



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM - 14

Tesi di Laurea

Remigio Zena.

Indagine stilistica e metrica

delle sue poesie.

Relatore

Prof. Andrea Afribo

Laureanda

Beatrice Zattarin
n° matr. 2058061 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione	1
1. L'Ottocento e l'«autunno della tradizione»	3
1.1 Il contesto storico-sociale	3
1.2 Verso un rinnovamento della forma poetica tradizionale	7
2. Remigio Zena	17
2.1 La vita dell'autore	17
2.2 La sua collocazione nel panorama letterario coevo	25
2.3 Introduzione alla poesia zeniana	33
3. Poesie grigie: la prima raccolta poetica	41
3.1 Varianti strutturali e metriche	47
3.2 Il quadro tematico	63
3.3 La lingua: infrazioni fonomorfologiche e sintattiche	106
3.4 Rime e ritmo	121
Conclusioni	143
Bibliografia	145
Ringraziamenti	149

Introduzione

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, l'immaginario artistico e letterario è caratterizzato dal dominio di una natura creata e trasformata dall'uomo: lo sviluppo materiale della società rappresenta da una parte un serbatoio cui attingere temi e situazioni ma, al tempo stesso, favorisce, dall'altra, un senso di diffidenza e paura. La modernità coincide con un sistema di vita sempre più complesso, di fronte al quale concezioni positive dell'esistenza si intrecciano ad altre negative e critiche.

È a quest'altezza che si radicò il rinnovamento linguistico. L'esigenza di un linguaggio unitario, nel corso degli anni, si fece più preponderante, di un idioma, dunque, che fosse in grado di ridurre il dislivello sviluppatosi tra scritto e parlato. La poesia tradizionale italiana fu investita dal sisma culturale fra Otto e Novecento, nonché da una progressiva decadenza che comportò un rinnovamento lessicale, oltre che formale e sintattico, individuabile nei componimenti poetici di fine secolo. A farsi portavoce di un tale progresso sono la maggior parte dei poeti che operarono in questa fase cruciale della letteratura; in particolare, gli esiti più sottili e scrupolosi sono rintracciabili nei poeti cosiddetti 'minori', come tra i più interessanti, Remigio Zena. Di Zena, questa tesi vuole offrire una disamina di un panorama letterario dai toni ancora poco precisi.

L'indagine stilistica e metrica è preceduta da due capitoli, il primo dei quali si propone di tracciare un *iter in merito* al contesto storico-sociale della prima metà del XIX secolo. L'esito di un tale percorso si identifica nelle parole di Sergio Bozzola, «autunno della tradizione», a conferma di una minor fruizione di assetti poetici tipicamente classici.

Segue il secondo capitolo, rivolto interamente all'autore. Mediante coordinate spazio-temporali si percorre l'esistenza di Remigio Zena e viene suggerita una sua dis-

posizione entro i confini del panorama letterario a lui contemporaneo. Nella sezione conclusiva del capitolo, si introduce *tout court* la produzione poetica zeniana: l'autore ligure mette in atto un'evoluzione dei costrutti metrici tradizionali, promuovendo, dunque, strutture inedite.

Una tale sperimentazione viene maggiormente approfondita nella terza parte, in cui si dedica ampio spazio all'analisi delle poesie di *Poesie grigie*, raccolta d'esordio del 1880. Dapprima, se ne propone l'intelaiatura interna e si suggerisce una riflessione sul motivo del grigio, sintomatico del registro adottato. La prima sezione, inoltre, verte sulle varianti strutturali e metriche: la novità sta nell'aver composto liriche soggette ad infrazioni, muovendosi, dunque, verso una sostituzione degli schemi originari e il conseguente impiego di misure versali ulteriori. In seguito, avvalendosi di una rosa di componimenti per ciascuno dei tre libri della raccolta, si propone una digressione concernente i *topoi* individuati: si tratta di un quadro tematico eterogeneo, caratterizzato dalla tendenza dell'autore nel recupero di alcuni motivi e in una loro eventuale rimodulazione in chiave parodistica. Tuttavia, si denota che il *modus operandi* adottato, di un modulo caricaturale ed ironico, viene meno nella terza sezione della raccolta, in cui si predilige un umore polemico-moralistico incline alla maniera tradizionale.

