ Rispettivamente di 2^a 6^a 10^a, 3^a 6^a 10^a, 3^a 6^a 10^a, 1^a 3^a 6^a 10^a. La somiglianza ritmica consiste nella leggerezza del secondo emistichio, che batte sempre sulla sesta e decima sede sillabica.

Si può ascrivere a questo gruppo di citazioni anche l'incipit di *Sarà già estate*, di MB:

Il vecchio contadino
bianca camicia aperta al vento
e calzoni di azzurro rigatino
ripassa la ruvida lingua alla falce fienaja

in cui la predicazione verbale è separata dal relativo soggetto, espresso nel primo verso, da due versi in cui compaiono due diversi sintagmi nominali, che svolgono una funzione diversa rispetto ai sintagmi negli esempi fino ad ora citati: sono associativi modali. Secondo Herczeg, «i sostantivi, collocati paratatticamente dopo un nome (di rado, davanti a), scompongono un personaggio o un oggetto, mettendone in risalto i tratti caratteristici». ⁴⁹ Le motivazioni che spingono uno scrittore ad utilizzare un tale espediente sintattico risiedono «nel gusto estetico naturalistico-impressionista». ⁵⁰ Nel delineare la natura di questa particolare funzione del sintagma nominale appositivo, Herczeg sottolinea come sia necessaria la presenza, nel periodo in cui esso compare, di un predicato verbale che esprima «movimento, azioni reali» ⁵¹ e non di una copula, proprio come accade nei primi versi del componimento citato.

Accumuli di sintagmi nominali possono essere utilizzati come elementi con funzione dichiarativa retti e preceduti da proposizioni o sostantivi, che fungono dunque da introduttori didascalici dell'elenco nominale, costruito secondo le ormai consuete modalità. Accade ad esempio ne *Il santo*, di PT:

All'apparire del Santo
si disposero gli uccelli
sopra i rami dell'albero spoglio
tutti voltati in una direzione
come sui palchi di un incannatoio:
il merlo come uno spazzacamino,
la gazza col suo velo di educanda,

⁴⁹ Herczeg 1967: 35

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ Herczeg 1967: 37

la celestina ghiandaia
chiassosa come una lavandaia,
il picchio taglialegna,
il rigogolo nudo zolfataro,
il colombo postino,
il cuculo orologiaio
e, con Martino marinaio,
la torta che ha sempre il cuore in gola.

Al v. 2 figura l'introduttore del successivo elenco, il sostantivo soggetto *gli uccelli*, termine generico che viene precisato con una nomenclatura più precisa in enumerazione asindetica, con un elenco nominale in cui ogni diverso sintagma occupa la misura di un verso. Inoltre ogni nome di uccello figura nell'elenco connotato da un attributo o da un'apposizione in funzione modale associativa che delineano una personificazione, attribuendo a tali animali qualità o attività specificamente umane. Il punto di contatto tra il mondo animale e quello umano che origina la personificazione è fornito dalle caratteristiche degli uccelli, il che mette in atto un meccanismo di associazione: il *rigogolo* è un uccello passeriforme di colore giallo, così come giallo è lo zolfo, dunque il rigogolo diventa zolfataro; il *picchio* ha un becco acuminato, uno scalpello con cui picchia sulla corteccia degli alberi e dunque per associazione diventa *taglialegna*; il verso del *cuculo* è riprodotto dal suono degli orologi a pendolo, e dunque diviene *orologiaio*.

Osserviamo il caso di *Cielo* di SP, in cui viene registrato un inventario di un singolare mercato delle pulci celeste, dove le cianfrusaglie del caso sono *stelle appassite*, *costellazioni ragnatela*, *strascichi di comete impolverate* ecc. L'endecasillabo che apre il componimento, «C'è anche in cielo un mercato delle pulci», oltre a svolgere una funzione presentativa, funge da introduttore, i versi che seguono ne rappresentano infatti lo sviluppo, assolvendo ad una funzione dichiarativa. Il lettore entra così all'interno di questo mercato e da qui il poeta scatena un caos di oggetti ed entità celesti, le cui espansioni attribuiscono loro un'aura di mediocrità e difetto:

Stelle appassite buttate in un angolo,
costellazioni che fanno ragnatela,
strascichi di comete impolverate...

Coppie d'ali tarlate
d'angeli trasferiti ad altri impieghi
si possono acquistare a pochi soldi...

I puntini di sospensione sono posti alla fine di entrambi i due gruppi di tre versi, delineando così uno stacco sia tra di loro, sia tra loro e il resto del componimento: il primo gruppo è costituito da tre sintagmi nominali, la cui testa è sviluppata da espansioni di natura diversa (nell'ordine un participio passato, una proposizione relativa e un sintagma preposizionale), disposti verso per verso, come dei versi frase; il secondo gruppo prevede nella sua conclusione, e si tratta di un'innovazione rispetto al periodo precedente, un predicato verbale preceduto da un solo sintagma nominale, la cui espansione figura in un altro verso. Il caos intrinseco all'enumerazione nominale, il cui corpo è costituito per lo più da oggetti desueti, strani, difettosi, qualificati da una serie di attributi e apposizioni inconsuete (*appassite, impolverate, tarlate*, riferiti rispettivamente a *stelle, comete, ali*), è parzialmente ordinato da caratteristiche ricorrenti che sembrano rispondere ad un tentativo di ingabbiamento del disordine: i due gruppi si estendono sulla medesima misura versale, tre versi per ciascuno; di questi, quattro su sei sono endecasillabi, due per gruppo, a cui si aggiunge il verso iniziale; il profilo prosodico di tutti i versi è simile.⁵² Nel prosieguo del testo, se da un lato si perde il principio di raggruppamento a tre a tre dei versi, dall'altro il profilo prosodico diviene ancora più uniforme: tra gli ulteriori trentasette versi di cui è composto il testo, figurano ben ventisei endecasillabi, tutti, eccezion fatta per un solo verso, il ventitré, accentati sulla sesta sede sillabica, al che si abbina una netta tendenza all'attacco di terza (ho contato otto versi con schema ritmico anapestico).

Dal v. 14, la tramatura sintattica osservata nei primi versi, si ripete in maniera simile. Il primo verso di questo periodo, «E mondi, mondi da non più finire», grazie alla congiunzione in apertura e all'utilizzo di un sintagma nominale, riprende il filo logico del discorso, nel frattempo allentato dalla lunga serie di costrutti nominali e, allo stesso tempo, rilancia l'istanza elencativa, fungendo da reggenza per un ulteriore rosario di oggetti e accostamenti tra oggetti e immagini di ardua interpretazione:

cimiteri di mondi nati morti

⁵² Nell'ordine 1^a 3^a 6^a 10^a, 1^a 4^a 7^a 10^a, 4^a 7^a 11^a, 1^a 6^a 10^a, 1^a 3^a 6^a, 1^a 6^a 8^a 10^a, 2^a 6^a 8^a 10^a.

conservati nei vetri come aborti,
orologi a cucù di nebulose
diventati castelli di necrofori
che vanno a ruba a prezzi d'affezione...
Fuochi fatui gualciti o ripiegati
venduti a prezzo ormai di fallimento...
Un campionario di Bambin Gesù
con la mela del mondo sulla testa
in equilibrio, ed una indescrivibile
gipsoteca a colori di virtù...
Un'orchestra di chiavi di San Pietro,
e una foresta vergine
di trombe del Giudizio Universale...
Palme d'oro e inginocchiatoi coi quali
volavano le sante in paradiso;
e ceste ceste d'angeli pulcini
che non mangiano ancora il pesto d'erba.

Anche in questo caso il caos non è scatenato soltanto dall'enumerazione nominale in sé, in quanto in questo senso agiscono soprattutto le numerose metafore e analogie stabilite dalle espansioni dei sintagmi, un procedimento secondo cui un sostantivo individuante un oggetto comune, viene accostato a sostantivi, apposizioni o interi sintagmi appartenenti ad una diversa area semantica. Così ad esempio nell'elenco non figurano normali orologi a cucù, ma «orologi a cucù di nebulose / diventati castelli di necrofori», non delle trombe ma «una foresta vergine / di trombe del Giudizio universale», e così via: ne risente la coesione semantica complessiva del componimento.

Il periodo che si apre al verso trentatré è giocato secondo modalità già osservate:

In mostra per la vendita all'asta di domenica
al miglior offerente
sotto una gran campana opalescente
la colomba impagliata del diluvio e quella dello Spirito Santo:
sonnecchian sopra un unico posatoio,
a rispettosa distanza,
ed ogni tanto ad occhi semichiusi
allungano il collo per beccarsi.

Un sintagma nominale, la cui testa («la colomba impagliata»), preceduta dalle relative espansive, compare soltanto dopo tre versi, aumentando l'attesa del completamento della linea intonativa e sintattica, funge da soggetto di un predicato verbale, situato a destra del sintagma.

Decisamente più chiaro e lineare nel suo sviluppo sintattico rispetto all'esempio precedente è l'*incipit* de *La pace* di RN:

Solo guerra e tormento è la vita:
una rottura, una lacerazione,
un'esplosione di forza ribelle,
una irresistibile volontà
di espansione e possesso,
un'aggressione, un crescere violento,
un'irrompere formidabile,
un aprirsi un donarsi
un distruggersi insieme per rinascere
più nuovi e prepotenti,
ch'è solo nell'azione come i venti.

A differenza di *Cielo*, la sintassi non viene interrotta da segni di interpunzione forte, gli elementi dell'elenco si distendono asindeticamente lungo l'arco di dieci versi e senza soluzione di continuità: ne risente anche la linea intonativa, sempre aperta e continuamente protesa in avanti. I versi sono scarichi di accenti e alcuni endecasillabi, come il secondo verso, ne contano solo due. Anche in questo componimento, come in altri, ad un certo punto la strategia cambia: sempre di elenchi si tratta, ma enumerati con la copula.⁵³

Con i prossimi esempi vorrei approfondire una questione a cui si è accennato soltanto brevemente. Abbiamo infatti soltanto rapidamente visto come in alcuni componimenti la presenza di strutture nominali elencative, e la contemporanea assenza in esse di connettori testuali, comporti un allentamento della coesione sintattico testuale; e come il contestuale inserimento di un ricamo retorico, ovvero metaforico e analogico, sia un ulteriore fattore di rottura della coesione, in questo caso da un punto di vista

⁵³ Per questo tipo di fenomeno sintattico si veda il paragrafo II.2.

semantico. Ci sono quindi alcuni testi in cui le strutture nominali risolte in elenco, che originariamente dovrebbero rispondere ad una necessità di immediatezza e semplicità, diventano opache dal punto di vista semantico e dunque sono motivo di complicazione in senso lato, in quanto per ciò che riguarda alcune associazioni di termini e immagini, il *tertium comparationis* che regola l'associazione diviene sempre più estremo e lontano dal contesto semantico originario. Si prenda ad esempio *Dedica a Charlot* di RN: il lungo testo (ben trecentosettantotto versi per 18 strofe, o meglio, lasse) che apre la raccolta postuma del poeta ferrarese, è un lungo omaggio al celebre personaggio comico ideato ed impersonato da Charlie Chaplin, declinato tra il faceto (si vedano i versi 33-39: «Con quei comici baffettini / come code tagliate di cagnette / e mozziconi blu di sigarette, / deve restare per l'eternità / l'uomo che prende calci nel sedere / dove è dipinto il sol dell'avvenire / (accidenti, che rosa!))» e il serio (versi 343-48: «S'io non potrò cessare di gridare, / dimmi se tu potrai dimenticare / le infami saponette / dei campi di sterminio / con la sigla “genuino grasso ebraico” / messe in commercio in tutta la Germania?»). Lungo tutto l'arco del componimento sono utilizzati dei sintagmi nominali come attributi e apposizioni riferiti a Charlot, come al verso uno «Sbattezzato Gesù che torna ebreo», ai versi tredici e seguenti «Un angelo sbagliato, troppo vecchio, / rifilato ai sobborghi che nasconde / le ali infangate nelle lunghe tasche», al verso 113 «Puntino esclamativo d'ironia», al v. 132 «Scugnizzo eterno tu della pellicola». E tutta l'ultima lassa del componimento è giocata in questo modo, con una enumerazione di epiteti e di perifrasi nominali intrise di metafore e aggettivi, talvolta ardui da sciogliere e ricondurre ad un senso logico sia per la loro oscura natura semantica, sia per la disposizione caotica all'interno del dettato:

Gesù risorto ed angelo sbagliato
vagabondo di lusso e Pulcinella
e maestro di omerica serietà:
prete operaio del lavoro schiavo
imboccato a pedale col pastone
di barbaro mangime bilanciato
come i capponi in grassa nella stia;
venditore ambulante di sogni usati
mendicante d'amore e di poesia
sotto il chiaro di luna di un cerino:

dito di fuoco verde del destino.

(368-378)

Così *Charlot* diventa dunque prima un «angelo sbagliato», poi da un lato è un *Pulcinella*, dall'altro «maestro di omerica serietà», fino ad arrivare ad epiteti in cui scatta una complicazione semantica. Si veda la piccola sequenza ai versi 371-73: nella sequenza «prete operaio del lavoro schiavo» anche a causa dell'assenza di interpunzione, può sorgere un dubbio circa il ruolo del sostantivo *schiavo*. E' la testa di un altro sintagma apposizionale, separato dal primo, oppure ne rappresenta un'espansione interna? Il sintagma preposizionale «del lavoro» è retto dal sostantivo *operaio* o, con un'inversione di stampo classico, da *schiavo*? Più lineari dal punto di vista della disposizione dei costituenti gli ultimi epiteti, fermo restando una tendenza all'oscurità semantica: come interpretare il verso finale del componimento «dito di fuoco verde del destino»?

La lunghezza dell'elenco è spesso un fattore sufficiente per creare i presupposti di complicazione semantica, ma non è certo necessario, come conferma ad esempio *Il mulino di pierrot*, di CB:

Usignuolo, mulino
di luna
della rugiada.

Ovvero un mini testo, composto da tre versi di breve o brevissima misura (settenario, trisillabo e quinario), in cui compare in posizione d'esordio il sostantivo *usignuolo*, testa del sintagma, seguito da un altro sintagma che funge da elemento predicativo e instaura un rapporto metaforico di difficile comprensione o quanto meno non immediatamente intuibile.

Anche in *Spiaggia*, di CB, possiamo osservare come il poeta si serva dello stile nominale per instaurare dei legami metaforici nel testo:

Immensi fiori d'insipido vento colorato
in un mondo di faticosa sabbia,
ombrelloni.
Sotto, fresche conchiglie
di bronzo nuovo, donne

con un sorriso spiralico di sigaretta
contro il mare così vicino
che par lontano ed irreale
d'un impossibile viola petunia.

Sintagmi nominali tratteggiano quindi una *spiaggia* e le sue caratteristiche, dagli *ombrelloni*, alle *donne* che la popolano, fino al colore *irreale* del *mare*. In incipit troviamo due versi costituiti da un sintagma nominale con funzione predicativa, collocato a sinistra del sostantivo a cui si riferisce, ovvero *ombrelloni*, che sono così paragonati ad «immensi fiori d'insipido vento colorato». Lo stesso procedimento viene seguito per il secondo sostantivo chiave, *donne*, anticipato da sintagmi nominali in funzione predicativa che le trasformano in «fresche conchiglie di bronzo nuovo».

Venezia, di CB, è un testo in cui i sintagmi nominali sono posti in successione, senza punteggiatura, spesso senza un legame semantico, semplicemente giustapposti l'uno dopo l'altro anche all'interno dello stesso verso, dove trovano cittadinanza talvolta sostantivi che nulla hanno a che fare tra loro (v. 5: «maschere d'odore Pierrots mandorli»):

La tua primavera di gondole rondini
foglie delle acque stagionate
gigli dei marmi e rose delle pietre
il funerale della neve
maschere d'odore Pierrots mandorli
il Carro una cornice di conchiglie
nello specchio di luce
incrinato d'usignuolo
sassata d'amore.

Il titolo del componimento fornisce dunque un'indicazione didascalica: il testo parla di Venezia, e l'enumerazione asindetica di cui si compone, individua elementi che concorrono a delineare una scena, un quadro confuso. La linearità e la perspicuità del filo logico infatti si perde in alcune zone del testo: se la metafora tra rondini e gondole del primo verso può essere non di difficile comprensione, negli ultimi quattro versi tale comprensibilità risulta quanto meno offuscata.

Lo stile nominale viene utilizzato anche per tratteggiare fulminei quadretti di sapore impressionistico. Vediamo a tal proposito *Piazza San Marco*:

Un prato d'oro caldo
di margherite azzurre d'escrementi,
ventilato dagli angeli d'ardesia
dei colombi fulgenti

Quattro versi, quattro rapide pennellate con cui Govoni mette su carta le impressioni scatenate, non è dato sapere se dalla vista o alla semplice memoria della piazza veneziana: per arrivare a ciò è fondamentale ancora una volta il titolo, in quanto il contenuto del testo non permette di risalire al luogo oggetto di descrizione. I colori sono la chiave scelta per esprimere queste sensazioni: la piazza si trasforma quindi in «un prato d'oro caldo», con «margherite azzurre», «angeli di ardesia» e «fulgidi colombi».⁵⁴

Litanie dei fiori, di QS, è una vera e propria litania in (settantaquattro) versi in cui viene continuamente rilanciata l'istanza metaforica che riguarda l'immagine dei fiori, variamente declinata. All'interno del testo il procedimento metaforico viene lanciato tramite giustapposizioni di sintagmi nominali:

Dolci lampade diurne di profumo
strumenti musicali degli angeli;
giuocattoli dipinti degli aborti
che guardan fissamente incantati
con i loro occhi di maiolica celeste
dai campanili smerigliati

⁵⁴ Può essere interessante notare che il componimento inizia e finisce con un settenario, mentre i versi centrali sono endecasillabi, rispettivamente con accenti sulla quarta e sesta sede e su terza e sesta sede sillabica. Se quindi da un lato c'è un chiasmo tra le misure versali, a configurare una struttura abbracciata, dall'altro c'è una corrispondenza di rima tra il secondo e quarto verso (*escrementi : fulgenti*), una rima tra l'altro semanticamente straniante e ironica; individuando in *caldo* e *ardesia* dei rimanti zero (con presenza di dentale sonora in entrambe le parole), potremmo pensare ad una rima alternata. Una figura alternata si può forse intravedere anche dal punto di vista semantico: il primo verso parla di *prati d'oro*, nel secondo c'è un abbassamento del tono con il sostantivo *escrementi*, mentre nel terzo si rialza con *angeli d'ardesia*, per poi riabbassarsi nel quarto con la citazione di un termine del lessico comune come *colombi*.

dei boccettini d'alcool.
Belli come ballerine di diamanti
sopra tappeti frustri di chiaro di luna,
come donne ignude
nella nudità degli specchi.

Un solo predicato in undici versi: se da un lato l'utilizzo di strutture elencative può far scadere alcune porzioni di testo al livello di cataloghi prosastici, dall'altro la "poeticità" viene garantita dall'arditezza delle metafore e analogie, grazie a cui i fiori diventano via via «dolci lampade diurne di profumo», «strumenti musicali degli angeli» e così via. In altre zone del testo la presenza dello stile nominale viene meno,⁵⁵ in altre zone invece diventa lo stile unico e preponderante, come nella sezione che va dal verso cinquantadue al verso sessantatré:

Fiori lampanti come le monete nuove;
ditali della pioggia;
innaffiatoi di veleno;
fiale;
piatti verniciati cotti a febbre;
sottolumi;
incensieri di lucciole;
trombe d'odore;
orologi d'odore;
crocefissi d'odore
nei conventi di clausura del bianco;
preservativi degli angeli;

A questa prima porzione di periodo strutturato in versi frase nominali, in cui trovano spazio anche figure di ripetizione, come l'epifora ai versi 59-61 («trombe *d'odore* / orologi *d'odore* / crocefissi *d'odore*»), segue la zona di *explicit* in cui si vira verso un periodo di più ampio respiro, fermo restando l'utilizzo di sintagmi nominali:

⁵⁵ Mi riferisco ai vv. 32 ss: «Alcuni hanno l'odore amaro / del contadino scalzo che conduce / l'aratro lucido nella terra umida e scura / dietro la fila candida dei buoi fumanti, la sua collana di coralli bianchi / di pomposa contadina; / altri hanno il vecchio odor di cera e di rinchiuso, / quando s'apre la stanza / sopra il giardino inzuppato di pioggia, / del chierichetto che serve la messa»

rosioni di sapone malato
delle cattedrali d'ebano del buio
con campane invisibili d'odore:
ricevitori rosei del telefono
dei fili della Vergine
per ascoltare i sospiri dei morti.
Dopo un giorno di gioia e di bellezza,
fulminati dal sole, da Dio maledetti,
eccoli flosci come dei cartocci infetti,
urne di tanfo, di sozzura e vomiti
come imbuti di fiele e spegnitoli.
(vv. 64-74)

II.2 Altre considerazioni sulla sintassi breve

«All'inizio del XX secolo, nella lingua poetica italiana, il periodo classico entra in crisi. I crepuscolari mutuano dal simbolismo d'oltralpe, sfruttato anche da Pascoli e d'Annunzio, una poetica basata sull'accostamento di impressioni e sensazioni, su analogie fulminee che si traducono in una sintassi senza gerarchia, accostamento di brevi frasi semplici». ⁵⁶ In questo paragrafo l'indagine verterà su alcune declinazioni proprie di quella «organizzazione della sintassi novecentesca» che «si è orientata verso la paratassi». ⁵⁷

Sin dai suoi esordi Govoni si serve di una sintassi a frasi brevi e semplici, coordinate paratatticamente, affidando ad essa funzioni descrittive o narrative: basti scorrere qualche verso di *Temporale primaverile* di *Armonia in grigio et in silenzio*, «Verso sera ci fu un breve scroscio / di pioggia lungo la via maestra: / passò un tintinno di sonagliere / e un grido che incitava per la polvere. / S'udì il rinchiudere d'una finestra», in cui si parla di un temporale con notazioni rapide, essenziali, coordinate in asindeto o in polisindeto nello spazio di due distici e di un verso frase.

⁵⁶ Canobbio 2009: 1279

⁵⁷ Coletti 1989: 86

Tale abitudine sintattica, ad alta frequenza nelle raccolte d'esordio, ricorre spesso anche nelle raccolte successive, da cui è stato estratto il *corpus* dei testi su cui verte questo studio. Si veda ad esempio *Cercate la Primavera*, di IP, che è sostanzialmente una registrazione di immagini frutto di un'osservazione diretta da parte del poeta, come viene esplicitato al verso 21 «mi affaccio alla finestra e vedo...». Ne cito alcuni spezzoni, a partire dai primi versi:

Sul davanzale una macroglossa
frulla intorno all'umida campana violetta d'un fiore
con un ronzio di trebbiatrice
lontana nel crepuscolo.
Delle rondini sedute sul filo del parafulmine
ripetono all' infinito il loro monotono recitativo
mentre altre volano
per il cielo azzurraastro come
con tanti gusci d'uovo abbaglianti
e dei colombi nella polvere del cortile
si baciano tenendosi per il becco
alzando e abbassando la testa
col gesto d'una stretta di mano.
(vv. 1-13)

Si può dire che questo testo sia una diversa versione del più noto *Le cose che fanno la primavera*⁵⁸, costituito da un elenco nominale, sviluppo del titolo, che è sinonimo di assenza di movimento e di atemporalità; qui invece la narrazione procede per frasi brevi (tutt'al più con la presenza di qualche subordinata gerundiale o relativa che non incide molto sulla forma complessiva della sintassi), in cui vengono registrate immagini puntuali e situazioni di movimento: ecco dunque la *macroglossa* che *frulla*, le *rondini* che *volano* e il primo piano sul classico movimento della testa di alcuni colombi, immortalati, frutto dell'immaginazione del poeta, nell'atto di baciarsi. La presenza di predicazione verbale rende dunque la descrizione effimera, puntuale, legata ad un'occasione particolare.