Nella sezione conclusiva del capitolo si discute del linguaggio poetico impiegato da Zena: la scelta ricade su una lingua depurata dagli arcaismi, a conferma che Zena fosse incline ad un italiano dell'uso medio. Inoltre, si rilevano elementi inediti, quali forestierismi, esotismi e neologismi. Da ultimo, uno sguardo ulteriore viene rivolto alle rime, caratterizzate da esiti insoliti e poco conformi alla tradizione, e al ritmo, franto e discontinuo.

1. L'Ottocento e l'«autunno della tradizione»¹

1.1 Il contesto storico-sociale

Se paragonato agli autori dell'Ottocento, Remigio Zena è da considerarsi sicuramente come appartenente alla cerchia degli scrittori minori. Prima di accedere all'analisi delle sue raccolte poetiche, è bene dare uno sguardo al contesto letterario del XIX secolo, decenni in cui si registrarono una serie di trasformazioni sul piano storico-sociale e, conseguentemente, su quello letterario.

L'Ottocento vide due momenti distinti della lirica italiana: quello riguardante il primo sessantennio, i cui protagonisti furono Foscolo, Manzoni, Leopardi, ed il secondo, con l'Unità d'Italia come punto d'avvio, che ospitò poeti, quali Carducci, Pascoli, D'Annunzio, che operarono anche nel secolo successivo.

Per nostra sventura, lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è per ciò che gli Scrittori non possono produrre l'effetto che eglino (m'intendo i buoni) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere. Quindi è che i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura. Vi confesso ch'io veggo con un piacere misto d'invidia il popolo di Parigi intendere ed applaudire alle commedie di Moliere. Ma dovendo gli Scrittori Italiani assolutamente disperare di un effetto immediato, il Parini non ha fatto che perfezionare di più l'intelletto e il gusto di quei pochi che lo leggono e l'intendono.²

¹ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

² AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 16.

Nel febbraio 1806, Alessandro Manzoni, appena ventunenne, in una lettera a Fauriel, suo padre spirituale, descrisse sinteticamente lo stato della lingua italiana in Italia. L'autore, a quell'altezza non ancora noto per l'opera grazie alla quale ottenne un seguito considerevole, *I Promessi Sposi*, romanzo storico che modificò le sorti della prosa italiana, individuò una distanza della lingua italiana dal popolo, una lingua, dunque, in cui venne meno quell'effetto civilizzatore, in quanto manchevole di un'utilità. Sostenne che i versi non fossero in grado «d'erudire la moltitudine, di farla invaghiare del bello e dell'utile»³, in sostanza, che non avessero alcun valore a causa di una «lingua morta»⁴, distante, che non permetteva di accedere facilmente e naturalmente alla comprensione dei componimenti. Manzoni ne delineò i peccati, il DNA storico della formazione della nostra lingua che paragonò a quella francese.

In queste poche righe, inoltre, fece riferimento al fatto che l'Italia fosse divisa in frammenti, una situazione, dunque, di uno Stato non ancora unitario. Questa diagnosi, rispetto alla Francia, fu interpretabile anche da un punto di vista linguistico, della competenza tra dialetti e lingua italiana: una 'compattezza' che fundamentalmente non esisteva e che tanto meno si sarebbe raggiunta con l'Unità d'Italia. Le ragioni di tale ritardo vennero individuate attraverso coordinate politiche e spaziali. Laddove, nel primo caso, l'Italia si unificò tardi, nel 1861, mentre la Francia e, in particolar modo, Parigi, come centro amministrativo, sociale ed economico, si affermò già nel Medioevo. Questo, dunque, fece in modo che la lingua di Parigi prevalse sulle altre, soprattutto dopo la grande crociata degli Albigesi, in seguito alla quale il francese del sud venne soppiantato. Da un punto di vista geografico, invece, si osservi come il territorio francese fosse pianeggiante, delimitato dalle montagne; di contro, lo scheletro dell'Italia, prevalentemente montuoso, non permetteva lo sviluppo di un sistema linguistico organico.

Anche la Germania raggiunse l'Unità tardivamente, nel 1871; tuttavia il tedesco, ovvero una varietà che si unificò e divenne egemonica, non dovette aspettare gli ultimi decenni del XIX secolo, poiché il miracolo dell'unità linguistica si raggiunse con la Riforma luterana e con la traduzione della Bibbia, che vide la luce a Wittenberg nel 1534.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

L'opera, divisa in sei volumi, si propose come il fondamento della moderna lingua tedesca: l'intenzione di Lutero, infatti, consisteva nel realizzare una traduzione alla quale potesse accedere l'intera comunità, facendo quindi in modo che il significato dei lemmi fosse, nell'immediato, comprensibile all'uditore tedesco.

In Italia, il quadro risultò essere più complesso in quanto non esisteva alcun profilo politico-geografico che accelerasse l'unificazione.

Nel 1525, Pietro Bembo propose una soluzione secondo cui il modello linguistico prevedesse due differenti autori a rappresentanza dei due differenti generi letterari: Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa. Conseguentemente, Salviati, fondatore dell'Accademia della Crusca, sostenne che la lingua poetica fosse distinta e propria da quella della prosa, a conferma del fatto che il fattore unificante fosse nullo. Non si trattava più della Firenze del Quattrocento, spodestata dal suo prestigio politico; pertanto, fu necessaria una proposta trascendentale, una lingua della letteratura: non essendoci una patria politica e fisica, esisteva una sorta di patria virtuale fortemente legata alla cultura letteraria. Questa lingua scritta, già con Bembo, era considerabile datata di due secoli e si pensi che la stessa connotazione è rinvenibile nel 1806 con la lettera di Manzoni. Essenzialmente, in quest'arco temporale, non si è giunti ad un'idioma socialmente fruibile e in circolazione, poiché si trattava di una lingua vecchia, di una «lingua morta»⁵, per l'appunto.

Tale quota di classicismo venne negata con l'avvento del Novecento. Due sono le tappe da percorrere per cogliere il cambio di paradigma: la prima riguarda Alberto Savinio con la pubblicazione, nel 1943, di *La fine dei modelli* contenuta in *Opere*; la seconda, invece, una citazione di Baudelaire, il quale in una prosa sostenne che gli eroi classici dell'*Iliade* non fossero superiori a quelli della modernità.

É, nel complesso, un periodo di incubazione, al cui orizzonte si profilano i segnali del nuovo che verrà. La poesia italiana diventa un vaso in cui confluiscono e fermentano le esperienze più varie: indizio anche questo - e molto importante - della crisi del sistema tradizionale, fondato sulla ripartizione per generi, e annuncio della *reductio* della poesia all'*unum* della lirica, che nella modernità assume il compito di accogliere e di rimodulare in sé stessa ogni dimensione del poetabile: la narrazione, il dialogo, la riflessione, l'introspezione sentimentale, la descrizione realistica, la specula-

⁵ *Ibidem*.

zione intellettuale, e via elencando, come rilevato definitivamente dall'*Estetica* di Hegel.⁶

Un periodo di transizione, di sperimentalismo, di volontà unificatrice, un periodo in cui il tessuto poetico subì un sostanziale mutamento: il linguaggio lirico tradizionale del Due e Trecento, stabile fino al primo Ottocento, andò incontro ad una crisi, venne «sottoposto al graduale smantellamento dei suoi istituti e fianco dei suoi principi costitutivi, dunque della sua stessa ragion d'essere»⁷.