Il poeta crepuscolare si limita solitamente ad osservare la realtà che lo circonda e a raccontarla così com'è, senza intervenire su di essa con risistemazioni logiche a

⁵⁸ Testo di IP che è stato analizzato nel precedente paragrafo

posteriori, atteggiamento di un «soggetto lirico debole se non proprio defilato, che limita il proprio spazio alle funzioni percettive elementari (vedo, sento, annoto)»⁵⁹ e che omette i nessi gerarchici di consequenzialità tra le parti del discorso. Nei versi citati ciò è evidente, mentre in quelli successivi questo principio, altrimenti generalmente valido tanto in Govoni quanto in altri crepuscolari, viene meno:

Un usignuolo canta nell' orto del calzolaio
con mia grande disillusione
perchè il suo canto mi fa l'impressione
di un lume acceso di giorno, in pieno sole.
L'ansimare d'una sega nel borgo
mi fa pensare a una decrepita locomotiva
che sbuffa sbuffa senza mai riuscire a inviarsi.
(vv. 14-20)

Non viene detto soltanto che il canto dell'usignuolo è motivo di disillusione, ma ne viene anche esplicitata la causa tramite una subordinata causale; allo stesso modo l'analogia tra il rumore di una sega e una vecchia locomotiva che «sbuffa sbuffa» non è giocata con il semplice accostamento in giustapposizione dei due sostantivi, ma viene chiaramente espresso tramite la formula “*x mi fa pensare a y*”. In *explicit* inoltre viene esplicitato anche il motivo che mette fine all'osservazione: il colore verde del vestito di una passante viene associato al cibo, il che risveglia la fame del poeta:

Mi ritiro *perchè* mi stuzzica l'appetito
la vista dei piselli d'un tenero verde
nella minestra leggiera tenuamente rosata
della veste d'una signorina che passa.
(vv. 40-43)

La struttura sintattica di *Sulla torre pendente*, di QS, è simile: il poeta, per descrivere ciò che vede («guardo laggiù nella campagna») dal privilegiato punto di osservazione offertogli dalla Torre, si serve anche in questo caso di una sintassi breve, che accosta paratatticamente periodi brevi, coincidenti, nel caso in cui non è prevista

⁵⁹ Bozzola 2013: 396

un'espansione retorica fatta di similitudini o metafore, con un verso frase o con un distico che catturano immagini non collegate tra loro dal punto di vista semantico:

Digrada verso il mare la pineta
come roccia ferrigna.
Le case povere son sparse
bianche come la gramigna
gialle come la paglia.
Ed i monti Pisani
sono ovattati qua e là di nebbia
come le colline del presepio
levate appena dalla scatola
piena di neve artificiale.
L'acqua piovana
sgocciola dalle campane
nere come gli ombrelli.
Un arancio è pieno d'oro in un giardino.
Un trenino
va via verso i monti col suo fumo.
Su un tetto sono dei colombi bianchi
simili ad angeli neonati.
Con indicibile poesia
suona la campana
che segnò un dì la fine della fame
del Conte Ugolino,
ed ora il cominciare della mia.
(vv. 18-40)

In sintonia con la dimessa poetica crepuscolare, si può dire che questo tipo di descrizione non offre una panoramica complessiva, bensì, grazie alla struttura sintattica in cui si snoda, è fondata su una sequenza di singoli momenti, situazioni e immagini puntuali, come se ogni periodo fosse una didascalia di uno scatto fotografico, di un'inquadratura che si sposta da una parte all'altra senza seguire un copione preciso: è così possibile passare dalla *pineta*, ai monti *Pisani* tra la nebbia, da un treno che corre via lasciando una traccia di fumo dietro di sé, ad un tetto in cui ci sono dei *colombi bianchi*. Inoltre, curiosamente, come nel componimento precedente, anche qui ciò che pone fine

all'osservazione e di conseguenza alla descrizione, è un elemento attinente la sfera sensoriale: il suono delle campane, le stesse che hanno suonato alla morte del Conte Ugolino, richiamo intertestuale al canto XXX dell'*Inferno* dantesco.

Si veda anche *Passeggiata breve* di CB, di cui riporto l'esordio e la chiusa, particolarmente interessati da versi brevi e paratattici:

Rondini: che fioritura di sopracciglia nere
nel cielo di Marzocapricci!
Dolce aver tra le labbra dei viticci.
Anche le ortiche sono tenere,
e il loro titillio fa piacere.
(vv. 1-5)

Felici van gli amanti per la strada
di campagna e non temono
che li possa tradire la rugiada.
Lei ha gli occhi neri, lui celestini.
Di qua e di là le siepi son di spini.
(vv. 16-20)

Nel primo verso troviamo un accostamento di sintagmi nominali di cui viene taciuta la connessione logica, affidata semplicemente all'accostamento asindetico dei due costituenti: Mortara Garavelli in questi casi parla di «proposizione di un tema che equivale ad un titolo e consiste, nella sua forma più schematica, nell'eliminazione del rapporto di casualità fra due enunciati accostati asindeticamente. L'uno, generalmente il primo, è un sintagma nominale [...] che rappresenta la formulazione dell'argomento, di cui l'altro membro [...] è lo sviluppo logico, narrativo o descrittivo». ⁶⁰ Nel verso 1 dunque *Rondini* funge da introduttore dell'argomento, ciò che segue ne sviluppa il senso: in una sua *passeggiata breve*, il poeta nota delle rondini volare nel cielo e affida impressionisticamente a questi due versi l'analogia indotta da tale visione.

Significativo anche quanto accade nello spazio di chiusa del componimento, in cui l'attenzione si sposta su due felici viandanti, i *felici amanti* del verso 16: la descrizione di un loro tratto fisico, il colore degli occhi, è affidata ad un verso frase, un endecasillabo

⁶⁰ Mortara Garavelli 1973: 122

(di accentazione irregolare, di 3^a 5^a 7^a 10^a) in cui lo spazio è bipartito, con parallelismo tra i due componenti della coppia (*lei* e *lui*). Un altro verso frase chiude il componimento.

Nella raccolta *Canzoni a bocca chiusa*, il componimento *Le quattro stagioni* è il risultato di quattro diverse sezioni, vere e proprie poesie, intitolate, in ordine di apparizione, *La primavera*, *L'estate*, *L'autunno*, *L'inverno*. Hanno tutte una struttura sintattica simile, improntata alla paratassi e a periodi brevissimi in cui il poeta esprime la sua particolare visione delle quattro stagioni. Si veda qualche verso de *L'estate*:

La trebbiatura stende sopra il mondo
la sua dorata polvere ronzante.
Bolle la pioggia ruvida
e nelle strade si cammina
su calda segatura.
Come diavoli rossi
danzano i lampi di calore
con ali d'afa all'orizzonte.

Elementi topici come la *trebbiatura* del grano, i temporali, la calura, concorrono a delineare un quadretto estivo che ha una connotazione fiabesca, come lasciano trasparire la *dorata polvere* che vela il mondo, e i *lampi di calore* paragonati a *diavoli rossi con ali di afa*. Qui la sintassi breve si fa veicolo di accostamenti analogici immediati: «bolle la pioggia ruvida / e nelle strade si cammina / su calda segatura».

Questa chiara tendenza alla sintassi breve, oltre a connotare testi che raggiungono una notevole estensione, produce dei micro testi che si risolvono nel giro di pochissimi versi, i quali talvolta sono uno sviluppo di un titolo che funge da introduttore tematico. Se ne trovano esempi in abbondanza lungo tutta la produzione di Govoni e soprattutto nella raccolta *Ronda di notte*: il contenuto spazia da espressioni di carattere gnomico e filosofico, come ne *L'infinito*: «L'infinito sono io; / perché, dopo di me, / non ci sarà più finito né infinito», oppure come ne *La vita*: «E' soltanto / questo faticoso morire vivente, / ch'è insieme morte prima della nascita, / e morte dopo la morte»; a testi licenziosi, di natura meno impegnata, come *Colmo è il bicchiere*: «Colmo è il bicchiere, / e tanta è la mia sete; ma per bere / questo vino color delle viole, / aspetto che vi faccia la farfalla il sole»; fino a particolari descrizioni di elementi naturali, come accade ne *Il lampo*: «Fece scoccare in cielo i suoi flagelli / di lacerante fuoco; e, con la brezza, / una gentile pioggia

di capelli / passò sui prati come una carezza». Chiudo questo breve *excursus* sui componimenti brevissimi, citando un testo di RN che mi sembra emblematico, intitolato *Coniglio*: «Forse voi non ci avete fatto caso: / si direbbe che mangi anche col naso».

Abbiamo fino ad ora visto testi in cui la *brevitas* sintattica è uno strumento adatto all'allestimento di una descrizione dal tono crepuscolare. Ci sono inoltre testi in cui l'istanza descrittiva lascia spazio alla narrazione di una storia, i cui protagonisti sono spesso attanti animati diversi dall'io poetico. Si veda *L'ignoto*, di MB:

Uno strano mendico
venne un giorno a bussare alla mia porta.
Tremò la casa dalle fondamenta
e ammorbò l'aria un puzzo acre di zolfo.
Gli portai una fetta di polenta
con un pezzo di lardo.
(vv. 1-6)

I primi sei versi del componimento sono divisi in tre distici, ognuno dei quali individua delle azioni che sviluppano la narrazione, fatta in prima persona dall'io lirico, individuando micro eventi in successione temporale: si inizia con un *focus* sul protagonista del racconto, «uno strano mendico» che bussa alla porta di casa dell'io lirico, si prosegue con la stessa casa che trema e, senza soluzione di continuità, si passa all'io lirico che porta del cibo all'ignoto avventore. Tutto il testo è strutturato pressappoco in questo modo, con il racconto che si snoda in gruppi al massimo di quattro versi, ognuno dei quali individua un momento particolare della narrazione:

Malgrado mi sfuggisse con lo sguardo,
mi accorsi subito che aveva gli occhi
bruciati dagli anelli del tracoma.
La carità non gli toccò le mani
più nere del carbone.
Temendo che in sospetto io mi segnassi,
mi abbagliò come un lampo da fanale
col fuoco dei suoi occhi
e se ne andò a rapidi passi.

Ad un colpo di vento
sentii che gli fischiavano le corna
sotto l'ampio cappuccio monacale.

L'*explicit* del componimento è lo spazio in cui si manifesta l'agnizione dell'ignoto personaggio, che si rivela un essere dalle sembianze diaboliche. Anche questo spazio è affidato ad un distico e a dei versi frase:

Le sue peste bruciarono la neve
alta fino ai ginocchi.
Nascondeva la coda nella sporta.
Lasciò una mano nera sulla porta.

Proseguo con una considerazione riguardante l'evoluzione delle abitudini sintattiche di Govoni da un punto di vista diacronico. Ebbene, l'organizzazione sintattica della sua lingua poetica muta col passare del tempo, o meglio viene plasmata al manifestarsi di nuove esigenze espressive, tra cui la principale è sicuramente quella propensione alla sovrabbondanza di cui si è già parlato: come si è cercato di mettere in luce, Govoni utilizza sin dagli esordi, in piena sintonia con la poetica crepuscolare, una sintassi breve, «ma poi ne avverte i limiti, è inadatta alla composizione di testi di ampio respiro; senza tornare al periodo, inizia a sperimentare vari tipi di accumuli testuali per aumentare la gittata del discorso».⁶¹ Vedremo quindi come i fenomeni di *brevitas* sintattica concorrano a formare costruzioni complessivamente ampie, i cui singoli membri raggiungono comunque una dimensione che raramente eccede il verso frase o il distico.

In questa casistica di fenomeni che si contrappongono al periodo classico rientra anche la strategia sintattica fondata su figure dell'accumulazione: nel paragrafo precedente si è parlato della modulazione nominale di tale strategia, ora passerò in rassegna altre tipologie.

⁶¹ Canobbio 2009: 1279

Una di queste la si può riscontrare nel componimento *Nel Camposanto*, di QS, in cui Govoni presenta una descrizione didascalica di un cimitero:

I cipressi angolari
son tutti verdi;
le fresie sono tutte bianche e gialle;
i rosai sono pieni di roselline rosee;
i sarcofaghi sono aperti e vuoti;
i cadaveri sono diventati angeli,
i cadaveri sono diventati diavoli.
(vv. 1-7)

Ritroviamo una struttura ad elenco, i cui membri sono dei versi frase in asindeto. Rispetto agli esempi riguardanti le figure dell'accumulazione nominale, qui la situazione è diversa, si può infatti dire che c'è qualcosa in più: ogni occorrenza dell'elenco prevede l'espressione, iterata, del predicato nominale e dunque della copula (che, ad eccezione della prima occorrenza, cade sempre nella quarta o nella sesta sede sillabica).

La descrizione, una sorta di catalogo che configura un'insolita connotazione vivace di un luogo altrimenti lugubre, offre dei dettagli abbastanza scontati: dei sempreverdi *cipressi* si dice che «son tutti verdi», delle *fresie* che sono di colore bianco e giallo, colori caratteristici di questa pianta erbacea perenne; informazioni ovvie come che i rosai siano popolati da rose. E' insomma una descrizione di tipo presentativo, frutto dell'atteggiamento tipico del poeta crepuscolare che si limita ad una semplice osservazione della realtà, altrove affidata ad un elenco di sintagmi nominali con il predicato non espresso.⁶²

Si tratta di strutture ricorrenti nella poesia di Govoni, ne possiamo trovare un altro esempio, con qualche sfumatura diversa, in *Suona, chitarra mia!*, di CB:

Nella rosa c'è un uovo di Pasqua,
è più duro di un sasso; c'è un confetto

⁶² Oltre al paragrafo sui costrutti nominali, si vedano i versi 21-26 di questo stesso testo: «Si vedono dei santi / che hanno dei manti / di cobalto senza pieghe / come i monti lontani. / Grandi colombi d'angeli. / Pipistrelli di diavoli». Gli ultimi due versi due versi frase nominali, soggetti del predicato *si vedono* di cui si riscontra un'ellissi.

di nozze, l'ultimo, chi lo tocca e mangia
commette un sacrilegio;
c'è un cupola di ghianda,
c'è una scaglia di greto e di torrente,
c'è una piccola pigna alpina
rosicchiata dallo scoiattolo,
c'è il ditale butterato di mia nonna,
c'è il cavallin di stagno
del mio bambino morto...
(vv. 45-55)

Questo periodo è caratterizzato dalla ripetizione in elenco di versi frase di tipo presentativo, che si manifestano già a partire dall'*incipit*: la prima al v. 44, la seconda a cavallo tra il v. 45 il v. 46 in enjambement («c'è un confetto / di nozze»); dopodiché al v. 49 si apre una serie di versi frase con anafora del predicato verbale, la cui disposizione, inizialmente regolare, subisce delle variazioni nella terza (vv. 51-52) e nelle quinta frase (vv. 54-55), ampliate rispettivamente da un elemento predicativo, «rosicchiata dallo scoiattolo» e da complemento di specificazione, «del mio bambino morto...», entrambi collocati in versi differenti dal soggetto e dal predicato della frase, a variare appunto la regolarità della successione di versi accostati paratatticamente uno dopo l'altro in asindeto.

Osserviamo ora alcune porzioni di testo di *Fotografia medianica del temporale*, testo di IP di ben trecentosessantadue versi:

Tutti i corpi si stemperan si fondono
nel crogiuolo della pioggia e del fango
in una meravigliosa confusione,
si allungano inverosimilmente,
si moltiplicano instancabilmente,
si arricchiscono di membri improvvisi,
si scagliano in mille pezzi voluttuosamente
(vv. 147-153)

Nel v. 147 si possono intravedere i prodromi di quella sintassi a scatti che sarà molto utilizzata da Govoni nelle raccolte pubblicate a partire dal 1915 (e su cui più avanti

si concentrerà la mia attenzione). Il riferimento è alla ripetizione a contatto di due predicati, «si stemperan si fondono», che sono semplicemente giustapposti uno dopo l'altro, il che comporta sia una fulminea progressione semantica, sia una segmentazione del verso che diviene così un insieme di micro frasi verbali.

Dal v. 150 scatta un'enumerazione di versi frase accostati asindeticamente⁶³ uno dopo l'altro, che rappresentano le sfaccettature delle azioni puntuali compiute dal soggetto, senza soluzione di continuità. Rispetto soprattutto ad un elenco nominale, ma anche ad un elenco di frasi con predicati nominali o verbali con il verbo *essere*, che è sinonimo di staticità, qui la martellante ripetizione di verbi, quasi tutti di movimento, conferisce al passo una connotazione temporale e di movimento frenetico (*si allungano, si moltiplicano, si scagliano*) a formare quella «meravigliosa confusione» di cui parla il poeta al v. 149. Inoltre nei quattro versi in cui si distende l'enumerazione ci sono delle iterazioni nelle zone d'inizio e di fine verso che rendono l'elenco quasi cantilenato: si veda come la collocazione di tre avverbi nello spazio di rima e dei predicati nell'*incipit* di ogni verso formi delle rime suffissali vere e proprie e anche interne.

Per ciò che concerne *Fotografia medianica del temporale*, c'è da aggiungere inoltre che nella sua lunghezza annovera diverse sfaccettature sintattiche: è infatti la miglior testimonianza di come Govoni sia arrivato a sfruttare tali sfaccettature per creare una struttura adatta a contenere la sua lingua poetica, o meglio, come vedremo, a lasciarla deflagrare. Al suo interno infatti si possono ad esempio trovare versi cadenzati da un susseguirsi di verbi, con svuotamento nominale, sulla scorta di quanto si era accennato per il v. 149, «una enumerazione di verbi d'aspetto puntuale» che «mima una sequenza di eventi più o meno rapida, scomponendo il processo nella serie dei suoi fotogrammi».⁶⁴

Si frazionano si amalgamano
si diluiscono, diventano fluidi aerei trasparenti,

⁶³ Ci sono poi strutture elencative i cui membri vengono enumerati in polisindeto, come nei seguenti versi di *Io e Milano*, di IP: «gemme favolose ravvivano il loro fuoco / immorale, dentro lanterne di ferro battuto / davanti alle vetrine delle oreficerie: / dove piovono le cascate asciutte dei diamanti, / e muore la fontana avvelenata dell' agata, / e impazza la festa campestre dello smeraldo / e canta l'incendio ghiacciato del rubino, / e soffre la stella, malata di nostalgia, dell' / accanto al vino senza ebbrezza dell' ametista / e al pianto senza dolore della perla».

⁶⁴ Bozzola 2013: 370

scivolano, volano, contrattili, pieghevoli.
(vv. 170-72)

Anche questo dunque è un procedimento, che «a partire dallo stesso Pascoli [...] passa a D'Annunzio (e dintorni) e infine a Montale»⁶⁵, tipico del rifiuto dell'organizzazione sintattica classica, uno «sliricamento»⁶⁶ con cui «si tira il collo allo stile periodico»⁶⁷ e che affida l'espressione di impressioni e descrizioni a strutture sintattiche brevi, poco gerarchizzate: in questi versi insomma troviamo un esempio di quella sintassi che Mengaldo ha definito *saccadée*, «a scatti».⁶⁸

Dal v. 188 inoltre si apre una sequenza da cui si può intuire cosa intendessero Spitzer e Pietropaoli parlando l'uno di enumerazione caotica, l'altro di «strutture a grappolo»:⁶⁹

Si vivono mille vite simultanee,
si trema si corre si rabbrivisce,
divenuti colori infuocati,
e cose esseri viventi; si balla si prilla si cade stramazza,
si è lanciati sospesi annegati, gemme, fiori,
bombe di musica, palombari, ruote girandole, teste, fruste
lacci di fùlmini, pareti schiaffeggiate, alberi schiantati
sradicati calpesti. Si è divisi ammassati incorporati
tramutati in gambe vertiginose in lunghi contorcimenti.
spremuti torchiati attirati respinti precipitati esplosi
sparpagliati sfogliati smembrati dissodati infiltrati dilatati,
liquefatti polverizzati impiasticciati assorbiti esalati.
Nella Venezia torbida e malaticcia dei mille specchi dell'acqua,
nella Londra spettrale della bruma
scorsa dai treni neri ed ardenti dei tuoni viscerali,
nella New York delle case

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ Mengaldo 2000: 20

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ Pietropaoli 2003: 31

simili a gigantesche grattuge
dei formaggi colorati e muffiti delle nuvole.

La sequenza trimembre di verbi, *si trema si corre si rabbrivisce*, che prende l'intero spazio del v. 189 e quella collocata in coda al v. 191 (un verso di ben venti sillabe), *si balla si prilla si cade stramazza* costituiscono delle «enumerazioni sequenziali»⁷⁰ che individuano «una progressione narrativa»⁷¹ e semantica, in quanto, ad esempio, la seconda serie fissa tre momenti in successione: prima il ballo, poi il girare vorticosamente intorno a se stessi, infine il conseguente stramazza a terra.

Dal v. 192 in poi si apre una lunga serie di occorrenze nominali che deformano il contenitore versale, che si assesta su di una lunghezza di diciotto o venti sillabe, su cui prende il sopravvento il contenuto, un caotico miscuglio prima di sostantivi di varia natura (*gemme, fiori, bombe di musica, palombari, ruote girandole* ecc), poi di participi passati (*spremuti, torchiati, attirati, respinti, precipitati, esplosi* ecc), rigorosamente giustapposti in asindeto: una sintassi, secondo Pietropaoli, ormai assai vicina alla sintassi selvaggia delle libere associazioni»;⁷² Canobbio⁷³ invece, servendosi di una definizione che Jacomuzzi ha speso a proposito di alcuni componimenti di D'Annunzio,⁷⁴ a proposito di questi versi parla di *oratio perpetua*,⁷⁵ intendendo con ciò una sintassi paratattica potenzialmente aperta all'infinito, caratterizzata dall'identico ripetersi nello spazio del periodo di costituenti simili. Ne risente anche la struttura prosodica del singolo verso, che viene frantumato in più parti, perdendo così coesione e musicalità e avvicinandosi alla prosa.

⁷⁰ Bozzola 2006: 61

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Pietropaoli 2003: 87

⁷³ Canobbio 2009: 1294

⁷⁴ Si veda Jacomuzzi 1974

⁷⁵ Definizione di Mortara Garavelli (2006): «L' *oratio perpetua* (in gr. *eiroméne léxis* "discorso continuato") consiste nel porre gli enunciati, non importa se lunghi o brevi, in successione lineare (contrapposta allo svolgersi ciclico della struttura detta *períodos*). I collegamenti sono prevalentemente, ma non sempre, paratattici; l'epifrasì [...] volentieri prolunga l'ultimo membro di una sequenza in un discorso linearmente connesso o "protratto"».

Anche ne *Il Giardino*, di IP, è possibile osservare come diverse modulazioni sintattiche, legate sempre alla *brevitas*, concorrano nella costruzione di testi di ampio respiro. Si vedano i primi diciannove versi:

È una sera divina
della primavera fondente
come una caramella di menta glaciale
che si succhia si succhia
finchè non resta più niente
salvo una sensazione di verdi e freschi prati
che dura nella bocca lungamente.
L'ultimo fulmine, laggiù,
come un pagliaccio infarinato
su una scoppiante bicicletta
ha percorso
il taboga di vetro dell' arcobaleno
che ora precipita in frantumi sonorissimi
da un capo all' altro dell' orizzonte
sul cammino d'un treno in corsa
verso una città grigia
dalle case straccione
sotto i vecchi ombrelli
fradici dei suoi tetti.

Questa prima porzione di componimento è strutturata in due periodi, il primo di sette, il secondo di dodici versi: una dimensione che nei testi esemplificati fino ad ora è raggiunta soltanto grazie a strutture ad elenco di elementi giustapposti, non legati tra loro da nessun legame o gerarchia. I periodi sono medio lunghi, ma non particolarmente complicati e profondi dal punto di vista della subordinazione: nei primi sette versi si arriva fino al terzo grado di subordinazione con due relative ed una temporale; nei successivi dodici viene raggiunto soltanto il primo grado di subordinazione, così a fare le veci delle subordinate e a farsi garanti dell'estensione del periodo sono numerosi complementi indiretti (di paragone, «come un pagliaccio infarinato»; di luogo, «su una scoppiettante bicicletta», «da un capo all'altro dell'orizzonte»; «verso una città grigia»; «sul cammino di un treno» ecc). Le indicazioni di luogo e di tempo sono fornite al lettore rispettivamente dal titolo del componimento e dall'incipit presentativo «è una sera divina della primavera

fondente»; l'articolo determinativo nel titolo suggerisce un riferimento puntuale ad un elemento già noto o citato, ma in realtà di questo *giardino* non sappiamo e continueremo a non sapere quasi nulla: una sua ripresa cade soltanto presso l'*explicit* del componimento, ripresa del titolo che non aggiunge nulla ai dati del lettore, preceduta nel corso del testo via via da termini afferenti all'area botanica e animale, che suggeriscono quanto meno che ci si trova all'aria aperta: *convolvoli, rose, aiuola, chiochiola, pipistrello, lucciole*.

Nei versi che seguono la situazione cambia in maniera evidente, con la sintassi che si assesta verso una paratassi più marcata e verso misure periodali più brevi, di quattro versi (20-23: «La brezza mi modella / la viva maschera del volto / e mi rende sensibili e freschi come l'erba / sulla fronte i capelli»; 32-35: «Una chiochiola allunga i canocchiali dei suoi occhi / dal suo abbaino / verso l'astro infuocato d'una zinnia / e li chiude», con interessante alternanza tra verso medio lungo e verso breve); in distici (24-25: S'arrampicano i convolvoli pel muro / come fonografi di profumo in ascolto»), fino a diventare, in alcune zone, a scatto:

Un pipistrello si stacca da un tegolo umido
s'alza e s'abbassa
rasenta va e viene
con l'ala funebre che ha il brivido
della falce nera
della morte invisibile che passa.

A proposito di sintassi a scatto, emblematica è la chiusa del componimento:

È notte: fa fresco: cadono le prime gocce di stelle:
si rientra.