Lo stesso Leopardi, a distanza di un ventennio dalla lettera di Manzoni, in un passo dello *Zibaldone*, espone la sua riflessione circa la condizione della lingua poetica italiana tra Sette e Ottocento:

L'Italia ha oggidi una lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua, l'una prosaica l'altra poetica, non altrimenti che l'avesse la Grecia, e più che i latini. Ed è stato anche osservato [...] che nella universale corruzione della lingua e stile delle nostre prose e del nostro familiar discorso accaduta nell'ultima metà del passato secolo, e ancora continuamente, la lingua de' poeti si mantenne quasi pura e incorrotta, non solo ne' migliori o in chi pur seguì un buono stile, ma ne' pessimi eziandio, e negli stili falsi, tumidi, frondosissimi, ridondanti, strani o imbecilli degli arcadici, de' frugoniani, bettinelliani ec.⁸

Lo scrittore recanatese individuò «una doppia lingua»⁹, l'una rivolta esclusivamente alla prosa, in cui turbamenti e sensibilità vengono meno, un linguaggio incapace di trascendere gli aspetti materiali della vita; viceversa, la lingua poetica che definì come «a parte»¹⁰, da sempre terreno fertile in cui si registra la massima quota di sentimentalismo.

Solo l'unificazione dell'Italia, nel 1861, modificò le sorti del Paese: «i modelli linguistici sulla letteratura nel giro di pochi decenni saranno sostituiti da quelli offerti da

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ Ivi, p. 17.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

altri canali di diffusione»¹¹, un processo questo che «sarà graduale e coinvolgerà tutte le generazioni fino almeno alla metà del Novecento»¹². Lo spartiacque storico, dunque, segnò l'avvio di una «nuova società unitaria»¹³, in cui la forbice tra scritto e parlato via via si dissolse, per fare in modo che si affermasse un idioma ben distante dalla tradizione precedente. Era necessario che la società potesse servirsi di una lingua volta esclusivamente alla comunicazione nazionale e nella quale non si percepisse alcuna eterogeneità: a differenza dell'italiano scritto, «nel parlato quotidiano le persone, comprese quelle colte, continuavano a usare il dialetto, che era la loro vera lingua madre»¹⁴.

1.2 Verso un rinnovamento della forma poetica tradizionale

Il linguaggio poetico ottocentesco fu una conseguenza di questa situazione. Prima di approdare ad una realtà letteraria in gran parte ristrutturata, è bene soffermarsi su quello che Bozzola ha definito «l'autunno del classicismo italiano»¹⁵, una fase, questa, cruciale, in quanto caratterizzata da una progressiva decadenza della forma poetica tradizionale e da un suo conseguente rinnovamento che attraccò negli ultimi decenni dell'Ottocento. Un viaggio imprescindibile, il cui epicentro, la lingua, venne riformato sul piano fonetico, morfologico e lessicale.

Da un punto di vista fonetico è osservabile come un gran numero di fenomeni, rinvenibili nei componimenti dei secoli passati, fossero di origine siciliana: ne è esem-

¹¹ CELLA, ROBERTA. *Storia dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2015, p.133.

¹² Ivi, p. 134.

¹³ AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p.17.

¹⁴ CELLA, ROBERTA. *Storia dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2015, p.125.

¹⁵ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

pio il monottongo, a sostituzione del dittongo, in lemmi quali *core* o *novo*. Un'ulteriore traccia riguarda l'apocope vocalica, ovvero il troncamento della parte finale della parola, elemento, questo, ampiamente diffuso nel parlato, poiché conferisce alla comunicazione un andamento più incalzante, e nello scritto, laddove questa scelta riguarda per lo più la misura sillabica delle parole e dei versi. Anche lo spostamento dell'accento ha un ruolo decisivo: la sua ritrazione, sistole, o il suo avanzamento, diastole, lo si scova soprattutto nelle parole sdruciole, le quali, per esigenze di rima, vengono trasformate in piane. Altri casi ad alta frequenza sono i latinismi (*decembre*), gli antichi provenzalismi (*augello*), forme non apocopate (*etade*), gruppi clitici apocopati e forme che presentano una sincope al loro interno.