Un verso che riecheggia i celebri attacchi di *A Cesena*⁷⁶ di Moretti e di *La mia malattia*⁷⁷ quest'ultimo ritenuto da Mengaldo «uno dei momenti più genialmente prosastici» di Pascoli.

E ancora si vedano alcuni versi de *Il saluto delle rondini*, di IP:

⁷⁶ «Piove. E' mercoledì. Sono a Cesena»

⁷⁷ «L'altr'anno ero malato, ero lontano, / a Messina col tifo»

Guardo guardo: meraviglioso!
Palpita formicola quasi sbatte l' ali vola.
Sono le rondini! sono le rondini!
Ecco la prima mi rasenta con un grido.
Il cuore mi trema, gli occhi
mi si riempion di lagrime.
Un' altra, un' altra, tante, tante.
E tutte seguitan la loro via sicura
tracciata dall' istinto infallibile.
Tornan laggiù alla loro casa.
Come le son fedeli!
Come non l' han dimenticata.
Solo io, solo io! ...
Oh fermatevi qui, sostate qui!
(vv. 133-46)

In questi versi la sintassi breve e a tratti a scatti è iconica di un momento di eccitazione («il cuore mi trema, gli occhi / mi si riempion di lagrime») e di movimento: al verso 134 si susseguono cinque predicati verbali, che individuano momenti puntuali in successione che portano al volo della rondine, passando da movimenti più o meno intensi (*palpita, formicola*) al momento immediatamente precedente il volo (*quasi sbatte l'ali*), fino al vero e proprio volare (*vola*).

La sintassi a scatti è il culmine massimo toccato dalla *brevitas* in Govoni. Rimane produttiva lungo l'arco di tutta la sua esperienza poetica, anche se, in più di qualche componimento, interviene a connotare porzioni di testo più limitate. E' il caso ad esempio di *Identificazione*, di IP, altro lungo componimento (duecentottantuno versi), in cui il poeta, dopo un lungo inizio descrittivo, mette in scena dei suoi *alter ego* («i cento me stessi»), frutto della sua immaginazione: la poesia diventa così una registrazione puntuale delle azioni di queste controfigure e di altri attanti. Si vedano i versi 31 e seguenti:

Ed io cammino in cento me stessi,
che m'accompagnano, mi sopravanzano, mi seguono,
vanno di qua di là a loro talento,
senza aspettarmi, come quando
son seduto al mio tavolo, nella mia casa,

e pur mando a passeggio il mio corpo
per la città.
Lo seguo, allora, se mi piace.
S'è messa la cravatta, il cappello ed i guanti.
Ecco è pronto, e già se ne va, del tutto indifferente,
senza neanche dirmi addio.
Si trova nella strada
senza aver disceso le scale.
Si ferma a guardare dove deve andare.
Va in piazza: eccolo in Galleria, lento e sognante
...

Non c'è una massiccia presenza di versi franti, non ci sono versi composti da una miriade di costituenti, nominali o verbali che siano, giustapposti tra loro, bensì si trovano singoli versi in cui scatta il meccanismo della sintassi *saccadée* (si veda il v. 32, tripartito dalla classica figura trimembre, *m'accompagnano, mi sopravanzano, mi seguono*; oppure il verso 40, «Ecco è pronto, e già se ne va»; il verso 45, «Va in piazza: eccolo in Galleria») che sono incastonati in una struttura in cui la paratassi è comunque la cifra sintattica preponderante, seppur con un grado di segmentazione del periodo che si può considerare nella media, tra versi frase (38-39: «Lo seguo, allora, se mi piace. / S'è messa la cravatta, il cappello ed i guanti»; 43: «Si ferma a guardare dove deve andare») e distici (40-43: «Ecco è pronto, e già se ne va, del tutto indifferente, / senza neanche dirmi addio. / Si trova nella strada / senza aver disceso le scale»). Lo stesso accade in una zona successiva del componimento:

Un sorriso, fresco come una fontana
nell' atrio d'un palazzo miracoloso,
s'apre. Si sono intesi. Salgono in automobile.
Si fermano davanti una chiesa, piena
dell' odore di macerazione cristiana
dei giacinti. Sospirano, si stringono le mani.
Escon dopo essersi segnati
con grande compunzione:
perchè ella è pia e pecca solo
per il gaudio supremo dell' assoluzione.
(vv. 100 ss.)

Anche qui porzioni di verso più segmentate, (al v. 102, «Si sono intesi. Salgono in automobile»); al v. 105, «Sospirano, si stringono le mani») sono inserite all'interno di una sintassi già paratattica, i cui periodi non si estendono per più di due o tre versi. Si tratta di un meccanismo ricorrente nelle raccolte di Govoni. Ne cito qualche caso:

Ecco viene, è venuta;
ma *non ti tocca, non ti bacia, non ti sfascia*
(*State zitti!*, QS. vv. 33, 34)

il mare è *innamorato* della terra,
lecca la sabbia, *batte* le scogliere,
e le *ricopre* di ingiallite trine.
Muta la terra sta: guarda e non vede;
mugghia il mare incompreso, senza fine.
Vanno e vengono eternamente le onde:
l'uno non chiama, l'altra non risponde.
(*Incomprensione*, SP. vv 10-16)

Tu ogni tanto *sospiravi*,
ti chinavi e mi baciavi,
ma non dicevi niente.
Poi ci fermammo: tu non eri ben persuasa;
mi stringesti forte ed improvvisamente
ritornammo verso i lumi della nostra casa,
rifacemmo la via trita.
(*Perché?*, QS. vv 19-25)

Da un angolo *sbucò, passò, sparì*,
lungo il cancello d'un giardino
...
una giovane donna sorridente
(*I mendicanti*, QS. vv. 6-7; 10)

sentieri e siepi d'umido silenzio
dividono intersecano nascondono
le aiuole d'ombra sole pioggia e nebbia
(*Giardino d'uccelli*, CB. vv. 5-7)

Vanga vanga il becchino, mormorando;
si *ferma*, *sputa* nella palma:
afferra il suo strumento
e *getta* ancora terra sulla salma.
(Cimitero di corbetta, IP. vv 150-53)

«La poesia crepuscolare è una poesia non più, fondamentalmente, monologica ma dialogica». ⁷⁸ Una delle innovazioni più importanti messe in atto dalla poesia crepuscolare è sicuramente l'aumento della dialogicità, «importante perché segna un momento [...] di contaminazione della lirica con generi non lirici (con quello teatrale in primis)». ⁷⁹ A partire dalla poesia crepuscolare, l'io lirico si ritrae dallo spazio poetico, con la conseguente entrata in scena di protagonisti diversi: «sono molti i *tu* a cui il soggetto si rivolge, e non importa che siano veri *tu*» ⁸⁰; inoltre aumenta notevolmente il ricorso al discorso diretto e ai dialoghi, elementi più consoni, fino a quel momento, ad una rappresentazione teatrale, che avvicinano la lingua poetica alla lingua parlata tramite un processo «di inclusione nel registro scritto di elementi e di tecniche peculiari del parlato». ⁸¹

Si veda *Pastori* di SP, in cui l'io lirico si rivolge ad un *tu*, come spesso accade anche nella poesia di Govoni:

Ai miei due focosi montoni
io unsi le tenere corna
attorte come bionde conchiglie marine
e come la luna nascente nell'acqua,
di miele ed olio di rosmarino.
Vieni: son pronti nel prato verde
per la lotta d'amore, nel primo mattino.
Tu saprai di che cosa son capaci.
Noi staremo a guardar dietro la siepe.
Dopo, tu non dirai più no ai miei baci.

⁷⁸ Mengaldo 2000: 16

⁷⁹ Afribo-Soldani 2012: 67

⁸⁰ Afribo-Soldani 2012: 67

⁸¹ *Ibidem*

Nei primi versi lo spazio del testo è ancora riservato al monologo dell'io lirico, che in questo componimento veste i panni di un pastore che prepara i suoi montoni all'accoppiamento, ma vediamo poi come, al v. 6, egli si rivolga ad un *tu*, invitandolo ad assistere alla «lotta d'amore». L'apostrofe continua e si conclude con tre versi frase, in cui scatta la ripetizione del pronome personale di seconda persona singolare, intervallata dalla presenza del pronome di prima persona plurale.

Il testo *Il mio vino*, di PT, è aperto da una domanda diretta posta all'io lirico da personaggi non meglio identificati:

Mi dissero: «Perché non bevi?
Tu vedi doppio; e puoi dimenticare...».
Mi buttai sopra il vino a bergli l'anima.
Bevvi la vigna in erba
con i pali celesti di solfato,
e bevvi la vendemmia coi suoi canti,
con tutte le sue vespe come gemme
e il pigiatore rosso
che schiacciava danzando l'uva matura.
Ma il vino mi tagliò solo le gambe.
Non vidi doppia che la mia sventura.

Alcuni dettagli sono omessi, come l'identità dei parlanti, l'occasione e il luogo, il che può far pensare che probabilmente questo invito a bere rivolto all'io lirico faccia parte di un dialogo più ampio e completo, taciuto dal poeta, inserito in una struttura narrativa più ampia idealmente precedente ai versi con cui viene fatto iniziare il componimento. I versi successivi si risolvono in un racconto, in cui la progressione delle azioni del soggetto viene costruita tramite il ricorso a versi frase accostati asindeticamente.

Ci sono infine testi interamente costituiti da un dialogo tra l'io lirico e un altro personaggio, come accade ad esempio ne *La mia sola lampada* di RN:

Mi disse: «Prendi la tua lampada, riempila!».
Dissi: «Non ho che un po' di pioggia dell'autunno:
sei sicuro che bruci?».
«Possibile che tu non abbia nent'altro,

in cucina o in cantina?»
«Ho una montagna di piume
di nido dei cuscini dei miei sogni...».
«Non lo sai: bruciano, sì,
facendo puzzo, ma non danno lume».
«Giù in cantina avrei un torsello
di neve dell'infanzia conservata».
Lo so: fa luce, ma se è tanta, come il chiaro di luna: un poco solo
bagnerebbe la lampada per niente»

L'intero componimento è costituito dal botta e risposta tra l'io lirico e un altro indefinito personaggio, tanto che in casi come questo si può dire che lo sviluppo narrativo è garantito dal dialogo stesso, che dunque si fa racconto: sembra di leggere un dialogo teatrale, e la presenza in funzione didascalica e presentativa nei primi due versi di «mi disse» e «dissi» a precedere il discorso diretto è un'ulteriore elemento a conferma di tale sensazione. Lo scambio di battute è rapido, ogni battuta occupa lo spazio mediamente di un distico e il discorso procede lineare. Nei primi versi figurano, nell'ordine, un imperativo e due interrogative dirette (frequenti nelle strutture dialogiche). La sintassi si avvicina a quella del parlato ed è paratattica, talvolta a scatti («non lo sai: bruciano, sì, / facendo puzzo, ma non danno lume») e comprende elementi deittici ancorati all'occasione, quasi mimesi di una gestualità dei dialoganti («Aspetta, aspetta! Credo di aver trovato: / *qui*, sotto la cappa del vecchio camino, / un po' più su della cenere spenta, / c'è la mia fedele borraccia d'alpino»). Il dialogo verte tutto intorno ad una lampada: i due dialoganti non riescono a trovare nessun liquido adatto per accenderla. I dettagli circostanziali sono interamente omessi per quasi tutta la durata del componimento, infatti a lungo non è dato né sapere il luogo in cui si trovano i due personaggi, né chi essi siano, né perché abbiano bisogno di una lampada: quest'ultimo dettaglio viene rivelato nel finale, ovviamente sempre per bocca dei parlanti («Allora possiamo anche andare! / E poi, sono due passi: / credo che bastin le tue lagrime / per farci luce fino al camposanto»), ulteriore conferma che il racconto è in divenire con e tramite il dialogo, o meglio, il dialogo è racconto.

II.3 Strutture parentetiche

«Accade sovente, nella lettura d'un testo, di imbattersi in costrutti – brevissimi, o di lunghezza considerevole – che generalmente segnano l'innestarsi d'un altro ordine di idee in un pensiero in corso, con uno spostamento d'obiettivo dal piano principale del racconto, ad un piano accessorio parallelo. A tali costrutti di solito si dà il nome di incisi o di proposizioni parentetiche».⁸² L'incipit di *Studi sulle proposizioni incidentali* di Mortara Garavelli si presta a descrivere quanto accade nell'*usus* sintattico della poesia dell'Otto e Novecento e, cosa che più interessa in questo studio, di Corrado Govoni: a partire, come spesso accade per tutti i fenomeni che si pongono in discontinuità con la tradizione poetica italiana, da Pascoli e D'Annunzio, le strutture parentetiche e gli incisi diventano un fenomeno diffuso ed istituzionalizzato; leggendo le raccolte di Govoni non è raro trovarsi di fronte a tali strutture, strumenti di allentamento della coesione testuale, «forma digressiva per natura»⁸³ e, come afferma Beccaria, strumento sintattico che genera effetti di «frantumazione del discorso poetico».

In questo paragrafo le varie esemplificazioni del fenomeno verranno analizzate e descritte sotto due aspetti principali: a livello sintattico, mettendo in luce il rapporto della struttura parentetica con il periodo in cui è inserita, dunque tramite considerazioni di carattere distributivo; a livello semantico, evidenziandone il contenuto e il relativo significato nell'economia generale del testo. Per ciò che riguarda il primo aspetto, mi pare opportuno ricordare come una struttura parentetica possa intervenire a separare un sintagma o due diversi sintagmi, oppure possa essere collocata, in una frase complessa, tra due proposizioni coordinate o tra principale e subordinata, tra due distinti periodi e, infine, possa essere posta alla fine tanto di una frase semplice quanto di un intero periodo. Per ciò che concerne il secondo aspetto invece va detto che le frasi parentetiche, in base al contenuto che esprimono e al rapporto che instaurano con il nucleo testuale in cui sono inserite, possono essere di due tipi: frasi con valore avverbiale e frasi di tipo appositivo circostanziale.⁸⁴

In aggiunta a queste considerazioni preliminari, mi pare il caso di sottolineare come in Govoni l'utilizzo di strutture parentetiche ed incisi sia spesso connesso alla

⁸² Mortara Garavelli 1956

⁸³ Mortara Garavelli 2012: 299

⁸⁴ Per queste categorizzazioni mi sono basato sullo studio di Salvi - Borgato in GGIC, II: 165-74

tendenza al dettaglio minuto, al suo voler inserire elementi circostanziali nel perseguimento di una descrizione particolareggiata, di un rilancio di istanze analogiche e metaforiche. Per meglio esemplificare questo assunto iniziale, prima di dare il via ad una serie di considerazioni più puntuali sulla fenomenologia delle parentetiche, si può citare un componimento come *Gli affissi*, di QS. Il verso di *incipit* è «Grandi splendidi francobolli», un attacco nominale seguito da una parentetica il cui contenuto è un elenco, sempre nominale, che funge da sviluppo attributivo del primo verso citato:

(regine con fantastiche mammelle,
caotici malsani paesaggi
con alberi turchini, rossi, verdi, gialli
di Ir Os Gran Val)

La parentesi viene dunque sfruttata per precisare la natura degli *splendidi francobolli* del verso di apertura, che vengono descritti minuziosamente, come utilizzando uno zoom per immortalare meglio un soggetto: non viene citato l'oggetto in generale ma ne viene sviscerata l'essenza. L'inciso, di quattro versi, interrompe la linea del discorso principale, separando l'attacco nominale dal suo sviluppo, due versi che portano a conclusione il periodo, «delle case sempre chiuse / che non partono mai»: viene così spezzato un sintagma nominale in due, isolando, e dunque mettendo in risalto, la testa del sintagma dalle relative espansioni, provocando uno staccato sintattico e intonativo.

Inizio ad entrare nel dettaglio delle varie configurazioni dell'inciso in Govoni portando come esempio la seconda lassa di *Brasso-Cattleya*, testo di MB:

Nemmeno l'angelo conosce
nel suo grande pudore
la malizia del fiore
punito di bellezza,
ritornato a peccare mortalmente
anche col ghiaccio liquido alla gola...
Non sa e non vede l'angelo
(c'è ancor troppo innocente paradiso
nei suoi occhi celesti

di puro vuoto)
che giuoco impercettibile labiale
di voluttuoso moto
si svolga da quel calice di petali
mollì e lanuginosi
che si chiudono e s'aprono
intorno alla nascosta morula
ebbra di miele rosa
che di dolcezza ad ogni istante
par svenga e muoia
uccisa dalla foia.

La lassa è strutturata in due periodi, nel secondo dei quali una parentetica che si estende per tre versi, di cui il primo endecasillabo, separa la reggente del periodo da una subordinata di primo grado, interrogativa indiretta. L'aggettivo possessivo *suoi* funge da connettore, riferendosi al sostantivo *angelo*: se grammaticalmente il connettore assicura continuità tra il corpo testuale e l'inciso, corroborata anche dalla rima *vuoto : moto*, dal punto di vista intonativo la separazione della reggente dalla subordinata fa sì che la linea del discorso venga interrotta; c'è da aggiungere inoltre che, l'inserzione di tre versi concorre alla dilatazione di un periodo che, pur non raggiungendo una grande profondità, si snoda per ben dieci versi. Per ciò che riguarda l'aspetto semantico, la parentetica in questione è una frase di tipo assertivo-circostanziale, più specificamente con funzione causale: rilancia istanze descrittive e metaforiche, assecondando la *forma mentis* del poeta, in primo luogo tesa alla registrazione dei particolari minuti. Emerge qui dunque un narratore onnisciente, che conosce e fornisce i dettagli delle immagini e delle vicende che narra: tendenza che affiorerà anche in altri componimenti.

Ne *Il mendicante caritatevole*, di MB, possiamo osservare una simile disposizione dell'inciso all'interno dell'arcata sintattica complessiva del componimento:

Quando s'alza da tavola, tra l'erba
restano tante briciole
(egli nemmen ci pensa)
che vi accorrono passerì ed insetti
come a una ricca mensa.

In questo caso il periodo si apre con una subordinata temporale prolettica, seguita dalla principale reggente. Tra questa e la successiva dipendente subordinata, di tipo consecutivo, è collocata una parentetica che occupa lo spazio di un solo verso, settenario, tramite cui il poeta ci fornisce un dettaglio ulteriore, comportandosi come un narratore onnisciente che, oltre a registrare quanto accade nella scena, conosce e indaga pensieri e sentimenti del mendicante protagonista della narrazione. La scelta di mettere questo dettaglio tra parentesi è sintomo della volontà del poeta di porre comunque in primo piano la semplice registrazione di eventi e azioni, lasciando dunque in secondo piano ogni altro elemento centrifugo. Un atteggiamento simile emerge anche in *Non fu un sogno*, di MB:

Non aprire alla luna
perché il livido suo spettrale lenzuolo
non imbocchi la scala;
non dar retta al lamento
dell'usignuolo falso assassinato
per tirare là fuori in agguato;
non socchiudere i vetri
(il postino non bussava mai di notte)
per non avere la bocca bruciata
dal vento salino che viene dal mare;

Il componimento si apre con una serie di frasi imperative negative, ai vv. 1, 4 e 7, ognuna delle quali regge una proposizione finale negativa (vv. 2 e 9) o una proposizione causale (v. 6). La terza struttura imperativa, «non socchiudere i vetri» è seguita da una frase tra parentesi che ha una sfumatura causale ed è una sorta di commento del narratore onnisciente che aggiunge un dettaglio, una sfumatura in più al corpo del testo, mettendolo in secondo piano.

Torno a concentrare l'attenzione su criteri di natura distributiva. In *Tormento*, di CB, una parentetica separa reggente e subordinata, in questo caso inserendosi tra protasi e apodosi di un periodo ipotetico:

Dormissi bocca in giù contro la terra
come una barca trascinata a riva
(chi va a caccia di notte alla laguna?
chi ha abbassato la calza della luna?):

sarebbe la mia voce spaventosa

Non ci sono connettori grammaticali a legare il corpo della parentetica con il testo, ed è difficile individuare una connessione anche soltanto dal punto di vista semantico: si potrebbe forse pensare che la prima interrogativa sia frutto di un'analogia scaturita da alcuni sostantivi del verso precedente, *barca* e *riva*, a cui si lega *laguna*; decisamente enigmatica la seconda interrogativa. Ci si potrebbe spingere fino a dire che queste due interrogative, oltre ad aumentare il tasso patetico e innalzare il tono in quanto ad intonazione, sono un riferimento al titolo, esprimono cioè un *tormento* interiore. Inoltre, diversamente da quanto si è detto per alcuni esempi precedenti, questa parentetica mette in mostra un narratore non onnisciente, che affida a due interrogative i suoi dubbi, seppur metaforizzati, dimostrando sicurezza e coesione quando parla in prima persona, dubbi e allentamento della coesione semantica e grammaticale quando cambia il soggetto, una non meglio definita terza persona, comunque altro da sé. Da rilevare come i versi tra parentesi rimino tra loro.

In *Quando nudo starò...*, di PT, possiamo osservare alcune diverse declinazioni degli stessi fenomeni sin qui messi in luce. Ne riporto il significativo *incipit*:

Quando nudo starò davanti a Dio
(rosa d'atomi, puro prisma mobile
o cristallo variabile di neve?),
per i suoi raggi X senza più segreti,
non avrò più pudore
di far la confessione generale
al celeste senato

Nonostante si tratti sempre di una parentetica posta tra reggente e subordinata, ancora una volta di tipo interrogativo, ci sono delle differenze rispetto agli esempi citati in precedenza. Innanzitutto qui la parentetica è collocata tra una subordinata prolettica e la reggente, con un inevitabile aumento dell'effetto di sospensione della linea sintattica e intonativa, acuito inoltre dal fatto che nel verso successivo all'inciso non arriva subito la reggente, bensì figura un altro elemento circostanziale del discorso, un complemento causale («per i suoi raggi X senza più segreti»). In secondo luogo il corpo della interrogativa è formato da apposizioni che si riferiscono a *Dio*, fornendo una triplice

ipotesi sulla sua natura, altra traccia del dubbio e dell'incertezza già venuta a galla in precedenza.

Termino l'esemplificazione di questa tipologia di parentetiche citando *l'incipit* de *L'angelo fluviale*, lungo componimento di MB di ben quattrocentoventi versi organizzati in lasse di diversa misura:

Quando all'angelo mio mancò altra piuma
per coprire e nascondere il rossore
dei miei brutti peccati
(ma perché così brutti se
l'unico frutto che non è marcito
su tutta la terra
malgrado l'apertura del costato
ed il chilo di chiodi arrugginiti
nella sua carne viva ribaditi,
è il tuo gesù pendente dalla forca
come l'albero morto di peccati
che l'uomo ancora succhia amaramente?);
quando all'angelo, eccetera,
da me tagliò la corda
anche l'ombra leggiera, e ai miei richiami
restò sempre più sorda.

Il periodo si apre con una subordinata prolettica temporale⁸⁵ che a sua volta regge una subordinata implicita finale e la coordinata alla subordinata, collocate nei v. 2 e 3. Al quarto inizia un lungo periodo di nove versi compreso tra parentesi: si tratta di una articolata interrogativa diretta, che scaturisce dal sintagma contenuto nel verso tre, *brutti peccati*, la cui parte predicativa viene ripresa in incipit della domanda al verso quattro. Il periodo non è particolarmente profondo, si arriva infatti fino al secondo grado di subordinazione con una condizionale e due relative, ma è lungo e dilatato a causa dell'inserimento di un complemento concessivo, dal settimo al nono verso, che divide i costituenti della proposizione condizionale, «se l'unico frutto che non è marcito...è il tuo

⁸⁵ Sono diversi i componimenti che iniziano con una subordinata temporale prolettica: soltanto in MB *Autunno, Vita dentro, tardi, alla donna operaia e contadina, quando il vento è più caldo, treni all'alba, il riverbero,*

gesù». Al di là della complessità della parentetica, il fatto notevole è che tale struttura separa una subordinata prolettica, già di per sé motivo di alterazione della naturale intonazione della frase, per ben nove versi, dalla proposizione principale del periodo, con la conseguenza che il filo sintattico si perde. Ciò spinge il poeta a porre un rimedio, utilizzando un espediente più consono ad uno stile parlato: dopo la parentetica il filo del discorso principale viene ripreso tramite la ripetizione di elementi già comparsi in precedenza, ovvero l'avverbio *quando* e il sintagma preposizionale *all'angelo*. Viene insomma fatto un accenno alla temporale con cui si è aperto il componimento: un accenno appunto, non una ripresa completa, tanto che troviamo la parola *eccetera* in funzione di sintetico riferimento a quanto già detto, a marcare questo luogo della poesia con un innalzamento ulteriore del tasso di oralità. A ciò fa da contraltare la reggente del periodo, posta in *explicit*, retoricamente marcata da un'inversione dell'ordine dei costituenti della frase, con l'anteposizione del predicato al soggetto: «da me tagliò la corda / anche l'ombra leggiera...».

Una struttura parentetica può essere collocata tra due costituenti di frase, separando dunque due diversi sintagmi: vedremo casi in cui un inciso si inserisce tra soggetto e predicato verbale, tra predicato e suoi argomenti diretti e tra complementi circostanziali e soggetto e predicato. Prendiamo in esame i versi 84-87 de *La casa fuggitiva*, di MB:

La caravella dentro la bottiglia
(la Santa Maria, la Pinta, la Nina?)
ci invita sempre ai temerari viaggi
per scoprir nuove terre
...

Il componimento, organizzato in *lasse*, è una sorta di campionario di oggetti che fanno parte della casa indicata nel titolo. Ad un certo punto, ai versi citati sopra, lo sguardo descrittivo del poeta si fissa su di un soprammobile, una *caravella dentro la bottiglia*, ed ecco che scatta l'associazione per analogia con altre caravelle, quelle proverbiali di Colombo, che diventano il contenuto di una parentetica dubitativa: quale delle tre potrebbe esserne una riproduzione? Il poeta non risponde, affida all'inciso tanto

l'analogia quanto l'interrogativo, ottenendo una forte alterazione della linea intonativa, il cui naturale corso viene disturbato dall'interferenza prodotta dalla configurazione tonica stessa della frase interrogativa, di carattere ascendente, e per il fatto che soggetto e predicato sono separati: si crea così una figura di staccato più marcata di quanto lo sia quella dovuta alla separazione di due diverse proposizioni all'interno di un periodo. Questa tipologia di parentetica non è affatto rara: un esempio molto simile si può riscontrare in *Sera*, di CB: «Pudore della sera bruna e rosa! / Davanti ai vetri ancora / così pieni di sole / (è il tramonto o l'aurora?) / esita, più non osa».

In *Adamo*, componimento di CB composto da ventiquattro versi, a separare il soggetto e il predicato di una frase principale interviene un inciso più lungo e di conseguenza sintatticamente più articolato rispetto alla media di quelli fino ad ora messi in luce. Vediamo i versi 1-15:

L'albero capillare del mio sangue
diritto ed affannoso
che cammina guardingo come un ragno
(mangiando l'erba sonora dei grilli,
cercando avidamente con radici
sempre più assetate
l'acqua che si nasconde, fugge, sogna:
balza sul capo, angelo impotente,
tuona e lampeggia, breve cielo),
si sbianca e capovolge di vertigine
ogni volta che investe le sue foglie
accecate di carne
il ricordo del soffio ispiratore
che riscaldò l'umana argilla
(o sudore di luce divina!).

La parentetica che si snoda lungo sei versi, prevalentemente endecasillabici, dal verso quattro al verso nove, separa il soggetto, *l'albero capillare*, posto in incipit del componimento, dal relativo predicato verbale, *si sbianca*, che compare al verso dieci, configurando così una prolungata attesa di completamento della linea sintattica e intonativa. Il filo sintattico tra i due costituenti della frase principale viene progressivamente a perdersi a causa della particolare sintassi interna dell'inciso, costituito

da una ravvicinata serie di verbi: nello spazio di tre versi (7-9) figurano *nasconde, fugge, sogna, balza, tuona e lampeggia*, e il corpo del testo fuor di parentesi riprende il suo corso con altri due verbi ravvicinati, *si sbianca e capovolge* (v. 10), rispettivamente predicato della reggente e della coordinata alla reggente. Aprendosi con due gerundiali, espansione circostanziale della proposizione relativa del verso tre, l'inciso viene posto in continuità con il corpo del testo e si forma così un lungo e unico, quanto meno semanticamente, periodo di quattordici versi. Il contenuto è di tipo narrativo, aggiunge dettagli e azioni al corpo testuale principale. Il lungo periodo si chiude al verso quindici con una parentetica di tipo interiettivo, che Beccaria individua come molto ricorrente nell'uso pascoliano, tanto «da trovare subito fortunata applicazione tra i poeti del primo Novecento» tra i quali cita Govoni; questo inciso, «che è del D'Annunzio paradisiaco»⁸⁶ è «un modulo convenzionale largamente europeo tra Otto e Novecento».⁸⁷

In *Natale*, breve componimento di CB di cinque versi, troviamo una parentetica al secondo verso, collocata tra una determinazione di luogo e il predicato:

Nella casa deserta
(o vecchio cuore, asino e lepre!)
non ho che questo rametto di vischio
delle tremanti Pleiadi
legato con un nastro di nevischio.

Il contenuto dell'inciso è di tipo interiettivo, e probabilmente rappresenta il nostalgico balenarsi nella mente del poeta di un ricordo, per associazione con la *casa deserta* del verso uno. Dal punto di vista intonativo mi pare che questo tipo di parentetiche interiettive, per la loro connotazione patetica e, solitamente, per la loro brevità fulminea, causino uno sbalzo intonativo più marcato rispetto ad altri enunciati posti tra parentesi, garantendosi di conseguenza maggior risalto e una posizione in primo piano rispetto a ciò che la precede e causando un inciampo ancor più brusco nel filo sintattico generale. Tutto ciò si acuisce in quanto in questo esempio in particolare non sono apprezzabili connessioni né dal punto di vista sintattico, né da quello semantico.

⁸⁶ Beccaria 1975: 270-71, nota 148

⁸⁷ *Ibidem*

In *Stagioni al mio paese*, di CB, la parentetica è collocata tra un complemento circostanziale e il soggetto della frase:

Dopo i vaganti pastori di nebbia
(scricchiolano i fiumi
s'aprono come vergini)
la nuvola bianca si sdraia nel cielo
muggiando d'amore.

Govoni con una metafora paragona alcuni agenti atmosferici a delle figure umane ed animali: ecco quindi che la *nebbia* forma dei *vaganti pastori*, seguiti da una *nuvola* e da tuoni, che *muggiando d'amore* verosimilmente incarnano un gregge al seguito dei pastori. Il quadro agreste, traslato in una dimensione celeste, viene completato da altre informazioni, di non immediata perspicuità non tanto per l'utilizzo, quanto meno inusuale, del verbo *scricchiolare* per esprimere il rumore di un fiume,⁸⁸ quanto soprattutto dal punto di vista del disegno semantico generale del componimento. La funzione narrativa descrittiva solitamente svolta dall'inciso parentetico in Govoni si eclissa qui e lascia spazio ad un rilancio metaforico difficile da sciogliere con immediata naturalezza: cosa intende il poeta con «scricchiolano i fiumi / s'aprono come vergini?» Questa immagine scaturisce da un'altra analogia con gli agenti atmosferici? Se spesso abbiamo visto incisi costituire un appiglio logico tramite dettagli e circostanze taciute nel corpo del testo, questa parentetica porta in dote invece una complicazione semantica.

Uno sforzo interpretativo è richiesto anche nella lettura di *Dopo* di CB:

Nella gran casa di tutti
liberamente aperta alle stagioni
(vinose more, rose canine e vilucchi
da me cercati nelle scorribande
delle vacanze dentro il fosso
melmoso ed intricato
lungo il muro dei morti,

⁸⁸ Attenendosi alla definizione del vocabolario Treccani, l'onomatopeico *scricchiolare* sarebbe più consono per esprimere rumori di rotture di elementi solidi: «Produrre un rumore leggero, secco e crepitante; spec. di cose rigide, dure o secche, che si fendono o si rompono».

per quel loro selvatico amaro
come il canto del cuculo
che pare influenzato
dalle tristi ghirlande!);
quando non sarò più che un pugno chimico
disputato e aggredito
da sotterranee avido forze
anelanti alla luce del sole,
di anidride carbonica potassa azoto,
sentirò ancor passare sul mio cieco sonno vuoto
il rumore del mondo e della vita?

Una parentetica di nove versi si apre al verso tre, dopo un complemento di luogo, mantenendo aperta la linea intonativa e sintattica del discorso, tanto che il predicato verbale *sentirò* arriva addirittura nel corso del verso diciassette: al termine della digressione parentetica, la linea del discorso riprende come se niente fosse, senza fenomeni di compensazione, di ripresa del filo logico tramite ripetizioni; oltre all'inciso, alla dilatazione del periodo concorre anche la subordinata temporale prolettica «quando non sarò più che un pugno chimico», seguita da quattro versi di varie espansioni nominali.

Il contenuto della parentetica non si lega né grammaticalmente né sintatticamente al resto del testo. La *gran casa di tutti* (verso uno) è una metafora per cimitero, una casa a cielo aperto, aperta a tutte le stagioni. E' questo il punto di contatto che scatena l'elenco nominale, che si configura come una digressione, un flashback dell'autore, a cui vengono in mente le *scorribande delle vacanze nel fosso lungo il muro dei morti*: tornano così alla memoria le *more*, le *rose canine* e i *vilucchi*.⁸⁹

In *Silenzio*, di CB, possiamo trovare un esempio di parentetica che interviene a separare due periodi diversi:

Con la testa nel nido di piuma e d'erba,
il vento della sera tace.
(Sonno, gomito disfatto

⁸⁹ Notevole la precisione botanica: more, rose canine e vilucchi hanno periodi di fioritura simili, il che rende verosimile il fatto che si possano trovare insieme in un giardino o, selvatiche, in un fossato.

del sole, elettrico gatto:
fresche palme d'acqua,
frustate verdi d'alberi
turbini nuvolosi
di mandorli di neve e polvere
luci dure e frunate
di montagne e di case).
E tace incantato
da una goccia di laudano obbligo,
il prurito di dente lattaiolo
tra le foglie, dell'usignuolo
...

Preceduto e seguito da un punto fermo, tra parentesi si snoda per ben otto versi un elenco nominale, i cui membri si susseguono senza una gerarchia, senza un apparente filo logico, allargando le trame della coesione semantica fino quasi all'*obscuritas*: difficile comprendere a cosa si riferiscano perifrasi come *gomitolo disfatto del sole* ed *elettrico gatto* dei versi tre e quattro; lo stesso si può dire per i versi successivi, che sembrano contenere una descrizione di un paesaggio, di stampo impressionistico. Non pare esserci inoltre alcuna connessione tra la parentetica e l'incipit del componimento. Può essere *sonno*, sostantivo posto in apertura della parentetica, la chiave di lettura, ovvero il termine da cui scaturisce un contesto onirico in cui i confini semantici sono poco definiti e poco definibili? Così si entra nel campo delle congetture e non è certo questa la meta che questo studio si propone di indagare e raggiungere, tuttavia questo tipo di considerazioni può essere comunque funzionale ai fini dell'indagine: questa parentetica non separa segmenti di frase o di periodo, bensì due distinti periodi, seppur logicamente coordinati, e ciò concorre insieme al *gap* semantico portato dall'elenco nominale a creare una soluzione di continuità rispetto al filo del discorso principale, come se con l'inizio della parentetica si entrasse in una poesia parallela, slegata dal corpo del testo fuori di parentesi. Ciò ci riporta alla citazione iniziale con cui si è aperto questo paragrafo: in questo luogo si può notare ancor meglio che in altri quello «spostamento d'obiettivo dal piano principale del racconto» di cui parla Mortara Garavelli.⁹⁰ Non può dunque mancare una cucitura tra l'*incipit* e il corpo posto dopo la parentetica: per riprendere il filo del discorso iniziato nei

⁹⁰ Mortara Garavelli 1956

primi due versi, Govoni utilizza la congiunzione *e*, a suggerire un legame di coordinazione sintattica, a cui segue lo stesso predicato utilizzato in punta del secondo verso, *tace*, formando tra l'altro un chiasmo rispetto al periodo precedente (*il vento della sera tace / tace il prurito*).

Sono frequenti in Govoni strutture parentetiche posizionate in chiusura di periodo. In questi casi, e soprattutto quando la chiusura del periodo coincide con l'*explicit* del componimento, non si può più parlare di inciso, in quanto non c'è interposizione di frasi tra uno o più segmenti di uno stesso periodo: rispetto a quanto abbiamo visto sin qui, ciò comporta che la linea intonativa e sintattica non viene né sospesa, né alterata, ma semplicemente prolungata. Questo prolungamento, questa sorta di clausola collocata alla fine dei componimenti o in generale dei periodi sintattici, costituisce spesso un'espansione appositiva o attributiva, talvolta di difficile decifrazione semantica, di un sostantivo immediatamente precedente. Si veda ad esempio cosa accade in *Cielo*, di CB:

Signore della vita e della morte
se tu porti all'orecchio azzurro
quest'ape bruna, prigioniera,
per udirne l'asmatico sussurro
...
tu slarghi d'un anello d'orizzonte
col tuo divin sorriso l'infinito
al sentirti da Lei pungere a un dito
con quel suo caldo pungiglione di sole
(presuntuosa molecola d'ossigeno
del fondo di paniere rugiadoso
delle tue stelle).

La parentetica arriva a fine periodo, non divide nessuna parte del discorso, è un'estensione appositiva di un sostantivo precedente: è forse una perifrasi che sta per *sole*, oppure è forse un attributo di *cielo*, a cui si riferisce il pronome personale *tu* che compare al verso tredici? Rimane un nodo difficile da sciogliere e alcune considerazioni di ordine distributivo non ci fanno fare un grande progresso in questo senso: da un lato infatti potremmo pensare che, se i tre versi in esame fossero riferiti a *sole*, non ci sarebbe stato

bisogno di inserirli tra parentesi, il poeta sarebbe potuto ricorrere ad una virgola; dall'altro, se la perifrasi fosse riferita al *tu*, la parentetica sarebbe potuta comparire immediatamente dopo il pronome, o nell'immediata vicinanza.

Riporto i primi cinque versi di *Acquario criminale*, di CB:

Brillano fiori come
peccati colorati della luce
(quale pomo proibito
il serpente che striscia tra l'erba
ti ha fatto assaporare, o luce?).

In primo piano c'è l'immagine dei fiori che brillano connotata da una similitudine in cui entra in gioco il sostantivo *luce*: ecco l'appiglio per cambiare momentaneamente inquadratura. Nella parentetica, che chiude questo breve incipit, troviamo un'apostrofe alla luce, termine ripreso in punta di verso e di periodo, a cui viene posta un'interrogativa diretta, al cui interno c'è una disposizione marcata dei costituenti di frase. All'apertura di una parentesi, il lettore si aspetta di iniziare a leggere un inciso e quindi immagina che, chiusa la parentesi, la linea principale del discorso continui. Qui invece questa attesa viene tradita: alla chiusura della parentesi segue un punto fermo, con l'intonazione che si alza a causa dell'interiezione finale che coincide con il culmine dell'interrogativa diretta. Questa costruzione sintattica sembra voler mettere in risalto la digressione che entra in gioco con la parentetica, che funge da inciso non a livello sintattico, ma semantico, tanto che, i versi successivi si riferiscono ai primi due versi del componimento: «Invano l'angelo del vento / dal paradiso verde via *li* sciabola / e *li* uccide con l'afa, disperdendone / i cadaveri secchi di fetore».

Anche in *Le monotone sere sopra il lago...*, di PT, è presente una breve parentetica con cui termina il primo periodo del componimento:

Le monotone sere sopra il lago
di tanto in tanto eran puntualizzate
ora da un bianco palpebrar di lampi
ora dal fuoco piangente
dei razzi della sagra
(Genzano, Ariccia, Albano);

Genzano, Ariccia, Albano sono tre località di Roma, qui inserite tra parentesi come sviluppo didascalico del sostantivo *sagra* che compare al v. 5. Al v. 7 poi inizia un altro periodo, con una subordinata temporale prolettica che viene separata dalla reggente da una parentetica di quattro versi, semanticamente collegata al sintagma «oro grasso dell'incendio»:

e quando una foresta non metteva
nella larga notturna scollatura
i suoi coralli e l'oro grasso dell'incendio
(questi immensi falò di querce e lecci
che fanno sanguinare il fianco al lago,
forse li dedica a una sua Madonna
di mezzo agosto un incendiario pazzo);
furibondi abbaiano nell'alto i cani,
dondolando il piastrino inargentato
del primo quarto.

In *Furberia d'amore*, di PT, questa strategia distributiva è connessa ad una funzione particolare della frase parentetica, che diventa qui una sorta di anticipazione di un tema della poesia, sviluppato in una zona diversa del componimento:

Sentii che cosa diventò la pioggia
bagnandosi nei grappoli dei lilla,
(più tardi tu saprai cosa vuol dire
il mio farti così partecipare
a questa sagra della primavera
come se il sangue fosse clorofilla).

Dopo un inizio giocato in prima persona e rivolto al passato («sentii che cosa diventò»), al verso tre si apre una parentetica che termina al verso sei, chiudendo l'incipit, in cui il poeta si rivolge direttamente ad un interlocutore non meglio precisato, facendo una sorta di rivelazione sul futuro («più tardi saprai»): limitandosi a questa informazione, il lettore è tenuto ad immaginare che il *più tardi* sia semplicemente un'indicazione temporale, che riguarda un periodo di tempo futuro, indefinito, che al momento non gli è

dato conoscere. Scopriamo invece nel prosieguo del componimento che si tratta di una indicazione di luogo testuale, infatti il messaggio all'interlocutore arriva in una zona successiva del testo, fuor di parentesi:

Il mio farti così partecipare
a questa sagra della primavera
con la pioggia divisa
e confusa tra lilla e clorofilla
con tanto ardore, ti farà l'effetto
di un'ossessione: è invece il mio segreto:
di mettere a buon frutto la squisita
tua femminile sensibilità.

Il primi due versi riprendono esattamente due versi della parentetica, argomento diretto di quel «più tardi tu saprai cosa vuol dire», affermazione che ora viene qui soddisfatta e semanticamente portata a compimento. Funzione particolare dicevo, in quanto una struttura parentetica solitamente o allude a qualcosa che la precede, oppure contiene informazioni non coerenti grammaticalmente e semanticamente con il resto del testo: qui serve da anticipazione, quasi da sommario.

La stella del pastore, di QS, dopo due versi densamente marcati dal punto di vista dei richiami fonici e della quantità di accumulo verbale, contiene una lunghissima parentetica, che si pone in continuità sintattica e semantica con i versi precedenti: un'ampia digressione di ben quindici versi in cui il poeta libera il suo gusto per il dettaglio. Ne viene fuori un periodo non profondo ma lungo, un unico lenzuolo che si distende su tutti i quindici versi:

Piango pensando e ricordando,
che la mia dolce casa è poi di fango
(ma quando io penso a lei, io piango,
chè ai lati della sua scrostata porta
sento in fiore i lilla,
e lungo il muro con l'ore di rose
vedo la meridiana tranquilla
come una dolce macchia di ciel smorta:
io la trovo così sempre incastrata

in ogni casa ch'è da me guardata,
coi lilla azzurri sopra il limitare,
uno di qua ed uno di là.
come due ceri accesi sull'altare
che fan guardia d'onore alla reliquia,
forse perché è da tanto
che la porto così tatuata
nell'anima con l'acido del pianto!);
piango perché sei così bella,
e mentre quaggiù tutto è inverno e sera,
tu sei in cielo e alba e primavera,
ed io sono verme e tu sei stella.

Il primo verso della parentetica inizia con la congiunzione *ma*, che la connette ai primi due versi. Inoltre riprende il primo verso del componimento, formando tra l'altro un chiasmo (verso uno: *Piango-pensando* / verso tre: *penso-piango*), e si chiude circolarmente, dal punto di vista semantico, con il sostantivo *pianto*. Al termine dell'ampia digressione, all'inizio del v. 18, viene ripreso nuovamente il verbo *piango*, che apre il testo: un modo per ricollegarsi all'incipit dopo una sospensione del dettato, che se non è semantica e grammaticale, è quanto meno sintattica e grafica. L'*explicit* riprende anche una certa brevità nel trattamento sintattico, con ogni verso ad ospitare una proposizione e gli ultimi due che ospitano un parallelismo (*tu sei / ed io sono*).

Qualcosa di molto simile accade in *Rosa dei venti in terra e in cielo*, lungo componimento di QS di ben trecentoquarantuno versi.

E gli amanti si stringono e si baciano
e sospirano tristemente
nell'ansia di scrollare il peso della vita,
...
nel comune bisogno
di uccidere la pena d'amore,
...
(Ah! perché sono essi venuti?
Ah! perché non si sono accontentati
della nebbia nativa,
del cielo roseo, del mare blu

col Vesuvio del dolce teatrino
 campestre, così piccolo e vicino
 e che pareva così vero,
 che si poteva accarezzare con la mano;
 mentre lì ora è tutto
 così grande e così lontano:
 l'isole, il cielo, il monte, il mare;
 e così proprio vero
 che sembra quasi di sognare!...
 Sarebbe ancora così bella
 se fosse la mammoletta
 grande come un'ombrella?)
 Sono giovani e belli e s'amano,
 ma non sono felici;
 perché baciandosi ed accarezzandosi
 sentono tutta l'inutilità del loro amore
 che resta sempre un imperfetto tentativo
 per uscir dal dolore;
 ...
 (vv. 167-69; 173-74; 182-203)

Il focus narrativo su due *amanti* con cui si apre questo periodo, offre l'occasione per un'ampia digressione, posta tra parentesi, di ben diciassette versi, aperta da una sorta di invettiva contro di essi («Ah! perché sono essi venuti?»). Con il passare dei versi la coesione logica interna alla digressione si sgretola sotto l'azione di costituenti logico-semantiche quali l'interrogativa diretta che chiude la parentetica: dall'iniziale invettiva agli amanti, si chiude con una domanda retorica riguardante una *mammoletta* posta in calce ad una considerazione generale sulla bellezza delle piccole cose. Se si perde il filo logico all'interno della parentetica, figurarsi cosa accade con il filo logico complessivo di questa porzione di testo. Per recuperarlo è necessario che scatti quel meccanismo centripeto di ripresa che abbiamo già avuto modo di osservare, è necessaria dunque una ripresa con ciò che precede la digressione, una cucitura dopo uno strappo: il primo verso fuor di parentesi (198) riprende il filo del discorso iniziato nel primo verso della citazione, tanto che insieme sembrano formare un unico periodo: «e gli amanti si stringono e si baciano... sono giovani e belli e s'amano». La cucitura riguarda zone più ampie ed ecco che se nella parte iniziale troviamo che i due amanti «sospirano tristemente...nel comune bisogno di

uccidere la pena d'amore», nella porzione di testo post parentetica li ritroviamo coinvolti nelle stesse situazioni: «non sono felici» «inutilità del loro amore... tentativo per uscir dal dolore».

Vorrei chiudere il paragrafo con qualche considerazione ulteriore sul rapporto che le strutture parentetiche intrattengono con il corpo testuale in cui sono inserite. Lo spunto mi si è presentato in particolare alla lettura di tre testi, *State zitti* di QS, *Variazioni dell'usignuolo*, di CB, e *La controtrombettina*, di RN, in cui tali strutture giocano un ruolo particolare all'interno della struttura complessiva dei componimenti.

In *State zitti*, incisi di varia natura e collocazione intervengono con una certa frequenza ad alterare la linea sintattica e intonativa del discorso. Sin qui non c'è nulla di così rilevante, eccezion fatta forse per la quantità: nello spazio di pochi versi, figurano infatti cinque parentetiche. La particolarità risiede nella stretta correlazione tra gli incisi e i loro effetti di alterazione e la sintassi complessiva di tutto il componimento che spesso, soprattutto nei luoghi adiacenti alle strutture parentetiche, si presenta breve, paratattica, a cominciare dal primo verso:

Tu dormi. E la mamma per giuoco
ti compose tra i nastri, i ceri e i fiori,
come su un altarino
(tu non l'avevi ancora fatto
col tuo prediletto burattino!)
nella candida culla
...

Il primo verso contiene una micro frase, che si esaurisce nello spazio di tre sillabe e mette il lettore subito in *medias res*, senza filtri e didascalie a introdurre la scena narrativa. Al «Tu dormi» iniziale viene giustapposta un'altra frase, in cui i costituenti, soggetto, predicato e oggetto diretto sono separati da un elemento circostanziale tramite una parentetica che sembra l'espressione di una voce di un narratore fuori campo, che commenta ed espande il testo, secondo una modalità ormai incontrata diverse volte. Al v. 19 inizia un altro periodo, concluso da una parentetica di tre versi:

No, no, verrà ancora la mamma,

verrà presto a destarti con un bacio,
a svolgerti la fascia di crisalide,
a premerti sul mento
per farti fare un bel sorriso
(così un bocciuol reciso
di rosolaccio, a stringerlo coi diti,
manda fuori il suo fiore in un momento).

I primi versi di questo periodo sono giocati sulla ripetizione, a partire dall'anafora di *verrà*, la cui seconda occorrenza, al v. 20 fa da reggenza di tre infiniti con funzione finale, disposti uno per verso. Conclude il periodo una parentetica che contiene una similitudine tra le azioni che la mamma compie per far sorridere il bambino, a quelle che si devono fare per fare emettere un fiore al *rosolaccio*.