In secondo luogo, nel serbatoio morfologico, si scovano una serie di relitti di nominativi latini e pochi residui di plurali neutri in *-a*; nei pronomi si registrano le forme enclitiche 'libere' e la terza persona singolare maschile in *ei/e*'. Inoltre, relativamente ai predicati verbali, le forme delle quali si avvalevano e poeti e prosatori erano l'imperfetto indicativo di prima e terza persona senza la *-v-* nella seconda e terza coniugazione (*avere > avea*, *pendevano > pendeano*) e la prima persona dell'imperfetto indicativo in *-a* (io *amava*). In particolare, quest'ultimo fenomeno è decaduto molto lentamente e solo con il modello manzoniano la *-a* venne progressivamente soppiantata dalla forma analogica in *-o* (io *amava > io amavo*). Di minor frequenza nelle poesie sono i perfetti di terza persona plurale in *-aro/-iro* (si tratta di una sincope della sillaba finale *-no*: *amarono > amaro*), quelli del verbo essere in *furo/fur/foro*, in aggiunta i futuri *fia/fiano* e i condizionali siciliani in *-ìa/-iano*.

La componente lessicale segue lo stesso indirizzo classicheggiante: si prediligono termini complessi, aulicismi, tecnicismi, latinismi, allotropi. A conferma di quanto alcuni lemmi fossero di ardua comprensione e, dunque, distanti dalle scelte, o meglio esigenze dei decenni successivi, è un poemetto del 1809 di Alessandro Manzoni intitolato *Urania*, all'interno del quale sono rintracciabili delle tessere lessicali intense, marcate. Qui di seguito i primi versi:

Urania

Su le populee rive e sul bel piano
Da le insubri cavalle esercitato,
Ove di selva coronate attolle
La mia città le favolose mura,
Prego, suoni quest'Inno: e se pur degna 5
Penne comporgli di più largo volo
La nostra Musa, o sacri colli, o d'Arno
Sposa gentil, che a te gradito ei vegna
Chieggo a le Grazie. Chè dai passi primi
Nel terrestre viaggio ove il desio 10
Crudel compagno è de la via, profondo
Mi sollecita amor che Italia un giorno
Me de' suoi vati al drappel sacro aggiunga,
Italia, ospizio de le Muse antico.

Si osservi come all'interno dei primi due versi vi siano tre picchi lessicali, quali *populee*, *insubri* ed *esercitato*. *Populee* è un latinismo, un prestito a tutti gli effetti, e si tratta di una scelta di nicchia per gli stessi contemporanei di Manzoni. *Insubri* è un aggettivo toponomastico relativo ad una posizione geografica e sta a significare 'lombarde'; è una parola, quindi, che da un effetto stilistico antico poiché denomina una zona attraverso un toponimo antico. Ed infine *esercitato* che, qui, semanticamente ha una valenza diversa, 'coltivato', 'percorso', ma aldilà del significato, da un punto di vista linguistico non è altro che un latinismo semantico, un calco, ovvero un termine che è interno al nostro vocabolario. Manzoni recupera un significato che il termine, col tempo, ha smarrito e il significato è quello della forma latina.

La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto.¹⁶

Questa linea, all'insegna della complessità, è rintracciabile anche nella sintassi. Lo stesso Tasso, nel suo trattato scritto, dal titolo *I discorsi dell'arte poetica*, pubblicato

¹⁶ TORQUATO, TASSO. *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra poema eroico*, in I. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 399.

per la prima volta nel 1587, si espresse in maniera a riguardo, sostenendo che le frasi di natura ridondante ed estesa avessero del «magnifico»¹⁷. A partire dal modello delle tre corone fiorentine¹⁸ in poi la struttura del periodo e, in particolare, la sua organizzazione hanno seguito un andamento articolato e composito, costellato da una serie di figure retoriche quali l'anastrofe, l'iperbato e l'epifrasi. A corredare i componimenti vi sono anche gli enjambements, o inarcature, di varia natura e di diversa entità, che innescano cortocircuiti all'interno dei segmenti e creano tensioni nella linea intonativa.