E' nel periodo successivo che si può notare più specificamente quella stretta correlazione tra gli incisi e la sintassi complessiva di tutto il componimento a cui si era accennato in precedenza:

Ecco viene, è venuta;
ma non ti tocca, non ti bacia, non ti sfascia:
volge gli occhi tutt'intorno
con la palpitazione
della fiamma ch'è entrata in agonia
(povera mamma! o povera mamma mia!);
disfatta dall'ambascia
pare che aspetti uno che tarda
(deve venir dai monti, ha da passare il mare);
poi li fissa in un punto
(forse è già dietro l'uscio, appena giunto!),
vitrei, ciechi, sbarrati come quelli
del tuo freddo balocco che ti guarda.

In un periodo di tredici versi in cui emergono chiari gli stilemi della *brevitas* e di quella particolare tipologia di sintassi che Mengaldo ha definito «*saccadée*, come dicono i francesi, e cioè letteralmente “a scatti”»⁹¹ (basti leggere i primi due versi della citazione),

⁹¹ Mengaldo 2000: 20-21

riconoscendola come tipica della koinè crepuscolare, trovano spazio tre incisi che contribuiscono notevolmente a rendere ancor più concitata e segmentata l'arcata sintattica del periodo.

Variazioni dell'usignuolo, di CB, presenta una situazione particolare, mai incontrata né qui né mai nello spoglio delle raccolte di Govoni da me compiuto ai fini di questo studio. In questo testo, composto da sessantacinque versi di diversa misura, i versi compresi tra parentesi sono quantitativamente preponderanti rispetto ai versi che costituiscono il corpo del testo principale: ben trentacinque, più della metà del totale, costituiscono cinque strutture parentetiche. Tra l'altro due di queste occupano i luoghi eminenti del componimento, a partire dall'*incipit*:

(Quando sono felice
vorrei piangere come la rete
che torna su col pesce).
Il funerale della bambola
finì sull'orlo del bosco
...

La parentetica che apre il componimento è notevole sotto vari aspetti, a partire dalla sua posizione. Si trova infatti in apertura del testo e dunque non può essere considerata propriamente un inciso. E' forse uno strumento di rottura della coesione testuale? Viene forse taciuto e omesso un dato nel testo, una circostanza a cui si riferiscono i versi tra parentesi? Quello che è certo è che il suo contenuto non ha nulla a che fare con il contenuto dei versi successivi (eccezion fatta forse per il *piangere* del verso due, e il *funerale* del verso quattro); inoltre mette in scena un io narrativo, una prima persona, chissà se quello del poeta, che non viene nominato e coinvolto fuor di parentesi nei versi successivi.⁹²

⁹² Riporto qui i versi 4-15, omessi nel corpo della trattazione: «Il funerale della bambola / finì sull'orlo del bosco / fu chiusa in un cofano di sandalo rosa / era leggiera come un violino / con qualche chiodo saltato di tarlo / fu benedetta con una spiga di rugiada / un lupo raspava la pioggia morta / degli aghi dei pini / e gli occhietti ridenti / di cappuccetto rosso / brillavano furtivi / tra le spoglie dei biancospini».

Dal verso quindici al verso venticinque figura un altro gruppo di versi compresi tra due parentesi, preceduto e seguito da un punto forte: si tratta di un inciso semantico e grafico più che sintattico. Lo riporto interamente:

(Per venire alla tua casetta
la sua immagine bianca dolcemente
è lì cunata dalla vecchia barca,
ferma e fresca sull'acqua del canale
come la luna dentro il pozzo,
ho attraversato una via stretta
col pattume di sole sopra un uscio
un fruscio di sottane
andava su e giù per le interne scale).

Per quanto riguarda la struttura della sintassi del periodo compreso tra le parentesi, dopo la subordinata prolettica finale che lo apre, c'è una incidentale, infatti dal verso sedici in poi si distendono quattro versi che prendono le mosse dopo il sostantivo *casa* e che si configurano come una sua digressione, come dimostra la presenza dell'aggettivo possessivo *sua*. Questi quattro versi separano la proposizione finale dalla reggente: considerando che ci troviamo già all'interno di una parentetica, possiamo dire che linea intonativa generale è doppiamente sospesa.

Per ciò che concerne il contenuto, in questi versi ritorna di nuovo in scena l'io narrante, che nei versi precedenti non compariva, e ciò sembra collegare la prima parentetica a questa seconda, mentre invece, anche in questo caso, non ci sono connessioni che rinvino ai versi fuori di parentesi.

Al termine di questa seconda parentesi, il filo del discorso precedente viene ripreso come nulla fosse, come se le strutture parentetiche non comparissero. Ecco i versi 26-30:

La chiesa del villaggio
era piena di pesci e di farfalle
quando la processione
delle bambine scalze uscì nel prato
coi ceri dei ghiaccioli.

Il testo continua in questo alternarsi di strutture parentetiche e versi fuor di parentesi. Così ai versi 31-41 troviamo prima un'altra parentetica, che si riconnette semanticamente e grammaticalmente alle parentetiche precedenti, poi la ripresa del corpo testuale principale:

(Suonando il campanello alla tua porta
avrò la mano piena d'uva rossa).
Sull'ombrello del mendicante
cantava una rana grossa
era piena d'uova come un fico
la strada era piena dell'odore del pane crudo.
Sotto la pioggia in mezzo alla foresta
ho visto una casetta strana fatta
coi cavalli di legno della giostra:
schiuma di luce ai morsi,
vernice accarezzata
con le mani innocenti!

Insomma, mi sembra che in questo componimento ci sia una poesia nella poesia, costituita l'una dall'insieme dei versi compresi tra parentesi, l'altra da quelli del corpo testuale principale. Quanto meno si può dire che due livelli diversi si intersecano l'un l'altro dal punto di vista distributivo, mentre dal punto di vista semantico rimangono paralleli. L'alternanza tra i due livelli continua ancora:

(Ti starebbe bene al collo un gran nastro viola
di chitarra spagnuola).
Tutte le ragazze
avevan nelle camere
le lampade di nebbia dei soffioni
voleranno via come degli angeli buoni.

E continua fino ad arrivare al gran finale del componimento, con gli ultimi diciotto versi tutti compresi tra parentesi:

(Ti porterò domani
se mi apri qualche verde serpicina

di nido
come un monile
te le vorrai mettere al polso
ti porterò un cestino
di ragnatele pieno
di umidi lampi di lucciole
ti porterò una giuncata
di latte di vilucchio
una bambola di formaggio dolce
ed io sarò contento
se mi farai sentire il tuo sorriso
dietro la maschera di biondo vento
dei tuoi capelli sciolti
se mi darai da baciare
con queste mie labbra di vecchio
la reliquia fiorita del tuo specchio).

Sebbene le parentesi suggeriscano la presenza di un livello altro rispetto ad un primo piano, in questo componimento tale caratteristica viene messa da parte, tanto che le strutture parentetiche sono messe in rilievo, viene loro data un'importanza maggiore, sia per una questione quantitativa, sia per una questione distributiva, essendo numericamente più presenti i versi in esse compresi e posti nei luoghi notevoli del testo.

Infine una differente modulazione delle strutture parentetiche si trova in *La Controtrombettina*, un componimento di quarantuno versi a prevalenza endecasillabica, in cui ricorre per sei volte, a partire dal primo verso e terminando con l'ultimo, una struttura parentetica composta da un unico verso endecasillabo, che figura sempre identico in ognuna delle sei occorrenze lungo il testo. Ne cito *incipit* ed *explicit*:

(il mio sangue cucito sopra l'ala)
Che cosa lascerò morendo al Carro
mio celeste erede? Non ho nulla,
all'infuori di questa trombettina
di parlato corallo, da due soldi,
sospirofono, vecchia guastafeste,
della mia poesia,
che ha sempre nelle magre sue volute
il dolce capogiro della giostra

coi colossali schiaffi dei pagliacci
e il padiglione magico delle vedute.
(il mio sangue cucito sopra l'ala)
(versi 1-12)

La troverà quaggiù sulla marina
il grande angelo d'aria ora al timone
...
la bella cappa porterà all'orecchio
(il mio sangue cucito sopra l'ala)
di tristi echi terrestri sempre piena,
e starà lungamente ad ascoltare.
Anche se non saprà mai dir se siano
le onde a singhiozzo del coatto mare,
o il gigantesco urlo della mia pena.
(il mio sangue cucito sopra l'ala)
(versi 13-14 e 34-41)

Il verso «(il mio sangue cucito sopra l'ala)» ricorre in apertura e in chiusura del testo, e altre quattro volte, ai vv. 12, 21, 30, 35, diventando una struttura ritornellata intorno a cui si distendono i periodi del testo: ad un inizio più ordinato, in cui il verso ritornello separa periodi distinti tra loro, arrivando dopo un punto fermo e precedendo l'apertura di un nuovo periodo, si contrappone una chiusura in cui il movimento sintattico diviene più caotico e in cui il verso ritornello (verso trentacinque) funge da *stop* sintattico e intonativo, essendo inserito all'interno di una frase a dividere un sintagma, già di per sé marcato da una particolare configurazione dell'ordine dei suoi costituenti: al verso trentaquattro il complemento oggetto *la bella cappa* è anteposto al predicato verbale «porterà all'orecchio», mentre al verso trentasei il predicativo dell'oggetto *piena* è preceduto dal sintagma preposizionale con funzione di genitivo «tristi echi terrestri».

C'è da aggiungere inoltre che le parentetiche osservate non cadono mai all'interno di un verso, nel senso che il loro inizio e la loro fine sono sempre collocati in versi adiacenti ai versi non compresi tra parentesi e non all'interno di essi. Chiudo il paragrafo portando l'esempio di due testi in cui invece gli incisi, oltre ad interrompere la linea

sintattica e intonativa, si pongono in contrasto con la versificazione, interrompendo il normale incedere versale. Inizio con *Ubbriaco*, di CB, vv. 6-11:

Bocconi sulla giacca come un morto,
tra i cespugli melmosi dove il fiume
fa un gomito tranquillo (l'usignuolo
da un abisso di verde come il rospo
tien la sua nota lunga), smaltirà
nella febbre del sole la domenica.

La parentetica si apre all'interno del verso otto e si chiude all'interno del verso dieci, come mai avevamo visto accadere fino ad ora. A livello sintattico separa elementi circostanziali della frase dal predicato verbale, non separa dunque uno stesso sintagma ma due sintagmi diversi. Il collocamento all'interno di due versi aumenta il senso di spezzato: significativo inoltre che, in un contesto tutto endecasillabico, la parentetica inizi dopo la settima sillaba del v. 8 e finisca alla settima sillaba del v. 10, formando una sorta di settenario caudato, un sette + quattro, da interpretare probabilmente come un segnale di ricomposizione della disarmonia provocata da questo movimento stop sintattico e versale.

Un altro componimento in cui la distribuzione versale della struttura parentetica è in rapporto conflittuale con la versificazione è *Il canto della notte*, di CB:

Notte profonda, ombra del sole schiava,
larva fedele (ghiaccio e morte
tieni per te ed incarni), dal tiranno
eterno ti distaccherai di colpo
un dì...

La linea intonativa non subisce contraccolpi particolari, non c'è ulteriore tensione, in quanto dal punto di vista grammaticale e semantico ciò che è compreso tra parentesi si pone in continuità con quanto lo precede, anzi, in qualche modo porta ad una prima conclusione l'intonazione che era prolungata dall'attacco nominale del periodo.

II.4 Subordinazione e complicazione

Concludo questo capitolo con una breve indagine su alcuni fenomeni di sintassi lunga, passando così, rispetto alle appena esaminate forme brevi, all'altro polo delle abitudini sintattiche di Govoni, a strutture che elevano il tasso di complessità sintattica, principalmente, lo vedremo, aumentando la lunghezza e la profondità del periodo e ritardandone il completamento sintattico.

Nella poesia di Govoni la principale strategia di complicazione sintattica è rappresentata da accumuli di subordinate prolettiche, che se da un lato non provocano una sospensione della linea intonativa complessiva del discorso, in quanto «le singole frasi subordinate a sinistra rappresentano unità intonative a sé, perfettamente concluse»,⁹³ dall'altro ritardano la chiusura della linea sintattica, rinviando la frase reggente che funge da normalizzatore, da catalizzatore della tensione sintattica che si viene a creare e dunque prolungando l'attesa di completamento avvertita dal lettore.

I centonovantasette versi de *I prati*, di QS, sono organizzati in quindici strofe di diversa misura. A partire dalla decima strofa, inizia un periodo che si apre con una serie di subordinate temporali:

Prima che vada d'aia in aia
la trebbiatrice
come una mendicante rossa
a biascicare da mattina a sera
la sua interminabile preghiera,
e s'alzin per la luna nuova
vasti letti di morbido oro;
quando splendono nei cortili
le matasse di filo cotto
come un biondo bucato di capelli
e il forno pieno di ciambelle
par la testa dell'orco
con tanti anelli d'oro profumato in bocca,
mentre abbaglian nel verde
le strisce della tela,

⁹³ Bozzola 2006: 92

come strade di paradiso,
come fasce di bimbi giganteschi...
(vv. 104-120)

Il periodo di questa strofa è interamente composto da tre frasi temporali, ciascuna delle quali contiene una similitudine riferita al proprio soggetto ed è proseguita, ad eccezione dell'ultima (che compensa la mancanza con l'aggiunta di una seconda similitudine), da una temporale coordinata («Prima che vada d'aia in aia / la trebbiatrice / come una mendicante rossa [...] e s'alzin per la luna nuova / vasti letti»; «quando splendono nei cortili / le matasse di filo cotto / come un biondo bucato di capelli / e il forno pieno di ciambelle / par la testa dell'orco»; mentre abbagliano nel verde / le strisce della tela / come strade di paradiso / come fasce di bimbi giganteschi...»). Si faccia caso inoltre alle inversioni dell'ordine dei soggetti e dei verbi in quasi tutte le proposizioni). La frase reggente non compare nemmeno in coda al periodo, che rimane così senza un naturale completamento e dunque sintatticamente sospeso, tanto che anche la strofa successiva si apre con una temporale ed è sintatticamente sospesa:

Quando l'odor del biancospino
è il maestro d'orchestra degli odori,
il motivo che imbeve ogni giardino;
il tremito e il color di perdizione
che hanno negli occhi tutte le fanciulle;
l'alone d'odoroso tulle
intorno ai lumi argentei della casa;
l'odore della mensa apparecchiata
come un altare in fiore;
l'odore e l'innocenza
dei grandi e bianchi letti dell'amore;
l'odore della polvere mischiata
al sapore rotondo
della donna, l'odor di tutto il mondo...
(121-134)

La proposizione temporale in apertura del componimento è seguita da un lungo elenco nominale⁹⁴ di elementi predicativi accostati asindeticamente uno dopo l'altro e riferiti al soggetto della proposizione stessa, «l'odor del biancospino» (si noti anche l'anafora del sostantivo «odore» che si attiva ai versi 128, 130 e 132). Perdura dunque l'attesa del completamento sintattico garantito dalla reggente, che travalica, come si è visto, il confine strofico. Una frase reggente arriva a normalizzare il periodo soltanto a metà della strofa successiva:

Quando sul mondo canta maggio
e i fossi pieni d'acqua bruna
han l'usignuolo selvaggio
che canta inebbriato dall'odore
amaro dei sambuchi in fiore;
e le ciliegie di sole sugoso
inorecchinan gli alberi degli orti:
il cimitero col suo muro roseo
è un piccolo stellato crocefisso
nella sua messe vana
di forasacchi, il pane per i morti...
(135-145)

Troviamo un'ulteriore frase temporale proseguita da due coordinate, dopodiché arriva finalmente la frase reggente «il cimitero col suo muro roseo / è un piccolo stellato crocefisso». Una dilatazione del periodo portata agli estremi, che travalica il confine strofico per due volte, lasciando sintatticamente sospese due strofe non brevi. Inoltre, terminata la reggente, all'interno della stessa strofa inizia un nuovo periodo, anche questa volta con una subordinata temporale:

Mentre il rospo è impacciato da festoni di candidi vilucchi
nel suo cammino di sciancato
verso un suo dolce fior d'erba da piaghe
che raggia sulla riva come
una tetra reliquia insanguinata...

⁹⁴ Ai costrutti nominali è interamente dedicato il primo paragrafo di questo capitolo

Tale subordinata chiude la strofa, rilanciando la strategia compositiva osservata per le strofe precedenti e infatti la strofa successiva si apre ancora una volta con una frase temporale:

Quando le fragole nel piatto
hanno un odor di fresco temporale
che appena sul paese esterefatto
s'affaccia basso in mezzo agli alberi
schioccano i bianchi lampi del bucato,
mentre scampanella
la quaglia tra la lupinella:
hanno l'odor dei temporali nuovi
che lustrano i sereni e gettano
sopra la casa bianca e sul fienile giallo
i lor golosi umidi arcobaleni
di perla e di corallo...

Oltre alla dilazione della frase reggente, fenomeno a cui il lettore è ormai abituato dopo aver letto tre strofe costruite con questo principio, qui si può osservare anche una complicazione nella struttura subordinativa prolettica: dalla proposizione temporale posta in apertura («quando le fragole nel piatto hanno un odor di fresco temporale») dipende infatti una relativa («che [...]»⁹⁵ s'affaccia basso in mezzo agli alberi») che a sua volta regge due ulteriori temporali, («appena sul paese esterefatto [...] schioccano i bianchi lampi del bucato»; «mentre scampanella la quaglia tra la lupinella») di cui la prima ha alcuni elementi interposti tra il pronome relativo *che* e il verbo della relativa *s'affaccia*, causando un'alterazione nella disposizione dei costituenti del periodo. Dopo questa struttura prolettica arriva il completamento portato dalla frase reggente «hanno l'odor dei temporali nuovi». Inoltre la strofa successiva si apre con due versi che potrebbero essere interpretati in riferimento a tutte le subordinate temporali che abbiamo osservato fino ad ora, come se contenessero la vera frase reggente di tutto questo lungo e sbilanciato periodo: «Allora brillano nel grano / i papaveri e le fanciullacce».

⁹⁵ Indico così l'interposizione all'interno di una frase di un'altra frase o di alcuni costituenti di un'altra frase.

In *Salici Rossi*, di CB, troviamo ancora uno sbilanciamento a sinistra e un ritardo nel completamento del periodo, sebbene meno marcato dal punto di vista quantitativo e strutturale, in quanto interviene in un testo indiviso:

Quando d'inverno al mio paese
la terra è dura e morta come pietra,
chè ogni verde bruciò la galaverna
e il ghiaccio con le labbra screpolate
bevve l'ultima goccia d'acqua impura;
dalle tigne dei salici cadenti,
vecchi, sciancati, tutti scorza e rughe,
confinati sui fossi o nelle cave
di sabbia abbandonate,
ecco un giorno tu vedi fiammeggiare
le vermene sanguigne.

(vv. 1-11)

Lo schema è parzialmente diverso da quello che è stato evidenziato in precedenza, non solo per un'estensione più ridotta, ma per una diversa strategia di rinvio del completamento sintattico, a partire dalla composizione della struttura prolettica, che non è costituita da una serie di subordinate temporali coordinate tra loro, bensì da una sola frase temporale collocata ad inizio periodo «quando d'inverno al mio paese la terra è dura», da cui dipende una proposizione causale, «chè ogni verde bruciò la galaverna», proseguita da una coordinata, «e il ghiaccio con le labbra screpolate / bevve l'ultima goccia d'acqua impura» (si noti nelle due causali il chiasmo nella disposizione degli elementi frastici: ordine OVS nella prima, SVO nella seconda). La struttura prolettica si estende così per cinque versi, ma il verbo e il soggetto della frase reggente arrivano soltanto al verso 10, preceduti da un complemento circostanziale («dalle tigne dei salici cadenti»), a cui segue una breve enumerazione di elementi predicativi («vecchi, sciancati, tutti scorza e rughe, confinati sui fossi»).

Si veda poi *Per il croco e per il pettirosso*, di RN:

Se non sarò più in giro
quando sotto la siepe il croco
accenderà il lumino d'oro

per avvertir ch'è l'ora in casa di pensare al fuoco;
 e il primo pettirosso
 tirerà l'ultimo vilucchio del cancello,
 piangendo con quella vocina di bambino
 fate la carità ad un poverello;
 mentre scrollate la tovaglia al pettirosso
 e con un cenno assicurate il croco
 che una bella fiammata è già allestita;
 se essi vi chiederanno, non vedendomi,
 di quale brutta malattia sarò morto,
 dite loro che sono
 morto di troppa vita
 e troppa poesia.

In questo testo possiamo notare una diversa modulazione della tecnica del ritardo.⁹⁶ La protasi collocata in apertura («se non sarò più in giro») è proseguita da una temporale («quando sotto la siepe il croco / accenderà il lumino d'oro») da cui dipende una finale («per avvertire») da cui dipende una completiva oggettiva («che è l'ora») che regge a suo volta una completiva soggettiva («di pensare al fuoco»): nel giro di quattro versi dunque si distende una struttura composta da ben cinque subordinate che toccano il quinto grado di subordinazione. Inoltre al v. 5 si trova una coordinata alla temporale («e il primo pettirosso / tirerà l'ultimo vilucchio del cancello») da cui dipende una gerundiale di valore modale («piangendo con quelle vocina di bambino») e, finalmente al v. 7 arriva la frase reggente, apodosi e completamento del periodo ipotetico apertosi con la protasi al v. 1. Con il v. 8 si riapre un secondo periodo, aperto da una frase temporale seguita da una coordinata («mentre scrollate la tovaglia al pettirosso»; «e con un cenno assicurate il croco») che regge una completiva oggettiva («che una bella fiammata è già allestita»); al v. 11 si trova la protasi di questo secondo periodo ipotetico («se essi vi chiederanno»), reggente di una causale implicita («non vedendomi») e di una interrogativa indiretta («di quale brutta malattia sarò morto»). La frase principale reggente arriva in chiusura di periodo e di componimento («dite loro»), proseguita dall'ennesima, e ultima, subordinata, una completiva oggettiva («che sono morto di troppa vita e troppa poesia»).

⁹⁶ Bozzola (2006: 89) utilizza questo termine a proposito della strategia sintattica utilizzata da Montale nelle prime due strofe dell'*Orto*, testo compreso in *Bufera*

Chiudo questo paragrafo concentrando l'attenzione sui luoghi testuali (complessivamente rari nell'arco della produzione di Govoni) in cui si verifica un fenomeno sintattico di natura opposta a quella che si è vista negli esempi precedenti, ovvero l'espansione ipotattica al seguito di una frase principale, a destra dunque e non a sinistra. Si veda ad esempio *L'arrotino e l'arcobaleno*, di IP:

Passando per il borgo
appena era cessato il temporale
dietro una casa vidi un arrotino.
La vecchia casa nera era il castello
con i suoi stracci sforbiciati
di vestiti pendenti alle finestre;
una gronda versava l'acqua sulla cote enorme
d'un rotondo pozzo di sasso
su cui il vecchio chino
aguzzava le forbici e i coltelli
e diaboliche falci
che sprizzavan scintille come lampi
che incendiavano l'umido orizzonte
facendo andar velocemente con il piede
la ruota sgocciolante dell' arcobaleno.

L'incipit è marcato da due subordinate prolettiche, due temporali, una implicita («passando per il borgo»), l'altra esplicita («appena era cessato il temporale») a cui segue subito la reggente («dietro una casa vidi l'arrotino»). Al verso 7 inizia un nuovo periodo con la reggente subito espressa («una gronda versava l'acqua sulla cote enorme») a cui segue un'espansione di subordinate che si estende per otto versi, fino alla chiusa del componimento: immediatamente dopo la reggente figura un complemento di specificazione («d'un rotondo pozzo») a cui si lega la prima subordinata di questo movimento sintattico, una relativa («su cui il vecchio chino aguzzava le forbici e i coltelli e diaboliche falci») da cui scaturiscono altre due relative da essa dipendenti («che sprizzavan scintille come lampi / che incendiavano l'umido orizzonte») e una gerundiale con valore modale che chiude il periodo e il testo («facendo andare velocemente con il piede / la ruota sgocciolante dell'arcobaleno»). Dunque nel corso di sette versi c'è

un'espansione a destra della reggente composta da quattro subordinate, fino a raggiungere il quarto grado di subordinazione.

Un altro esempio di questa struttura sintattica lo si può notare in *La casa sul mare*, di RN, lungo testo di trecentotrentatrè versi divisi in quattro lasse. Mi riferisco al periodo che inizia con il verso 192:

Anche tu imparerai ad amar Diogene,
raro capolavoro di bruttezza
simpatica ch'è tutto il giorno in giro
a scuffiar carovane di formiche
quando non sta ad occhiacci semichiusi
che gli arrivano fino sulle orecchie
seduto sulla pancia come Budda
a dire con raccoglimento
il rosario di gemme delle feci
sotto l'umida pietra, la sua botte,
col gigantesco polso
nella vescica gialla della gola,
mentre rumina le più audaci tesi
dei filosofi greci.

Anche in questo caso la reggente del periodo è in posizione iniziale. Il complemento diretto della frase è seguito da elementi predicativi che occupano il secondo verso del periodo e, tramite enjambement, l'incipit del terzo («raro capolavoro di bruttezza / simpatica»): da qui iniziano l'accumulo di subordinate, con una relativa («che è tutto il giorno in giro») da cui dipendono una finale («a scuffiar carovane di formiche», che a sua volta regge una relativa, «che gli arrivano fino sulle orecchie»), e una temporale («quando non sta ad occhiacci semichiusi [...] seduto / sulla pancia come un Budda») che regge a sua volta una proposizione finale («a dire con raccoglimento / il rosario delle feci») a cui segue un'espansione di tre versi composta da complementi come «sotto l'umida pietra», «col gigantesco polso», «nella vescica della gialla della gola»; chiude il periodo una temporale («mentre rumina le più audaci tesi / dei filosofi greci») dipendente

dalla finale. Un'espansione relativamente lunga e profonda, che tento di mettere in luce con più chiarezza tramite la seguente scansione schematica:⁹⁷

- | I | II | III | IV |
|----|--|-----|----|
| 1) | Anche tu imparerai ad amar Diogene, raro capolavoro di bruttezza simpatica | | |
| 2) | ch'è tutto il giorno in giro | | |
| 3) | a scuffiar carovane di formiche | | |
| 4) | [che gli arrivano fino sulle orecchie] | | |
| 5) | quando non sta ad occhiacci semichiusi [4] seduto sulla pancia come Budda | | |
| 6) | a dire con raccoglimento il rosario di gemme delle feci | | |
| 7) | mentre rumina le più audaci tesi dei filosofi greci. | | |

Un altro esempio emblematico di questo tipo di procedimento si trova in *Rose dei venti in terra e in cielo*, lungo componimento di QS di trecentoquaranta versi. Mi riferisco al periodo che si apre al verso 198 e termina al 220:

Sono giovani e belli e s'amano,
 ma non sono felici;
 perché baciandosi ed accarezzandosi
 sentono tutta l'inutilità del loro amore
 che resta sempre un imperfetto tentativo
 per uscire dal dolore;
 senton la vanità dei loro baci
 dove tanti si sono già baciati
 svanendo nella cenere ch'essi calpestano;
 perché si baciano con la tristezza
 che anch'essi passeranno e svaniranno
 per lasciar posto ad altri che a lor volta
 passeranno ugualmente e svaniranno

⁹⁷ Nello schema, i numeri disposti in verticale sul margine sinistro indicano il numero delle proposizioni che costituiscono il periodo, mentre i numeri romani, posti sopra la scansione in orizzontale, segnalano il grado di subordinazione: le proposizioni che sono ad essi allineate in verticale sono del medesimo grado (per cui la numero 1 e la 2 del nostro esempio sono subordinate di primo grado), e la proposizione principale è quella che precede orizzontalmente i suddetti numeri romani (qui la numero 1); la parentesi quadra segnala la presenza di un'interposizione di una subordinata all'interno di un'altra subordinata e il numero all'interno della parentesi indica quale delle proposizioni è interposta.

nella notte del tempo che tutto sommerge,
 senza potersi consolare col pensiero
 che la bocca indolente del Vesuvio
 allora non fumerà più verso il turchino
 come un divino lazzarone
 stoppato dalla neve e dalla cenere,
 e l'isole incantate
 saran disperse sopra l'onde immemori
 come rose sfogliate.

Trattasi di una espansione a destra molto ampia e complicata, per la quale ripropongo la scansione schematica in ossequio ad una più immediata comprensione della struttura sintattica:

- | | I | II | III | IV | V |
|-----|---|--|-----|----|---|
| 1) | Sono giovani e belli | | | | |
| 2) | e s'amano | | | | |
| 3) | ma non sono felici; | | | | |
| 4) | perché [5-6] sentono tutta l'inutilità del loro amore | | | | |
| 5) | | [baciandosi] | | | |
| 6) | | [ed accarezzandosi] | | | |
| 7) | | che resta sempre un imperfetto tentativo | | | |
| 8) | | per uscire dal dolore | | | |
| 9) | senton la vanità dei loro baci | | | | |
| 10) | | dove tanti si sono già baciati | | | |
| 11) | | svanendo nella cenere | | | |
| 12) | | ch'essi calpestando; | | | |
| 13) | perché si baciano con la tristezza | | | | |
| 14) | | che anch'essi passeranno | | | |
| 15) | | e svaniranno | | | |
| 16) | | per lasciar posto ad altri | | | |
| 17) | | che a lor volta passeranno ugualmente | | | |
| 18) | | e svaniranno nella notte del tempo | | | |
| 19) | | che tutto sommerge, | | | |
| 20) | | senza potersi consolare col pensiero | | | |
| 21) | | che la bocca indolente del Vesuvio allora non fumerà più verso
il turchino come un divino lazzarone | | | |
| 22) | | stoppato dalla neve e dalla cenere, | | | |

23)

e l'isole incantate saran disperse sopra l'onde immemori.

Dalla scansione si evince come ad una frase principale collocata ad inizio periodo e proseguita da due coordinate, segua un'ampia espansione di subordinate che dilata il periodo fino a raggiungere dimensioni considerevoli. Senza risultare ridondante riprendendo alcune movenze della struttura evidenziata, mi limito a riportare quanto risulta a chiaro ad una lettura della scansione schematica: questa espansione a destra è composta da ben venti frasi subordinate, coordinate alle subordinate comprese.

III. Sondaggi sulla rima: strategie di collocazione e di compensazione

Dopo aver formulato nei capitoli precedenti una descrizione di alcuni fenomeni retorici e sintattici, per completare la mia indagine sulla poesia di Govoni, sposto ora la lente d'ingrandimento sul versante metrico, effettuando dei sondaggi sulla rima. Tali sondaggi sono il risultato di uno spoglio parziale effettuato su tre raccolte, ovvero *l'Inaugurazione della primavera*, *Il quaderno dei sogni e delle stelle* e lo *Stradario della primavera*, con l'obiettivo di approfondire singole questioni intorno alle tecniche rimiche del poeta ferrarese, nello specifico la strategia di collocazione delle rime e le tecniche di compensazione all'assenza di rime.

Prima di entrare nel merito di tali questioni, mi pare necessario fare una premessa di ordine metodologico. Per la scelta delle raccolte su cui è stato eseguito lo spoglio, ho utilizzato, anche in questo caso, un criterio puramente cronologico: affinché fosse possibile considerare l'argomento anche sotto il punto di vista diacronico, ho optato per due raccolte situate agli antipodi nella produzione govoniana oggetto di indagine di questo studio, ovvero da una parte *l'Inaugurazione*, pubblicata nel 1915, dall'altra lo *Stradario*, l'ultima raccolta del poeta ferrarese, pubblicata nel 1958; ho individuato inoltre come terzo 'polo' il *Quaderno dei sogni e delle stelle*, poiché, essendo del 1924, è la prima raccolta successiva al 1915, anno limite delle *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*⁹⁸ di Mengaldo, studio da cui ho tratto alcuni spunti utili allo sviluppo di questo breve capitolo.

III.1 Le rime del 'primo' Govoni

Nella descrizione dell'evoluzione delle abitudini metriche di Govoni contenuta nelle già citate *Considerazioni*, uno degli aspetti su cui Mengaldo concentra la sua attenzione è quello della rima. Poiché, come si è già accennato, quest'ultimo capitolo del mio lavoro prende le mosse da alcuni spunti ivi contenuti, per poi svilupparsi come un'indagine su alcune tecniche peculiari utilizzate nelle raccolte pubblicate dal 1915 in

⁹⁸ Mengaldo 1987

poi, ritengo in prima istanza necessario premettere un breve riassunto di quanto invece messo in luce da Mengaldo sulle rime nelle raccolte pubblicate fino al 1915.

La descrizione inizia dalla prima raccolta govoniana, *Le fiale*, in cui la rima è «sempre perfetta»⁹⁹ e agisce all'interno del «metro più venerando della tradizione»,¹⁰⁰ il sonetto, con alternanza tra rime rare e rime banali. In *Armonia in grigio et in silenzio* (1903) e soprattutto nei *Fuochi d'artificio* (1905) si può notare un'evoluzione della tecnica delle rime, grazie alla quale divengono più frequenti combinazioni difficili e le rime imperfette crescono di numero, con la comparsa anche di alcuni versi irrelati. Negli *Aborti* (1907), più precisamente nella seconda sezione, intitolata *I cenci dell'anima*, si verifica una svolta decisiva nella metrica govoniana: cade la sistematicità della rima, che diviene spesso irregolare o totalmente assente. Si alternano così testi che si avvicinano alla «liberazione totale dalla rima»¹⁰¹ e testi strutturati da sistemi misti in cui agisce «questa legge tendenziale [...] che le rime possono diminuire di numero fino quasi alla sparizione in testi brevi, mentre si conservano più fitte in testi maggiormente diffusi e affabulanti, quasi a trattenerne la dispersione».¹⁰²

Per quanto riguarda l'*Inaugurazione della primavera*, basti al momento dire che non si registrano innovazioni metriche rispetto alle raccolte precedenti: secondo Mengaldo è infatti catalogabile come «una fase di conservazione e consolidamento delle conquiste messe a segno col salto di qualità del libro precedente»,¹⁰³ e «sembra radicalizzare fenomeni già presenti in precedenza allo stato più fluido»¹⁰⁴ in particolare la strategia di collocazione delle rime mirata ad evidenziare i luoghi eminenti dei testi, come l'*incipit* e la chiusa. Vedremo ciò nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

⁹⁹ Mengaldo 1987, 151

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ Ivi, 175

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ Ivi, 178

¹⁰⁴ Ivi, 183

III.2 Collocazione delle rime nell'Inaugurazione della Primavera

L'*Inaugurazione della Primavera*, la quinta raccolta di Corrado Govoni, consta di cinquantasette componimenti. Tra questi solamente otto sono divisi in strofe, di diversa misura e composizione versale. Un altro, *La casa della peste*, è un lungo componimento indiviso chiuso da tre versi rimati e staccati graficamente; simile per struttura è il componimento di apertura della raccolta, *Vecchio chiaro di luna*, composto anch'esso da un corpo indiviso più quattro versi finali staccati graficamente. *La città morta*, *Nel cimitero di Corbetta* ed *Io e Milano* sono impaginati uno dopo l'altro nella raccolta in ordine crescente in quanto a lunghezza delle strofe e quindi del componimento in generale: se nella *Città morta* si contano tredici strofe di cui la più lunga è composta da dodici versi, nel *Cimitero di Corbetta* le strofe sono quindici, la più lunga delle quali è di ventiquattro versi, mentre *Io e Milano* consta di dieci strofe, ma la più lunga si estende per ben duecentottantacinque versi (la seconda, in ordine decrescente, per centocinquantaquattro versi).¹⁰⁵

Da queste somiglianze strutturali e d'impaginazione prende il via la mia indagine, che si pone l'obiettivo di descrivere come, e in che misura, Govoni utilizzi una strategia di collocazione delle rime mirata a marcare i luoghi notevoli del componimento e della strofa, l'*incipit* e soprattutto l'*explicit*. Inizio appunto dai componimenti organizzati in strofe o lasse. Nella prima strofa della *Città morta* troviamo in *explicit*, al v. 4, *primavera* (in rima con *bandiera*, v. 2), nella seconda al v. 12 *alabastro* (in rima, inclusiva, con *astro* al v. 6), nella terza strofa al v. 17 *conduce* (in rima con *luce*, v. 14), nella quarta troviamo il v. 22, graficamente staccato dalla strofa, che forma con il verso precedente un distico baciato, con la rima *tocca : bocca*. Arriviamo poi alla rima baciata *invecchi : specchi* della quinta strofa. Questo fenomeno si verifica anche nelle strofe successive: ai vv. 32 e 33 *via : malinconia*, in rima anche con *folia* (v.42); *ghirlanda* al v. 47 in rima con *landa* al v. 45; al v. 53 *manovra* in rima con *piovra* del v. 48; *irrimediabile* del v. 63 in rima con *desiderabile* del v. 59; *vetriolo* al v. 85 in rima con *usignuolo* al v. 82. Mancano all'appello gli ultimi sei versi, divisi in una quartina non rimata al suo interno, e un distico di chiusura che riprende senza variazioni i primi due versi del testo: l'ultimo verso della

¹⁰⁵ In casi come questi, più che di strofa si dovrebbe parlare di lassa o sezione di testo e così farò d'ora in poi riferendomi ad accumuli di versi di tale portata.

quartina rima con l'ultimo del distico e del componimento, *primavera* : *bandiera*. Trattasi inoltre di una chiusura circolare, in quanto questi due rimanti sono i primi e gli ultimi, in ordine di apparizione, del componimento, a formare anche una struttura chiastica, la prima occorrenza infatti prevede l'ordine *bandiera* : *primavera*, la seconda *primavera* : *bandiera*. Anche l'*incipit* di strofa è quasi sempre marcato da rime: il primo verso della prima strofa rima con l'ultimo, come già detto abbiamo infatti *piovra* : *manovra*; troviamo *sei* : *perderei* nella terza strofa ai vv. 13 e 15, la rima baciata *mani* : *lontani* in quella successiva (vv. 18 e 19); lo stesso dicasi per *neri* : *pensieri*, *via* : *malinconia* nella quinta e sesta strofa (vv. 23, 24 e 32, 33), con il rimante del v. 32 ripreso in apertura della strofa seguente al v. 43; nella nona strofa troviamo due coppie di versi in rima baciata, *avara* : *cara*, *stilla* : *tranquilla*, quest'ultima coppia instaura inoltre delle corrispondenze di assonanza all'interno della medesima strofa (con la coppia *inaudita* : *vita*); la decima strofa in apertura riprende la serie di rime bacciate con *dolore* : *cuore*. Su novantuno versi totali, ben cinquantotto sono rimati, più della metà, senza ricerca di alcuna sistematicità, se non appunto quella di sottolineare i punti focali del componimento.

Quanto osservato fino ad ora accade anche nelle strofe del *Cimitero di Corbetta*. La prima strofa vede al vv. 1 e 3 la rima *aspetto* : *tetto*, e *sentiero* : *cimitero* in chiusura ai vv. 11 e 16. Si continua in avvio della seconda strofa con *viva* : *arriva* ai vv. 17 e 21, con la rima equivoca *fosse* : *fosse* ai vv. 18 e 20, mentre le rime bacciate *lontani* : *mani* e *sepolta* : *volta* occupano lo spazio di chiusa (vv. 33, 34 e 36, 37). La terza vede in chiusura ai vv. 45 e 46 *belli* : *fratelli*, la quarta *sorriso* : *paradiso* ai vv. 51 e 60, la quinta l'assonanza *sasso* : *cavallo* ai vv. 69 e 72, che si lega tramite legame *capfinido* al v. 73, primo verso della strofa successiva, formando la rima *cavallo* : *giallo*. Troviamo un'altra assonanza, *campagna* : *lontana*, in chiusura della settima strofa (vv. 112, 113), aperta dalla rima baciata *intorno* : *giorno* (vv. 92, 93). Nell'ottava strofa si ripropone la modalità di ripresa capfinida, tramite cui si forma la baciata *lontana* : *campana*. La presenza di tale legame sembra influire sull'*explicit* della strofa che lo contiene, in quanto tanto in questo caso, quanto in quello visto sopra, la chiusa non è marcata da rime. La nona strofa in *explicit* presenta *lenzuolo* : *tovagliolo* in assonanza con *forno* (vv. 134, 135, 136), la decima *camposanto* : *pianto* (vv. 144, 149). Nelle strofe successive troviamo nella chiusa *sera* : *primavera* (vv. 157, 164), *limitare* : *giuocare* (169, 172), *via* : *avemaria* (vv. 193, 196), *mamma* : *nanna* (vv. 207, 208). Infine, la strofa che chiude il componimento è

significativamente ricca di corrispondenze al suo interno: nei cinque versi di cui consta troviamo le coppie *sole* : *viole* e *fondo* : *mondo* disposte in sequenza alternata; la prima coppia di rimanti inoltre è in consonanza con *sciolte* del primo verso della strofa.

Il componimento *Io e Milano* trasgredisce parzialmente questa consuetudine, la strofa di apertura infatti è composta da dieci versi in cui non figurano corrispondenze di rima, eccezion fatta per l'assonanza tra *festosamente* e *fresche* ai vv. 8 e 9. La seconda lassa segna un ritorno alla 'normalità', l'*explicit* infatti contiene la rima *passa* : *grassa* (vv. 40, 43). La regolarità viene però subito variata: nella terza lassa non troviamo una rima perfetta ma una rima ritmica, tra due parole sdrucchiole, *tavola* al v. 78 e *tenebre* al v. 83. La lassa successiva non contiene invece variazioni dal modello sin qui osservato, anzi la regolarità viene ribadita tramite una più ampia quantità di corrispondenze, ovvero con le rime tronche *probabilità* : *felicità* : *s'accenderà* : *oscurità*, rispettivamente ai vv. 112, 115, 119 e 121. La quinta lassa si apre con la baciata *sacco* : *tabacco* (vv. 122, 123) ma non ha l'*explicit* marcato da rime, come invece accade nelle lasse successive (*ritorte* : *morte* ai vv. 206 e 214 e *pensosa* : *odorosa* ai vv. 257 e 261). L'ottava lassa contiene in *incipit* la rima baciata *cantonata* : *mascherata* (vv. 263, 264). Infine la notevole estensione delle ultime due lasse del componimento tendono a dilatare lo spazio di chiusa, comportando un'accumulazione ancora più evidente di rime e ripetizioni: l'identica *risa* : *risa* ai vv. 420 e 422, la serie grammaticale *sbatacchiata* : *divorata* : *sghignazzata*, una dietro l'altra ai vv. 430-32, il vv. 433 «e l'aperto, l'aperto», infine la rima *tesa* : *chiesa* ai vv. 436 e 438, in assonanza con *cieca* al v. 437. Nell'ultima lassa accade più o meno la medesima cosa, dunque troviamo *piano* : *uragano* ai vv. 758 e 760, la rima baciata, e ricca, *sorprenda* : *orrenda* (vv. 770, 771), la serie *affretto* : *aspetto* : *maledetto* (vv. 773, 776, 777) in assonanza con *fermo* e *gigantesco* (vv. 774, 779); infine, al terzultimo e all'ultimo verso del componimento, la rima *svegliera* : *città*.

Un altro componimento strutturato in strofe è *I mendicanti di campagna*. Rispetto al testo precedente le partizioni strofiche sono più brevi, la strofa più lunga infatti conta diciannove versi, la più breve tre. C'è da registrare un'impennata del ricorso alla rima dal punto di vista quantitativo, con *incipit* ed *explicit* sempre marcati. La prima mini strofa, di tre versi, è interamente giocata su rime e ripetizioni, con annessa figura di chiasmo: «Non son che mani e piedi, / piedi per camminare / mani per mendicare». Non sono da meno le strofe successive, come la seconda in cui *brandelli* : *monelli* compare in chiusa

(vv. 12 e 14), riprendendo *ombrelli* dell'*incipit*; via via troviamo poi a connotare i luoghi notevoli delle strofe la rima baciata *strani : pani* (vv. 15 e 16), *pellegrini : assassini* (vv. 18 e 22), la serie *guanti : stravaganti : ignoranti* (vv. 23, 24 e 25), *latino : contadino* (vv. 35 e 36). La quinta strofa è una quartina a rime alternate, in cui la prima occorrenza di rima riprende un rimante presente nell'*incipit* della strofa precedente: *mendicanti : eleganti, bastoni : poltroni*; la sesta strofa è composta da cinque versi, tra cui due coppie di rime baciata: *cancello : cappello, cosa : rosa*. Nella più lunga settima strofa (di diciotto versi), eccezion fatta per la rima *pane : cane* (vv.50 e 52), l'inizio è tutto giocato sul timbro della *o* con assonanze e rime come *ignoto : vuoto* (vv. 47 e 48) e rime come *fosso : osso* (vv. 49 e 51), inclusiva, (in assonanza con «mezzogiorno» e tra di loro); in *explicit* troviamo invece *primavera : sera*. L'ottava strofa si apre con *stupita : proibita* e si chiude con la baciata *trito : arrugginito*. La nona è conclusa da *mondo : vagabondo*, unica rima di una strofa relativamente povera di corrispondenze, in assonanza con *oro*. Il fenomeno si verifica in quasi tutte le strofe: nella decima in *incipit poveri : rimproveri; campagna : lagna, cuscino : becchino* marcano la chiusa dell'undicesima; la dodicesima termina con quattro versi che configurano uno schema di rime abbracciato: *suole, calli : scialli, campagnole*; nella chiusa della tredicesima strofa, oltre alla baciata *tese : chiese*, c'è anche l'assonanza tra *rosari e mali*. L'*incipit* della strofa successiva ospita la rima *miserie : intemperie* in assonanza con *bandiere*, nella chiusa troviamo invece l'assonanza tra *ritagli e nastri*. La penultima strofa, di soli tre versi, contiene la rima *fermi : infermi*. Il componimento si chiude con una strofa di diciannove versi, nel cui inizio sono collocate le serie *fratelli : brandelli : ombrelli*, (vv. 166, 169 e 172) e *vestiti : nutriti : sdrusciti* (vv. 170, 171 e 173), mentre lo spazio di chiusa è segnato dalla rima identica e interna *bambini : bambini* tra penultimo e terzultimo verso.

Casa paterna è un testo lungo, diviso in ampie lasse, incorniciate da due quartine quasi identiche (il primo verso della quartina si presenta leggermente variato nella sua seconda occorrenza) con schema di rime abbracciato, secondo una struttura che abbiamo già evidenziato in *La città morta*. Anche in questo componimento possiamo osservare l'evidenziazione dei luoghi notevoli tramite la distribuzione delle rime ma, in questo caso, in più di una strofa questa norma viene disattesa. La prima lassa è costituita da sessantotto versi di diversa lunghezza, di cui ventidue sono rimati e tra questi c'è solo una corrispondenza di rima baciata oltre a quella situata nel distico di chiusura, ovvero *raggi*

: *selvaggi*. Dunque, in un contesto in cui la rima non è assente ma nemmeno così frequente e comunque non strutturante, non viene meno la consuetudine dell'*explicit* rimato. Anche l'ultimo verso della lassa successiva è in corrispondenza di rima con un altro verso, formando la rima *santi : davanti* (vv. 80 e 88). Oltre a questa, in questa lassa di 16 versi troviamo soltanto *sera : specchiera* (vv. 84 e 87); in essa agiscono semmai corrispondenze diverse, come la comune geminazione nelle parole in punta di verso (*letti, rossi, cavalli, pagliericci, pioggia*), forse come proseguimento della coppia già osservata *raggi : selvaggi* della lassa precedente. La lassa successiva si chiude con il rimante *ginocchio* che trova una corrispondenza con *crocchio*, così accade per *aia : fienaia*, in una lassa dove la rima è ben presente anche in luoghi diversi da quelli che stiamo esaminando. La breve lassa successiva presenta una sola rima, *stelle : ciambelle*, con l'ultimo rimante che non cade nell'ultimo verso della strofa, bensì nel penultimo. L'allentamento di questo procedimento di evidenziazione si nota anche nella lassa successiva, dove l'ultimo verso, «che ridevano e si schermivano», trova corrispondenza ben dodici versi prima nel verso «i servi andavano e venivano. In seguito riprende la consuetudine della rima baciata in *explicit*, troviamo infatti la rima *stille : faville*, che innesca una rima baciata anche in *incipit* della lassa seguente, *prato : bucato*, mentre in *explicit* troviamo poi la rima *brandelli : capelli*, in terzultima e penultima posizione. Nelle chiuse delle lasse seguenti figurano la rima *provinciale : male*, le rime baciata *vagiti : insonniti*, *lontano : invano*; segue un nuovo allentamento del meccanismo con *averle* richiamato in assonanza e parziale consonanza da *quelle*, mentre successivamente c'è un ritorno alla rima baciata con *capelli : uccelli*, tanto più evidente essendo l'unica rima in una lassa di ventuno versi.

Nella lassa seguente la strategia varia, in quanto non sono più le rime a marcare l'*explicit* bensì la ripetizione di una struttura dittologica in punta di verso:

usciva dalla stalla enorme e bruciato,
annusava la vacca bianca e grassa,
si rizzava d'un tratto e la copriva in fretta
della sua massa potente e virile.
(vv. 340-43)

Anche nella lassa successiva la rima non è la protagonista principale, con il la parola in punta del verso di chiusa (v. 371), *entravano*, che instaura un legame di rima

facile, desinenziale, con il precedente *spuntavano*, che arriva ventidue versi prima (v. 349), un dunque legame debole. Lo stesso si può dire per la lassa seguente, che ha un andamento simile, con una sola rima in posizione non marcata. Così anche l'ultima, che altro non è che il terzo tempo narrativo, con la ripetizione di *vedo* e *sento* per sviluppare i ricordi del poeta. Il fatto che il meccanismo della demarcazione dei luoghi notevoli si sia inceppato o sia stato variato nelle ultime strofe trova compensazione nella ripetizione della quartina iniziale a rime abbracciate che chiude il componimento.