Nell'Ottocento, lo sviluppo del linguaggio poetico è strettamente connesso al suo contesto culturale e, in maniera analoga, ciò accade anche negli scritti prosastici, i quali iniziarono a promuovere una sintassi lineare, accessibile ai più, e si avvalsero dell'utilizzo di termini conformi alla modernità. Questo secolo è da considerarsi come un vero e proprio spartiacque per la storia della lingua italiana: per la prima volta venne riconosciuta l'esigenza di modellare una lingua nazionale, che «pur attraversando molte resistenze e contaminazioni, [...] inizia a diffondersi nella società e ad assumere il profilo di una lingua moderna, nel lessico e nelle strutture grammaticali: il che comportò tra l'altro una drastica riduzione della polimorfia tradizionale»¹⁹.

A differenza della prosa, l'*iter* di trasformazione della poesia risultò parzialmente travagliato. Una prima difficoltà riguardò il ritmo e l'intonazione della voce: la lingua poetica, discordante da quella comune, si rivelò in molte circostanze impraticabile e marginale, in correlazione al discorso in prosa. Di qui, ne emerse un'esclusione, un rifiuto di un linguaggio poetico che non è in grado di rispecchiare la realtà circostante e «che si manifesta nelle figure-emblema del 'poeta maledetto', della 'vergogna della poesia' e di altre consimili (ivi compresa quella, complementare, del 'vate')»²⁰.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Con la definizione *tre corone* si intende il modello della letteratura italiana, tipicamente dell'età moderna, costituito da Dante, Petrarca e Boccaccio, il cui stile venne imitato dai letterati successivi in quanto considerato apice di purezza poetica e linguistica.

¹⁹ AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 25.

²⁰ *Ibidem*.

Leopardi e, in seguito, lo stesso Manzoni lirico, vivendo in un'epoca di forte tensione linguistica, furono i primi a sperimentare alcune innovazioni lessicali, nonché stilistiche, e a ricercare un connubio tra nuovo e antico, un 'disegno' filologico per certi versi rivoluzionario che fosse in grado di rappresentare la realtà e, con essa, la società. Molteplici furono gli appellativi conferiti al poeta e filosofo recanatese (classico, romantico, progressivo...), ma, nel concreto, è osservabile una duplice natura, quella di conservatore del classico, da un lato, e quella di innovatore dall'altro. A tal proposito, si considerino queste riflessioni estrapolate dallo *Zibaldone* e formulate nel 1821, anno corrispondente alla sua prima fase, durante la quale la lingua classica è al massimo grado (sono gli anni in cui compone le dieci canzoni, le più intrise di scelte marcate).

Una parola o frase difficilmente è elegante se non si appartiene in qualche modo dall'uso volgare. [...] Le parole antiche (non anticate) sogliono riuscire eleganti, perchè tanto remote dall'uso quotidiano, quanto basta perchè abbiano quello straordinario e peregrino che non pregiudica nè alla chiarezza, nè alla disinvoltura, e convenienza loro colle parole e frasi moderne.

Quindi è che infinite parole e frasi che oggi sono eleganti, non lo furono anticamente, perchè non ancora rimosse o diradate nell'uso; giacchè tutto ciò che è antico fu moderno, e tutte le parole o frasi proprie di una lingua, furono un tempo volgari e quotidiane.

Quindi si argomenti quanto sia giovevole all'eleganza dello scrivere italiano (del quale è veramente e assolutamente propria l'eleganza più che di qualunque altra lingua moderna) il non aver la nostra lingua rinunciato mai al suo antico fondo, in quanto le può ancora convenire.²¹

Leopardi dichiarò che non si potesse fare poesia senza l'arcaismo, difendendone la sua necessità, la sua motivazione per certi versi moraleggiante, poiché a quell'altezza, ancora, non vi era una salda consapevolezza rivoluzionaria ed innovativa.

A partire dalla *Quiete dopo la tempesta*, poesia composta nel 1829, si noti come fosse vigente una netta distinzione tra linguaggio poetico tradizionale e prosastico (la stessa separazione che aveva avuto modo di annotare all'interno dello *Zibaldone*). Sul piano lessicale, Leopardi ha maturato una concezione innovativa della lingua poetica, in quanto spinge sul pedale di una medietà linguistica: l'intera canzone, infatti, è intessuta

²¹ LEOPARDI, GIACOMO. Pensiero contenuto nello *Zibaldone*.

di parole strettamente colloquiali, dialettismi, ai quali si alternano al tempo stesso voci della tradizione lirica. Ed ancora una volta, è quest'ultima che persiste su un livello grammaticale e sintattico: alcune tracce sono riscontrabili in apocopi e sincopi, largamente diffuse, e in forme enclitiche. Da un punto di vista formale, adottò endecasillabi e settenari, metri, peraltro, che rimandano a quelli strettamente petrarcheschi. In realtà, gli endecasillabi leopardiani si discostano da quelli della tradizione lirica italiana, poiché si distinguono nel segno di una *levitas*, tratto proprio del Settecento e, in particolare, della canzonetta, in cui si predilige il modulo di sesta e decima che alleggerisce il ritmo grave, caratteristico dei *Fragmenta* e dei secoli precedenti.

In realtà, questo «equilibrio dinamico tra i due principi»²² venne meno. A tal proposito, è necessario osservare le scritture di Prati e Aleardi, due autori attivi lungo tutto il XIX secolo, le cui scritture fecero emergere una serie di problematichità. In Prati (1814-1884) si noti come vi sia una subordinazione del linguaggio aulico a una funzione di «accompagnamento esterno, patetico e sentimentale, che a sua volta blocca il mondo in una prosa teatrale»²³. Nelle strofe di un suo componimento, intitolato *La mia prima vita* (1843), affiora un'urgenza di solitudine da trascorrere in luoghi desolati e «in giorni senza sol» ed una mancata vitalità, che l'autore stesso sembra disdegnare; il tessuto realistico, inoltre, sembra dissolversi, giocando con tessere lessicali di natura espressiva (il *moschetto*) e l'essenzialità stilistica e sintattica.

La mia prima vita

Lunga una febbre il giovane
mio cor suggeriva; e dal tumulto ho torti
gli occhi, schifando; e piacquemi
la nuda terra e i giorni senza sol;
e fu mia gioia, sotto ai rami morti,
pestar le foglie inaridite al suol.

5

E su nevole imprimere
pianure il passo; e d'una rupe in alto

²²AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 26.

²³*Ibidem*.

giù dirizzar la folgore
del mio moschetto al sottoposto pian, 10
e perigliar dietro la fiera il salto,
perché piagata io non l'avessi invan!

La procedura di Aleardi, viceversa, è opposta, in quanto auspica ad un'inclusione del reale in quella che viene definita «orbita dell'aulico»²⁴. Questo, tuttavia, si realizza con una presa di coscienza, secondo cui il reale verosimilmente non debba essere quello presente, contemporaneo, bensì quello passato, non 'danneggiato' dalla situazione corrente.

O vertici solenni

dell'Imalaia, a voi, la più superba
de le altezza di creta, ora il mio canto.
O vastità di lande e di boscaglie,
dove l'Eterno seminava i mesti 5
licheni al renne, e citiso a le cerge;
o pelaghi segreti entro le fresche
cavità di granito alimentati
dal gemitò de le muscose linfe,
onde perpetue balzano le sacre 10
gangetiche fontane, e i rivoletti
de le valli divine; o tra i zaffiri
intemerate cupole di neve
vicine più d'ogni creata cosa
al non velato mai riso de gli astri; 15
a le vostre pendici e voi le prime
are vedeste, e guardiani al campo
i termini, e le tombe e ne le tende
concordi i riti de le caste nozze.

Si noti, come nel poemetto, tratto da *Le prime storie* (1857), lo scrittore di origini veronesi, appartenente alla corrente del Romanticismo, si sia avvalso di un deposito lessicale accurato e scrupoloso: a conferma di ciò, i toponimi e i termini botanici, zoologici e geologici, intervallati da continue locuzioni e lemmi classicheggianti.

²⁴ Ivi, p. 27.