Singolare e significativo il caso di *Misticismo*, altro componimento diviso in strofe. Significativo perché dall'*incipit* e per gran parte del testo le rime mancano del tutto o sono sporadiche e non sono presenti nemmeno in *explicit*. Il tasso di rime si innalza con la comparsa della struttura ad elenco, e ricompare l'evidenziazione dei luoghi notevoli, per poi ris comparire di nuovo anche in strutture simili. Si può notare infatti come nelle prime strofe del componimento, gli *incipit* e gli *explicit* non siano marcati da rime, che a ben vedere sono completamente assenti nelle prime tre strofe, per poi comparire proprio nella parte finale della quarta strofa con *turchino : bambino*, unica rima in trentanove versi. Da questa rima la situazione cambia, la quantità di rime aumenta in concomitanza di un mutamento sintattico: si passa da periodi che occupano fino a tredici versi, a periodi che si estendono su un paio di versi, talvolta anche uno solo. Il respiro delle sintassi di questo componimento si distende e si accorcia come una fisarmonica, casualmente, e casualmente si distendono le rime. Così in *explicit* di strofa troviamo, oltre al già citato *turchino : bambino*, *inverniciato : polverizzato*, *fronde : bionde*, la rima baciata *inchiodato : abbandonato*, poi ancora *campane : rane*, *rosse : tosse*, *mani : aeroplani*, *coro : d'oro*, *candelieri : barbieri*. L'ultima strofa, di cinque versi, contiene la rima *ombrello : campanello*, con l'ultimo rimante che chiude il componimento.

La casa della peste è un componimento costituito da un lungo corpo indiviso, chiuso da tre versi graficamente separati dal resto, che ospita la rima *nera : primavera*.

L'ultimo componimento strutturato in strofe è *La morte*, penultimo testo della raccolta. Si tratta di un componimento dall'incedere narrativo, in cui trova cittadinanza il discorso diretto. La rima, presente a sprazzi in tutto il componimento, mi pare che sia più presente ogni qual volta la descrizione in terza persona lascia spazio al discorso diretto e alle sequenze più chiaramente narrative. Spesso queste sequenze coincidono con i luoghi notevoli che stiamo analizzando, dunque nelle dieci strofe che costituiscono il

componimento, tutti gli *explicit* contengono una rima, e l'unica baciata è situata nell'ultima strofa di tre versi, *primavera* : *dentiera*, rima antifrastica, pregozzaniana: la stessa coppia di rimanti è presente in chiusura della strofa di apertura. Nella seconda strofa compare per la prima volta il discorso diretto, con la morte personificata che si ferma da un avaro contadino e avanza le sue richieste:

- Dammi del fieno per il mio cavallo ! - / - Non ho che fieno nero / tagliato dal becchino in cimitero.
- / - Dammi allora i capelli di tua figlia; / va' e vieni come il vento / mentre tengo il cavallo per la briglia. - / - Li ho venduti a un mercante or ora / che è andato dalla parte dell'aurora.

E' da notare inoltre come questi versi siano tutti endecasillabi e settenari, in un contesto in cui vige l'eterometria, con versi di sedici sillabe come il v. 4, «dietro la testa l'aureola tremenda della falce», e micro versi come il primo del testo, «la morte», ripresa del titolo. Parrebbe dunque esserci un rapporto tra cantabilità del verso e presenza quasi sistematica della rima. La terza strofa, di cinque versi, è la narrazione della conseguenza del rifiuto dell'avarico contadino. Scatta anche qui il meccanismo appena osservato:

Col suo ferro gli diè una punta / là dove all'inguine la coscia è giunta / e gli estrasse le fumide budella; / le gettò al collo del corsiero / per cavezza e rimontò in sella.

Questa consuetudine non appartiene soltanto ai componimenti strofici, ma interessa anche una buona parte dei testi indivisi, anche lunghi, come nel caso de *I sobborghi*, in cui nel corso dei trecentosei versi di cui è composto il testo la rima è presente ma sporadica, ed è presente nell'*explicit* con la rima *spettrali* : *glaciali*, con corrispondenza all'interno di verso con *fanali*. *Identificazione* chiude con la rima baciata *fretta* : *bicicletta*. *Nella pianura di Ravenna* è un testo di trentanove versi in cui troviamo *pianura* : *sepoltura* ai vv. 37 e 39, con richiamo dei vv. 1 e 2: «Questa immensa triste pianura / è la verde sepoltura del mare»; oltre a questa coppia di rime se ne trovano solamente altre tre in tutto il componimento. *Venezia* termina con *laguna* : *luna*, un altro componimento in cui la rima non è così frequente ma non manca in *explicit*; *Il fanale e la fisarmonica* è di sedici versi, contiene molte rime, con *incipit* ed *explicit* molto marcati, ai vv. 1, 2 e 3 troviamo infatti la serie *canale* : *fanale* : *banale*; ai vv. 12 e 16 *cuce* : *cuce* : *luce*. *Piove*, di 15 versi, negli ultimi 4 vede la serie *fotografia* : *via*, *primavera* : *nera*. In *Dolce, la sera...* troviamo *cucine* : *ballerine*; in *Natale fianchi* : *bianchi*; in *Paralumi*

brilla : lilla; in *La mia ninna-nanna bambino : lettino*; in *La danza vento : d'argento*; *allontanava : scalpitava* in *La primavera e la campagna*, sebbene in terzultima e penultima posizione. *Parigi incubo*, un componimento nel cui inizio le rime sono frequenti, per poi diradarsi, troviamo negli ultimi quattro versi *piano : mano, coltello : anello*. *La primavera del male* si apre con la baciata *primavera : sera* (una rima, lo si sarà notato, ad altissima frequenza all'interno di tutta la raccolta), e si chiude con *straccione : acquazzone*. *Dov'è* si apre con *sera : primavera* e si chiude con la serie di bacciate *evanescente : trasparente, vede : piede*. *L'usignolo e gli ubbriachi* si apre con una sorta di quartina a rime abbracciate (*bruciacchia, visibile, irresistibile, macchia*) e si chiude con una quartina alternata (*capelli, mano, anelli, zafferano*). *Spasimo* si apre con la sequenza ternaria *male, artificiale, delirio; sapete, credete, martirio*. *Paesaggio magnetico* contiene un discorso diretto che in realtà è un monologo interiore e termina, in terzultima e ultima posizione, con *sussurro : azzurro*. *Il saluto delle rondini* si apre con la baciata *cammino : chino* e chiude con la baciata *rimango : piango* (separata da un verso da un'altra baciata, *fiore : cuore*). L'ultimo componimento della raccolta, *Guerra!*, termina con *terra : guerra*.

III.3 Collocazione delle rime nel *Quaderno dei sogni e delle stelle*

Dopo aver passato in rassegna le modalità di collocazione delle rime nell'*Inaugurazione della primavera*, la mia analisi volge ora il suo sguardo al *Quaderno dei sogni e delle stelle*.

Preliminarmente può essere funzionale all'analisi osservare, seppur non dettagliatamente, la strategia compositiva dei cinquantotto componimenti che formano la raccolta. Diciotto sono quelli organizzati in strofe, di diversa misura e composizione versale, un numero più che raddoppiato rispetto ad IP, che ne conta otto. Oltre a questi ci sono poi dei componimenti ibridi, ovvero composti da un lungo corpo indiviso e da qualche strofa più breve, come nel caso di *Le bellezze della città*, in cui a centottantanove versi indivisi di varia misura seguono sette strofe, la più ampia delle quali è di ventidue versi, la più breve solamente di due (a rima baciata). *Gesuino* invece è composta da tre

lasse, rispettivamente di centotrentatré, quarantacinque e cinquantanove versi, seguite da una strofa di quattro endecasillabi con schema di rime alternato:

Tutto il cielo cantava in quella voce.
In terra, rosso nell'azzurro sole,
non c'era che Gesù con la sua croce
d'ombra, Giuda: una croce di viole.

Anche *Pianto* autunnale, dopo un corpo indiviso di settantacinque versi, in explicit presenta una quartina alternata, in questo caso di senari. Il componimento *Lode del perfetto amore* è composto da un corpo indiviso di centoquattro versi di varia misura, preceduto da una strofa di quattro versi non rimati e seguito da tre versi a sé stanti, gli ultimi dei quali sono due endecasillabi in rima baciata:

Così è l'amore mio.
Come scrigno di gemme senza aprirlo.
Tanto è dolce l'amarti senza dirlo.

Il primo verso citato è ripresa del verso 101 del componimento, «così è l'amore mio, tutto mio». Simile la struttura di *Rosa dei venti in terra e in cielo*, composto da tre lasse, rispettivamente di duecentodiciannove, novantatré e ventotto versi.

Abbiamo visto come la quartina a schema alternato sia talvolta utilizzata per aprire o chiudere componimenti formati da uno o più lunghi corpi di versi. Strutture strofiche di stampo classico, come appunto la quartina, sono presenti anche all'interno di componimenti divisi in strofe, come accade nei *Prati*, che contiene in *incipit* una quartina alternata di versi di varia misura:

Lontano dalle case d'oro dei pagliai,
lontano dalle case nivee dei canapulai,
fuori dai campi alberati
ignudi si stendono i prati.

Una quartina abbracciata, formata da un verso di quindici sillabe e da tre endecasillabi, chiude *Il mio Garibaldi*:

Ecco già spunta; già verdeggia in larghe righe...
Ma Caino ti vien dietro e lo calpesta;
tu seguiti e nemmen volgi la testa;
sai che più calpestato, dà più spighe.

Il ritorno è composto da sette strofe: le prime tre sono quartine abbracciate di versi che variano dall'endecasillabo all'ottonario, a cui seguono tre strofe eterogenee, mentre la settima ed ultima strofa è una quartina abbracciata di settenari e endecasillabi.

Talvolta la quartina si prende tutta la scena: *L'ape* è composto da sei quartine alternate di decasillabi e novenari; *Effetto di nebbia* è una quartina con schema di rime alternato – in cui si estende un chiasmo- composta nell'ordine da un dodecasillabo, un tredecasillabo, un endecasillabo e un decasillabo:

Nella nebbia luminosa del mattino
la casa dolcemente indietreggia e s'appanna;
si piegano sullo stelo, nel giardino,
dolci fiori di spuma e di manna.

Con una serie di rime alternate, a richiamare la forma quartina che, come abbiamo visto, è non poco ricorrente nella raccolta, termina *Il pane dei morti*:

lo sorpresero, lì, che si succhiava
golosamente i pallidi ditini,
dolciastri dalle briciole di fava
che avean mangiata tutta i miei bambini.

Si tratta inoltre di quattro endecasillabi con accento sulla sesta sede sillabica:¹⁰⁶ in un sistema misto in cui rime ed endecasillabi lasciano spazio ad alcuni versi di misure diverse non rimati, la compresenza di una struttura rimica e di un profilo prosodico omogeneo è un segnale strutturale forte che connota con maggior evidenza un luogo notevole del componimento.

¹⁰⁶ Rispettivamente di 3^a 6^a 10^a, 4^a 6^a 10^a, 2^a 6^a 10^a, 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a

Il fiore Canuto, di dodici versi eterogenei, ospita negli ultimi quattro la sequenza abbracciata *ragnatelo, pappi, strappi, cielo*.

E' evidente dunque come la forma quartina e, ancor meglio, la struttura rimica alternata e abbracciata, sia un modello ancora produttivo, seppur venga coniugata in maniera diversa rispetto all'uso classico, ovvero tramite l'utilizzo di versi eterogenei, e come essa venga utilizzata spesso nei luoghi notevoli soprattutto di testi lunghi.

Per quanto riguarda altre modalità di collocazione delle rime, vediamo nel dettaglio il testo che chiude la raccolta, *Voglio bene alla terra*, diviso in strofe di versi eterogenei. Il componimento si chiude con una serie consecutiva di rime (desinenziali), l'ultima coppia delle quali è inoltre identica: *udire : sentire : morire : dormire : dormire*. La strategia utilizzata dal poeta all'interno di questo stesso componimento è lo specchio della strategia utilizzata all'interno dell'intera raccolta: in entrambi i casi la tendenza a marcare *incipit* ed *explicit* dei componimenti tramite la rima è appunto una tendenza e non una regola fissa, strutturante, che si ripete sempre uguale. La prima strofa, di sei versi, è infatti completamente priva di rime, eccezion fatta per una rima interna; persino il timbro dei foni vocalici delle parole in punta di verso sono diversi (*vivo, sole, ridendo, golosa*); la seconda strofa, di sette versi, termina con una sequenza alternata *siepi, attente, paziente, piedi*; la terza, ancora di sette versi, termina con la baciata *processione : comunione*; la quarta, di cinque versi, con un'altra baciata, *fuori : fiori*; la quinta, di sei versi, non ha corrispondenze interne, bensì esterne, con il suo ultimo verso, «palpitante di sole rosso», in rima con il primo della strofa successiva, «Perché il rospo, nel fosso», che in chiusura ospita la rima *solo : usignuolo*; la settima strofa, anch'essa di sei versi, chiude con la baciata *sereno : arcobaleno*; rima baciata anche nella chiusa dell'ottava strofa, di cinque versi, *incandescente : nitrente*; nella nona, di cinque versi, troviamo un'assonanza (*zampogna : sporca*); la decima strofa, ben più lunga delle precedenti con i suoi quattordici versi, in *explicit* contiene una rima, non in ultima bensì in quintultima e penultima posizione (*muratore : rumore*) e un'assonanza, *dura : muta*; troviamo poi nell'undicesima strofa, di quattro versi, la rima *bambino : ritrattino*; nella strofa successiva, di quindici versi, la baciata *santa : canta*; tra i versi della tredicesima e quattordicesima strofa (rispettivamente di otto e quattro versi) non ci sono corrispondenze interne, eccezion fatta per un'assonanza, bensì esterne con la rima *odori : malfattori* che scatta tra i versi di chiusa delle strofe, che formano inoltre una quasi rima con il primo

verso della strofa che termina con *pastore*; le successive tre strofe, rispettivamente di cinque, tre e cinque versi, non contengono rime. Ad esse segue l'ultima strofa, delle cui rime si è già detto.

Dal particolare di *Voglio bene alla terra* al generale di tutta la raccolta il copione è simile: si possono infatti trovare testi come *Effusione*, nel cui explicit sono contenute le rime *specchia : catapecchia, placida : gracida*; come *Le sere orfane e tristi*, la cui prima strofa apre con la baciata *sente : prepotente*; come *I lilla idiosincrasici*, chiuso dalla baciata *festante : singhiozzante*; oppure come *L'acquazzone*, di dieci versi, di cui l'ultimo è in rima con un verso ad esso non immediatamente precedente, in questo caso l'ottavo (*cartone : acquazzone*); oppure come *Battistero*, che in quindici versi ospita una sola rima, *eternamente : tristamente*, in una posizione non marcata.

III.4 *Lo stradario della Primavera: tecniche di compensazione*

Si è già detto come tra *Le Fiale* e *Gli Aborti*, dunque in un lasso di tempo relativamente breve, si verifichi il passaggio da una rima perfetta e strutturante, inserita in un contesto metrico classico come quello del sonetto, alla caduta della sistematicità della rima, spesso irregolare e talvolta assente. Considerando che nel giro di quattro anni, il tempo che intercorre tra la pubblicazione delle due raccolte, è avvenuto un cambiamento di tale portata nella metrica di Govoni, mi è parso interessante fare un paragone tra *l'Inaugurazione della primavera* e lo *Stradario della primavera*, per misurare, qualora si verificassero, la portata dei cambiamenti avvenuti durante il corso di quarantatré anni, ovvero dal 1915, anno di pubblicazione di IP, al 1958, anno di pubblicazione di SP.

Inizio con un dato statistico: tra le sessanta poesie che costituiscono il *corpus* della raccolta, sono nove quelle che non presentano alcuna rima, ovvero il 15% del totale, mentre in IP, su un totale di cinquantasette testi, appena due sono privi di corrispondenze di rima, ovvero appena il 3,5%. Si verifica in SP dunque un deciso incremento dell'uso irrelato. Vediamo nel dettaglio in che termini.

I componimenti che non presentano alcuna rima sono generalmente brevi: ben quattro sono di nove versi (*Fiori sull'Appia antica*, *Se folgora la pioggia e il vento stacca*, *Città*, *Cani nella notte*), uno di dieci (*Il cuculo*); il più lungo ne annovera ventinove (*Terrore*), mentre gli altri si assestano a metà strada, rispettivamente con diciannove (*Osteria*), diciotto (*Quando i cavalli del castagno*) e sedici versi (*Nel silenzio dorato delle vigne*). Scattano in questi testi delle compensazioni tramite consonanze e assonanze, ma senza una funzione strutturante: «la complessiva perdita del valore regolante e strutturante della rima comporta la ricerca, o il ritrovamento, di nuove e più elastiche regolarità e ricorrenze, che possono avere funzione ora sostitutiva ora compensativa. Tra i tecnicismi sostitutivi il primo posto spetta naturalmente alla rima imperfetta, specie sotto forma di assonanza».¹⁰⁷ Tra i tecnicismi sostitutivi possono essere considerate anche le figure di ripetizione, di cui si è già detto¹⁰⁸: «il rarefarsi delle rime “esterne” può venir bilanciato da altro genere di ricorrenze d'ordine sintattico-retorico, come una fitta intrusione di replicazioni interne, specialmente anaforiche».¹⁰⁹

In *Prima comunione della Primavera*, di diciannove versi, l'assenza di rima è compensata parzialmente da una rima imperfetta all'atona come *lustrale* : *madrecicala* (ai vv. 2 e 3), in rapporto di consonanza con *velo* : *usignuolo* (rispettivamente ai vv. 11 e 16); *madrecicala* inoltre è in assonanza con *rugiada*. Come forma di compensazione, seppur più debole, può essere considerata l'omogeneizzazione della vocale tonica in alcune delle parole in punta di verso, che insistono sulla *o* (si vedano *giorno*, *sozza*, *ardore*, *ignota*, *notte*, *orsa*).

Ancor più marcata la compensazione nei dieci versi de *Il Cuculo*, dove infatti le assonanze e le consonanze intervengono con più frequenza, soprattutto nello spazio di chiusa: dal v. 6 infatti si trova *mano* che è in assonanza con *sparo* (v. 9), a sua volta in consonanza con *cenerine* (v. 8) e con *tiro* (v. 10), con cui *viso*, al v. 7 stabilisce un'assonanza.

Tale strategia si nota con maggior evidenza in *Fiori sull'Appia antica*, tra i cui nove versi totali troviamo una quasi rima tra *fiori*, che è inoltre in assonanza con *stagioni* (v. 6), e *odore* (vv. 1 e 5), a cui si lega in consonanza *cimiteri* (v. 3), a sua volta in

¹⁰⁷ Mengaldo 1991, 55

¹⁰⁸ Si veda il capitolo I

¹⁰⁹ Mengaldo 1991, 56

assonanza con *frammenti* (v. 4); si veda anche l'assonanza tra *campagna* e *invecchiata* (vv. 7 e 8). In questo testo, considerando la sdrucchiola *cenere* in consonanza - nel corpo atono - con *fiori*, *cimiteri* e *odore*, e in rapporto di rima ritmica con l'altra sdrucchiola del v. 2, *incredibili*, nessun verso rimane irrelato.

Molto ricco di corrispondenze che surrogano la presenza della rima è *Nel silenzio dorato delle Vigne*, di sedici versi: si veda la duplice serie ternaria di consonanze *vigne* : *sogni* : *disegno* (vv. 1, 5, 9), e di assonanze *miele* : *minutamente* : *querce* (vv. 2, 4 e 12); la consonanza *miele* : *cicale* (vv. 2 e 3), la quasi rima tra *costoni* (v. 13), che inoltre è in assonanza con *sogni* (v.5), e *limone* (ultimo verso). Considerando come rima ritmica le due sdrucchiole del testo, *rondini* e *calici* (vv. 10 e 15), rimangono completamente irrelati soltanto tre versi. Un quadro simile a quello che si è fin qui delineato emerge anche in altri testi privi di rime come *Se folgora la pioggia e il vento stacca*,¹¹⁰ *Città*¹¹¹ e *Osteria*.¹¹²

Al contrario, scarsamente connotato da figure di compensazione è il testo *Cani nella notte*, di nove versi, in cui quasi non si registrano connessioni di alcun tipo tra le parole in punta di verso: eccezion fatta per l'assonanza tra *pagliaio* e *urlando* (vv. 1 e 8), gli altri versi rimangono completamente irrelati.

¹¹⁰ Testo di nove versi in cui si possono osservare assonanze quali *stacca* : *entrata* (vv. 1 e 5), *siepi* : *vetri* (vv. 2 e 3), *ferrigna* : *fibra* (vv. 4 e 6).

¹¹¹ Testo di nove versi in cui si può osservare una quasi rima (*addormentati* : *relegate*) tra il v. 3 e il v. 7, e assonanze quali *sogno* : *terremoto* (vv. 2 e 4) e *tuoni* : *sobborghi* (vv. 6 e 8).

¹¹² Testo di diciannove versi in cui si riscontrano serie ternarie di quasi rime, *preghiere* : *bicchieri* : *polveriera* (vv. 6, 15 e 18), e di assonanze, *stalle* : *riportarne* : *carne* (vv. 2, 9 e 13) e *poste* : *tombe* : *sole* (vv. 1, 5, 10). Si vedano anche l'assonanza, direi antifrastica, tra *preghiere* e *bestemmie* (vv. 6 e 14), tra *castagno* e *mano* (vv. 4 e 16) e, infine, la consonanza tra *acceso* e *rosa*.

Conclusioni

L'occasione per cui questo studio è stato composto ha suggerito l'allestimento di un impianto descrittivo fondato su un approfondimento caso per caso di alcuni fatti notevoli della poesia di Corrado Govoni, i cui tratti peculiari difatti sono stati fin qui indagati singolarmente, tramite un'esemplificazione di interi testi o di alcuni spezzoni di testo in cui è stato di volta in volta messo in luce un particolare fenomeno sintattico, retorico o metrico: in particolare si è visto come la ripetizione sia una cifra stilistica ricorrente, come diverse modalità sintattiche siano utilizzate nella trascrizione in versi della poetica dell'abbondanza e, infine, sono state fatte alcune considerazioni sul trattamento delle rime.

Naturalmente tali fenomeni non agiscono sui testi in completa autonomia, bensì spesso si intersecano e si mescolano tra loro per ottenere un'architettura che tenti di contenere il linguaggio poetico govoniano, in realtà rivelatosi spesso incontenibile. Perciò, per tracciare una descrizione complessiva e più omogenea dei fenomeni trattati fin qui, mi affido in questo spazio conclusivo alla lettura di qualche altro testo esemplare. Per quanto riguarda l'aspetto sintattico, un primo esempio di questa compresenza di modalità diverse di costruzione del testo si trova ne *I lilla idiosincrasici*, di QS:

Quando il cielo s'oscura in un momento
e in un momento si schiarisce;
e il sole manda da una rotta nuvola
la sua vecchia d'argento
sui muri delle case e dei fienili; 5
ed il vento è la vasta fiamma nuova
di fili d'erba e foglie;
quando la margherita
viene a piantare il suo chiodo roseo
fin sopra le più fruste soglie 10
e il reduce uccellino
prepara nella siepe il suo lettino
di crini e borra trita;
e aspettano la pioggia i seminati
e la chiaman con dolci gridi 15
le rondini che cercano l'argilla

più tenera e più pura per i loro nidi
- sono i monti sui prati
una trascolorante
avemaria di turchino -;
bianchi e sereni divampano i lilla.

20

In questi ventuno versi si intrecciano due strategie sintattiche che concorrono alla dilatazione dell'unico periodo del componimento, a partire da un accumulo di frasi temporali prolettiche che inizia con il primo verso e si estende fino al v. 17, divisibile al suo interno in due momenti sintattici distinti e legati tramite giustapposizione: il primo è costituito dalla prima subordinata, «Quando il cielo s'oscura in un momento», a cui si lega una serie di tre coordinate polisindetiche; il secondo prende le mosse al v. 8 con una nuova subordinata temporale, «quando la margherita / viene a piantare il suo chiodo roseo / fin sopra le più fruste soglie», a cui si lega anche in questo caso una serie di tre coordinate polisindetiche. La dilatazione della linea sintattica in questa porzione di periodo è dunque contenuta, seppur parzialmente, da una architettura interna ordinata e ricorrente. Al v. 18 a complicare il periodo, differendo ulteriormente la collocazione della frase principale, interviene una parentetica di tre versi, di carattere descrittivo, una sorta di didascalia che sospende la linea intonativa complessiva del periodo, risaltando di conseguenza maggiormente la breve frase principale, affidata all'ultimo verso del componimento, un endecasillabo. In testi fortemente caratterizzati da fenomeni sintattici, la rima, se presente come nel caso di questo componimento,¹¹³ risulta accessoria, in secondo piano rispetto ad altri elementi costitutivi.

Anche in *Concerto in miniatura* di SP è possibile osservare una compresenza di fenomeni sintattici, seppur di diversa natura rispetto a quelli appena evidenziati:

Se si potessero mettere insieme
per un allegro concerto campestre
il cuculo banditore di nozze

¹¹³ Nei ventuno versi di *I Lilla Idiosincrasici*, oltre alle rime collocate nei luoghi notevoli del componimento (abitudine metrica ricorrente nella produzione govoniana) come *momento* : *argento* in *incipit* e *argilla* : *lilla* in *explicit*, si trovano anche *foglie* : *soglie*, la rima ricca *margherita* : *trita*, la baciata *uccellino* : *lettino* : *turchino*, *seminati* : *prati*, *gridi* : *nidi*.

agli angoli del paese,
 l'ocarina di fango del rospo del pozzo in amore, 5
 l'usignuolo umido zufolo di salice
 tagliato col coltello da pane del pastore,
 lo spaccapietre sotto la canicola
 ch'è la cicala nel polverone d'agosto:
 con la batteria della pioggia che picchia 10
 nella gronda della casa del sindaco
 e piange come la candela della processione,
 e il pianoforte suonato con un dito dal grillo della cenere;
 si avrebbe soltanto una pallida idea
 di quello che aveva preso l'avvio 15
 dal vetro della mia finestra
 che guarda sul giardino del convento
 toccato inavvertitamente con l'unghia del mignolo
 come se vi avessi destato
 il sogno di un imprigionato vento. 20

In questi versi si può notare una diversa strategia di dilatazione del periodo, che si apre con una protasi «Se si potessero mettere insieme...», mentre l'apodosi, «si avrebbe soltanto una pallida idea», compare soltanto al v. 14. Il ritardo del completamento sintattico è dovuto in questo caso all'interposizione tra i membri del periodo ipotetico di un elenco nominale. Rispetto al testo precedente, si verifica una sospensione della linea intonativa, oltre che di quella sintattica, con un effetto di rottura della coesione testuale più accentuato. Tale smagliatura nella coesione testuale non è qui attenuata da figure di ripetizione o dall'azione della rima che è pressoché assente (*amore : pastore*, la rima inclusiva *convento : vento* in *explicit* e la quasi rima *campestre : finestra*).

Un'ulteriore strategia di accumulo e di dilatazione del periodo è riscontrabile nei primi versi de *L'usignuolo*, di QS:

Quando danzan nel vecchio cimitero
 i fuochi fatui, spiriti di morti
 che han sentita la primavera;
 e fuma su dai maceri
 in un lontano tremolio di rane 5
 un vapore violaceo di luna;
 e ancor mi chiama la garrula quaglia

col suo canto corrente tra la paglia:
sopra gli steli amari i fiori accendono
invisibili lampade d'odore 10
tra l'erba che s'inebria di rugiada;
mai non passa una notte
ch'io non venga a sedermi dentro il fosso
come sull'orlo di un sepolcro aperto,
abbandonando la sterile tana 15
della mia triste casa, ove nascondo,
finchè non s'alzi l'invocato buio,
questa mia tormentosa forma umana,
senza vederti, non veduto, solo,
sotto l'albero carico di stelle 20
dove canti, usignuolo.

In questo componimento il periodo viene dilatato e complicato tramite il ricorso a due strutture antitetiche: un accumulo prolettico e un'espansione di subordinate a destra della frase principale. Per quanto riguarda l'accumulazione a sinistra, si può confermare quanto detto sopra per modulazioni simili, si trova infatti in incipit una frase temporale a cui si legano delle coordinate che spostano in avanti il completamento sintattico del periodo, che in questo caso arriva al v. 9. Dopo questa frase principale, al v. 12 inizia un nuovo periodo, giustapposto a quello precedente e da esso separato soltanto da un punto e virgola, subito con una frase principale, «mai non passa una notte», ampiamente sviluppata da una serie di ben otto subordinate nel giro di nove versi:

- | | I | II | III | IV |
|----|-------------------------|---|--|----|
| 1) | Mai non passa una notte | | | |
| 2) | ch'io non venga | | | |
| 3) | | a sedermi dentro il fosso | | |
| 4) | | | abbandonando la sterile tana della mia triste casa | |
| 5) | | | ove nascondo [6] questa mia tormentosa forma umana | |
| 6) | | | finché non s'alzi l'invocato buio | |
| 7) | | senza vederti | | |
| 8) | | non veduto, solo, sotto l'albero carico di stelle | | |
| 9) | | dove canti, usignuolo. ¹¹⁴ | | |

¹¹⁴ Si veda la nota 97

Anche in questo caso inoltre, ripetizioni e rime sono quasi del tutto assenti.¹¹⁵

Per ciò che riguarda l'aspetto retorico della poesia govoniana, si è già detto che la cifra stilistica più evidente è la ripetizione, declinata in vari modi, dall'anafora a contatto a quella interstrofica. E' il caso di dire, sulla scorta di quanto appena fatto per i costrutti sintattici, che i fenomeni di ripetizione si legano spesso ad una ricorrente modalità di organizzazione dei costituenti del periodo, ovvero alla struttura elencativa: questa commistione dà spesso vita a figure di accumulazione di frasi brevi, che spesso occupano lo spazio di un verso. Ne è un esempio uno spezzone de *La casa sul mare*, di RN:

...Questo
è il camino padano a bottiglione
schiacciato delle fantasie di fumo;
ed è questa la scala rompicollo
dei sogni fuori serie del poeta puro folle;
e questo il pozzo dove impregonai la luna:
ed è questo il segreto
del chiarore notturno dei miei fiori.
(vv. 82 ss.)

Qui l'anafora del pronome dimostrativo *questo* rilancia una struttura sintattica di enumerazione composta da brevi frasi giustapposte ed elencate in polisindeto. In questo stesso componimento se ne può trovare un altro esempio:

chè ancora sei avvolto anima e corpo
in quella fitta natia nebbia,
in quella grassa nebbia che sale dal Po,
in quella penetrante nebbia psicologica
(vv. 135-38)

In questo caso la situazione è diversa, l'anafora qui infatti è a contatto e riguarda un intero sintagma preposizionale, composto dalla preposizione *in* e dal sintagma nominale «quella nebbia», al cui interno si inseriscono degli attributi, differenti di verso

¹¹⁵ Per quanto riguarda le rime, c'è la baciata *quaglia : paglia, tana : umana* e, in *explicit*, *solo : usignuolo*.

in verso a configurare una sorta di climax (*fitta, grassa, penetrante*): la ripetizione non introduce e ordina l'enumerazione, ma ne costituisce l'intero corpo.

Alla compresenza di fenomeni retorici e sintattici si aggiunge talvolta anche qualche fenomeno metrico. In contesti simili a quelli appena osservati infatti, soprattutto in gruppi molto brevi di versi, interviene anche la rima a connotare ulteriormente il periodo. Si prenda l'*explicit* della seconda lassa di *Ho mangiato una donna in un gelato*, di QS:

...Si, lo so che sei attratta
dal maledetto fascino del giuoco
che ti fa così triste e che ti perde...
Ma abbandonalo solo per un poco
vieni con me a goderti questo sole,
vieni con me a goderti questo verde...
Vuoi che andiamo a cercare le viole?
(vv.63 ss)

Oltre alla ripetizione dei vv. 67 e 68, quasi perfettamente replicati, notiamo una struttura rimica che emula due terzine doppie (ABA CBC: *giuoco-perde-poco; sole-verde-viole*) che precede e si mescola con il fenomeno retorico della ripetizione (l'iterazione viene riproposta nell'incipit della lassa successiva, che si apre con il verso «Vieni con me in Italia! Non ci sei mai stata?»). Un fatto singolare in un contesto metrico in cui la rima è sì presente ma non strutturante e tanto meno organizzata in sequenze classiche e riconoscibili. Qualcosa di simile accade anche nella sesta strofa (composta da otto versi) di *L'ultima preghiera alla madre*, di QS:

Come la gola dell'allodola
quand'è portata in cielo dal suo canto
e l'ali e il cuore sono un solo battito
e l'ali e il cuore e il canto un solo palpito
d'amore, un grido azzurro, un ebbro pianto.

Anche in questo caso due versi, il terzo e il quarto tra quelli citati, sono legati da un'ampia iterazione e le rime si dispongono in una struttura abbracciata (ABBA: *canto-battito-palpito-pianto*) contribuendo così a conferire un effetto quasi cantilenante all'intero passo.

Questa sinergia tra i diversi livelli della poesia di Govoni rappresenta un'ancora formale attorno alla quale il poeta tenta di organizzare il suo linguaggio poetico, dominato, come è già stato detto qui e osservato più volte da studiosi come Pietropaoli, Beccaria e Targhetta, dall'abbondanza di immagini, oggetti, analogie surreali, descrizioni realistiche e al limite della verosimiglianza, e frutto di «quella sua proverbiale incontinenza ed esagerazione [...] che tante volte lo induce a strafare, a perdere il senso della misura (del limite)». ¹¹⁶

Questo assunto a mio avviso deve essere problematizzato tramite due ulteriori considerazioni. C'è da dire innanzitutto che la poetica govoniana, nonostante la produzione si estenda lungo un notevole lasso di tempo sotto la spinta di diverse fasi, è di matrice crepuscolare: l'io lirico che ne scaturisce non può che esserne influenzato ed è infatti essenzialmente debole, mira cioè alla pura registrazione della realtà che lo circonda. Ciò, lo si è visto, si concretizza spesso in lunghi elenchi che sfiorano *l'oratio perpetua*. Ebbene, mi sembra che il ricorrere a strutture ricorrenti, seppur varie e variate nel tempo, siano un segnale di presenza di questo io poetico, che rimane debole ma allo stesso tempo tenta di non farsi trascinare dal potenziale centrifugo del suo poetare.

A ciò si lega la seconda considerazione. Mengaldo, nel tirare le somme del suo studio sulla metrica del poeta di Tamara¹¹⁷, si chiede se la libertà metrica del primo Govoni preveda o meno dei compensi, e afferma che tali compensi sono da ricercare in regolarità «di natura sintattico-retorica» piuttosto che ritmica o fonica. «Ciò significa [...] che in Govoni il discorso prevale sulla struttura, o che è il discorso stesso a farsi struttura». Si può dunque dire che, se, come afferma Mengaldo, la parola prevale sulla struttura, ciò significa che il ricorrere ad un'ancora formale è un tentativo che funziona ad intermittenza, comparando con accenni di regolarità come accade in alcuni componimenti che abbiamo analizzato qui, e allo stesso tempo subendo uno scacco decisivo in altri testi, penso ad esempio alle infinite litanie nominali, in cui il contenuto diventa un magma che tutto inghiotte, strutture forti comprese.

¹¹⁶ Pietropaoli 2003, 20

¹¹⁷ Mengaldo 1987

fin qui dov'io siedo,
 strane come denti
 strappate dalle tenaglie delle sfere lucenti;
 e il solito fantasma bianco 20
 sopra il portone della cattedrale
 accende le lanterne da carrozza
 che fiancheggiano la Madonna;
 quando l'ultimo carro funebre
 viene al trotto dalla Certosa 25
 dove ha deposto il freddo morto
 con la fresca ghirlanda di rose;
 quando i fanali
 colore d'ocra e di viola
 sbavano lungo i muri scalcinati 30
 sui marciapiedi lisci
 sui ruvidi selciati;

Inizio l'analisi mettendo in luce una struttura su cui ho già avuto modo di soffermarmi nel corso di questo studio. Questo testo infatti si apre con una figura di accumulazione prolettica di grande dimensione: si distende su tutta la porzione di testo citata e, come vedremo, prosegue ben oltre. Procediamo però con ordine. Il periodo in cui è ingabbiata l'accumulazione è strutturato inizialmente in modo ordinato e regolare, da un punto di vista sintattico e della disposizione delle rime. I primi quattro versi sono tutti endecasillabi, di cui il secondo e il terzo sdruciolli, con un profilo prosodico simile (sono rispettivamente di 3^a 6^a 10^a; 1^a 4^a 7^a 10^a; 2^a 6^a 10^a; 2^a 6^a 10^a) che, oltre alla reduplicazione dello schema ritmico nel vv. 3 e 4, è complessivamente incentrato sulla leggerezza del secondo emistichio che batte quasi sempre sulla sesta e decima sede sillabica. Inoltre la frase temporale iniziale e la coordinata che segue si dispongono in distici, strutturando così lo spazio sintattico in maniera perfettamente bipartita. Contribuisce notevolmente a conferire simmetria e regolarità lo schema di rime abbracciato ABBA (*bruciacchia – visibile – irresistibile – macchia*).

Dal v. 5 prende il via una prima accumulazione di frasi temporali prolettiche legate in polisindeto che si estende fino al v.14, in un contesto in cui, rispetto ai quattro versi iniziali, si perdono alcuni tratti di regolarità e simmetria: la rima quasi scompare (registro soltanto *Barberia : osteria* ai vv. 9 e 11) e semmai scatta un meccanismo di

compensazione incentrato sull'omogeneizzazione della vocale tonica delle parole in punta di verso (oltre alla già citata rima, hanno la vocale tonica in - e - *vederli* e *caserme*; in - o - *corde*, *raccolta*, *tramonto*); lo spazio sintattico non è più ordinato simmetricamente, in quanto la prima frase temporale di questo nuovo segmento di periodo si estende in quattro versi, mentre la seconda e la terza in tre; inoltre, dopo un inizio a marca endecasillabica, compaiono altri tipi di misure versali, come i dodecasillabi ai vv 5, 10 e 11 (rispettivamente di 3^a e 6^a; 1^a, 4^a, 7^a; 2^a, 6^a, dunque prosodicamente assimilati agli endecasillabi iniziali), il settenario al v. 7, il quinario al v. 8, il novenario al v. 12 e l'ottonario al v. 13. Al v. 15 compare un'altra frase temporale, introdotta, per la seconda volta dall'inizio del testo, dalla congiunzione *quando*, un rilancio della struttura prolettica e allo stesso tempo un segnale strutturale di ripresa reso necessario all'enumerazione delle coordinate vista in precedenza. In questo ulteriore rilancio prolettico le subordinate costituenti occupano uno spazio versale maggiore rispetto a quanto si è visto in precedenza: nel giro di diciotto versi si contano qui quattro frasi temporali, mentre nei precedenti quattordici versi, coordinate comprese, se ne possono contare cinque.

Per ciò che riguarda l'aspetto metrico, nella parte iniziale di questa porzione di testo, mi riferisco cioè ai vv. 15-20, la presenza di rime aumenta notevolmente (*battifredo* : *siedo*, e la baciata *denti* : *lucenti*); poi sparisce nuovamente e scatta un meccanismo di compensazione incentrato su rime imperfette: si trova un'assonanza tra *Madonna* e *Certosa* ai vv. 23-25, quest'ultimo in consonanza con *rose* al v. 27; l'assonanza tra *cattedrale* e *fanali* ai vv. 21-28; chiude questa porzione di periodo la rima *scalcinati* : *selciati*.

Prosegue anche in questa zona del testo una vasta eterometria, con soli cinque endecasillabi (vv. 15, 16, 21, 22 e 30), e con versi vari che vanno dalla misura massima di quindici sillabe, come il v. 19, alla minima di un quinario (v. 28).

Al termine di questi trentadue versi, come si era accennato inizialmente, l'accumulazione prolettica non termina, bensì viene nuovamente rilanciata, con una modalità diversa rispetto a quanto si è visto in precedenza. Si vedano dunque i vv. dal 33 al 47:

quando nel tabernacolo	
al canto della via	
s'accendono i ceri pallidi e lunghi	35
come ossi di reliquia dalla midolla ardente	
davanti un povero Cristo tumefatto	
abbrustolito lordato dal fumo	
con il costato come un orrendo grumo	
gli occhi consunti dalle lagrime	40
come le pietre dallo stillicidio	
invernale	
ì ginocchi saldati come un groppo	
e la bocca colore di suicidio	
simile ad una atroce piaga infernale	45
e il capo coronato di spine	
e nel bicchiere i fiori	
dal triste odore di cuoio umido,	

Tutto ha inizio nell'ormai consueta, per questo testo, modalità, ovvero con una nuova frase temporale introdotta dalla congiunzione *quando*, non più seguita da coordinate, ma sviluppata da un'espansione di tipo nominale che inizia in punta del v. 37, con l'aggettivo *tumefatto* riferito a *Cristo*, e continua di fatto fino al v. 70, al quale segue finalmente la frase principale dell'intero periodo, posticipata tanto a lungo da creare un effetto dirompente nella struttura sintattica e intonativa dell'intero componimento. L'espansione nominale è la modalità prescelta per la descrizione, in questo caso di un «povero Cristo», inizialmente costruita su un'enumerazione a contatto di attributi (oltre a *tumefatto*, si trovano *abbrustolito* e *lordato*) giustapposti nello spazio di due versi, il 37 e il 38, senza nemmeno un segno d'interpunzione, e successivamente risolta in una enumerazione di sintagmi che fungono da associativi modali¹¹⁹, chiamati a descrivere particolari del corpo e regolarmente sviluppati da una similitudine. Si veda dal v. 39: «con il costato come un orrendo grumo»; «gli occhi consunti dalle lagrime come le pietre dallo stillicidio invernale»; «i ginocchi saldati come un groppo»; «e la bocca colore di suicidio simile ad una atroce piaga infernale». L'utilizzo di questa tipologia nominale permette al poeta di concentrare l'attenzione su singoli particolari della descrizione, che assume così un andamento a scatti e non certo strutturato con un ordine prestabilito: inizia infatti con

¹¹⁹ Di questo fenomeno parlo più precisamente nel capitolo dedicato alle costruzioni modali

l'immagine del costato e passa agli occhi, poi l'inquadratura scende nuovamente e si sofferma sulle ginocchia, per poi ritornare in alto focalizzandosi prima sulla bocca e poi sulla testa, «il capo coronato di spine», il tutto nello spazio di nove versi. Siamo ancora ben lontani tanto dalla chiusura di questa espansione nominale, quanto soprattutto dal v. 71, in cui arriva la frase principale:

e il poeta che passa solo
con la sua malinconia 50

nella ruggine lilla della via
vorrebbe essere come lui
forato mani e piedi
da chiodi ardenti come spiedi,
lardellato di dolore 55

contro la notte incisa
del martirio sublime delle stelle,
torchiato il cuore, l'anima distrutta,
morendo goccia a goccia lentamente
della sua lugubre morte vivente, 60

con gli occhi spenti e con la bocca asciutta
come un pugno di sale, maledetto
da tutto il mondo, solo e abbandonato
sopra la forca infame
sul monte desolato, 65

e sul petto squarciato il cuore
come una crudele lampada viva
e la fronte cinta d'aculei
e raggiunto il pensiero più profondo
dal dolore più lungo d'una spina; 70

Al v. 49 viene introdotto un parallelismo tra il «povero Cristo tumefatto» e un «poeta che passa solo» e «che vorrebbe essere come lui»: di qui inizia una nuova serie di sintagmi nominali, sulla falsa riga di quanto osservato prima, che chiariscono i termini di questo paragone: tra tutti si vedano quelli ai vv. 58-59 «torchiato il cuore, l'anima distrutta / morendo a goccia a goccia lentamente»; prosegue inoltre anche qui, seppur non con la stessa frequenza, lo sviluppo di alcuni sintagmi tramite delle similitudini (vv. 61-62 «con

gli occhi spenti e con la bocca asciutta / come un pugno di sale» e vv. 66-67 «e sul petto squarciato il cuore / come una crudele lampada viva»).

Le immagini veicolate in questi versi virano verso una semantica carica di *pathos*, il che ha delle ricadute anche dal punto di vista fonico: si pensi ai vv 37, 38 e 39 in cui è presente l'allitterazione di - r - ed - s - (*povero, Cristo, abbrustolito, lordato, costato, orrendo, grumo*, e ancora, nel prosiegua del componimento, *grosso, lagrime, suicidio, piaga infernale, dolore, distrutta, martirio, torchiato*): ciò agisce principalmente all'interno dei versi e non influisce sulle parole rima.

Dopodiché arriva, dopo ben settanta versi, la frase principale del discorso, che produce quasi un effetto di straniamento, sia per il repentino cambiamento d'intonazione che comporta, sia per il cambiamento di scenario, si passa infatti dal turbinio di immagini dall'alta carica patetica, ad un interno di una casa:

io sono là che guardo
dalla mia stanza dove sogno e piango
sulle case degli uomini di cotto fango.

Significativamente la conclusione di questo periodo è segnalata da una rima baciata *piango : fango*, in assonanza con *guardo* del verso precedente.

Si chiude così un periodo estremamente sbilanciato a sinistra, in cui è stato possibile osservare come diverse strategie, che riguardano diversi livelli compositivi, si intersechino e connotino, arrivando a complicarla anche notevolmente, una struttura spesso ricorrente nell'*usus* govoniano qual è la figura di accumulazione prolettica di subordinate.

Bibliografia

Edizioni di riferimento da cui si citano le opere poetiche govoniane:

Govoni 1920² = C.G., *L'inaugurazione della primavera*, Ferrara, Taddei.

Govoni 1924 = C.G., *Il quaderno dei sogni e delle stelle*, Roma-Milano, Mondadori.

Govoni 1938 = C.G., *Canzoni a bocca chiusa*, Firenze, Vallecchi.

Govoni 1953 = C.G., *Preghiera al trifoglio*, Roma, Gherardo Casini Editore.

Govoni 1954 = C.G., *Manoscritto nella bottiglia*, Milano, Mondadori.

Govoni 1958 = C.G., *Stradario della primavera*, Venezia, Neri Pozza Editore.

Govoni 1966 = C.G., *La ronda di notte*, a cura di E. Falqui, Milano, Ceschina.

Studi citati:

Afribo-Soldani 2012 = A.A., A.S., *La poesia moderna: dal secondo Ottocento ad oggi*, Bologna, Il Mulino.

Baioni 2012 = P.B., *La metrica liberata di Govoni Crepuscolare (1903-1907)*, «Otto/Novecento», XXXVII,1, pp. 141-150.

Beccaria 1975 = G.B., *L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'annunzio*, Torino, Einaudi.

Bozzola 2006 = S.B., *Seminario Montaliano*, Roma, Bonacci.

Bozzola 2007 = S.B., *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII, pp. 101-121.

- Bozzola 2013 = S.B., *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto (SIS)*, a cura di G. Antonelli, L. Tomasin e M. Motolese, Volume I, pp. 353-402, Roma, Carocci.
- Canobbio 2009 = A.T.C., *I modi della sintassi Govoniana: dal periodo classico all'oratio perpetua*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano: subordinazione, coordinazione, giustapposizione. Atti del X Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008*, a cura di A. Ferrari, pp. 1279-297, Firenze, Cesati.
- Coletti 2003 = V.T., *La lingua della poesia nel Novecento (morfologia, lessico, sintassi)*, in *La poesia italiana del Novecento*, a cura di M. Bazzocchi e F. Curi, pp. 69-95, Bologna, Pendragon.
- Dal Bianco 1998 = S.D.B., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, in «Studi novecenteschi», XXV, 56, pp. 207-237.
- Herczeg 1967 = G.H., *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier.
- Jacomuzzi 1974 = A.J., *Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- Livi 1974 = F.L., *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, IPL.
- Livi 1980 = F.L., *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, IPL.
- Mengaldo 1987 = P.V.M., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in Id., *La Tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi.
- Mengaldo 1991 = P.V.M., *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.

Mengaldo 2000 = P.V.M., *Intorno al linguaggio dei crepuscolari*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati-Boringhieri.

Mengaldo 2007 = P.V.M., *Prima lezione di stilistica*, Roma, Laterza.

Mortara Garavelli 1971= B.M.G., *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in *Studi di grammatica italiana*, a cura dell'Accademia della Crusca, Firenze, Sansoni editore.

Mortara Garavelli 1973 = B.M.G., *Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea*, in *Storia linguistica dell'Italia del Novecento. Atti del quinto convegno internazionale di studi. Roma 1-2 giugno 1971*, a cura di M. Gnerre, M. Medici, R. Simone, Roma, Bulzoni.

Mortara Garavelli 2012¹² = B.M.G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.

Pietropaoli 2003 = A.P., *Poesie in libertà: Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida.

Spitzer 1945 = L.P., *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, «L'Asino d'oro», III, 1991, pp. 93-130.

Targhetta 2008 = F.T., *Corrado Govoni 1903-1907*.

Vetri 1991 = L.V., *Idea della poesia e poesia. Il caso Govoni*, «Il Verri», I, pp. 43-74.

Studi consultati:

Beccaria G.L., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989.

Beccaria G.L., *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio, Ferrara 5-7 maggio 1983*, a cura di A.Folli, Bologna, Cappelli, 1984.

Blasucci L., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Bozzola S., *Perimetrazione del futurismo govoniano*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XII, pp. 153-176

Coletti V., *Italiano d'autore, Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989.

Curi F., *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964

Graffi A., *La sintassi tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Menichetti A., *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.

Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.