Da un punto di vista strettamente formale è necessario portare in superficie lo schema metrico che risentì maggiormente della ‘scossa’ ottocentesca, il sonetto, «appartenuto da subito e per sempre alla poesia lirica, sia nel suo canone antico (che comprendeva anche la canzone, la sestina, la ballata, il madrigale) sia nel suo canone moderno (con canzonetta, ode, canzone libera, sciolto)»²⁵. L’orientamento tematico, rilevabile nei sonetti delle origini del Tre e Quattrocento, coincide con l’argomento amoroso, ma nonostante tale predominanza si è registrata un’apertura ulteriore a contenuti giocosi e morali. È a quest’altezza che si rileva una modificazione repentina della forma poiché si affermò sempre più quella spinta volta alla sperimentazione metrica, tematica e lessicale.

[...] l’Ottocento [...] da un lato è per così dire inciampato nella “forma senza forma” leopardiana che fornirà se non le basi tecniche almeno la coscienza della necessità e possibilità di una nuova libertà formale, dall’altro ha tradotto le spinte politiche e risorgimentali che l’animavano in una nuova propensione alla narrazione in versi, con ascendenze anche nordiche.²⁶

Un’innovazione metrica, più svincolata se comparata alla rigidità degli schemi metrici tradizionali, sta alla base di quel materiale eterogeneo al cui interno confluiscono «nuove maniere, nuovi temi, nuovi metri»²⁷, come ha avuto di affermare Tommaseo, e al contempo, quei procedimenti oramai considerabili sorpassati vengono ripresi e contaminati da suggestioni moderne.

L’Ottocento, dunque, simboleggia «il secolo chiave da cui partire per esaminare l’ingresso della poesia italiana nella modernità»²⁸. Questo rinnovamento, dai suoi primi albori ai mutamenti più radicali, è rintracciabile su più livelli nella maggior parte dei componimenti poetici e, in particolare, in quelli dei ‘poeti minori’. Il declino della for-

²⁵ MAGRO, FABIO; SOLDANI, ARNALDO. *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017, p.17.

²⁶ Ivi, pp.148-149.

²⁷ CAPOVILLA, GUIDO. *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento. Il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba* in « *Metrica* », I, 1988, pp. 95-145.

²⁸ BOZZOLA, SERGIO. *L’autunno della tradizione. La forma poetica dell’Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 10.

ma poetica è coevo al decadimento della forma musicale classica: «la progressiva erosione della metrica e della lingua poetica in quanto istituzioni della letteratura è possibile in virtù della caduta del loro significato storico e formale, della loro, appunto, oggettività»²⁹. Il profilo metrico-lessicale, da sempre fondamento su cui si basa la poesia, si dissolve gradualmente, modificandone anche la forma, non più simbolica, bensì vuota. Si può dunque asserire che si tratti di uno svuotamento, di un represso; ciò nonostante la lingua poetica tradizionale e la metrica sono fruibili, in quanto facenti parte del corredo autoriale, e possono essere reperiti dalla tradizione, ma non fatti propri, quindi privati della loro funzione storico-sociale.

²⁹ Ivi, p. 11.

2. Remigio Zena

2.1 La vita dell'autore

Un fanciulletto intelligente e birichino presentava un giorno dell'anno 1863 alla scolaresca vivace dell'Istituto Danovaro e Giusso, in Genova, un poemetto in terzine, nel quale compariva, ridicola e tartassata, la figura di un insegnante; e questo non era il solo frutto della sua fantasia infantile, perché assai spesso egli offriva alla curiosità e all'interesse dei compagni, commedie e poesie. Il fanciulletto, Gaspare Invrea, rivelava così, inconsciamente, la sua vocazione letteraria.³⁰

Remigio Zena, pseudonimo di Gaspare Invrea, fu attivo nel panorama letterario italiano di fine Ottocento. Nacque a Torino il 23 gennaio 1850 da un'illustre casata ligure; la sua istruzione ebbe inizio a Genova, «manifestando una singolare intelligenza e uno spirito indipendente, da cui ebbe vita, in seguito, la sua particolare produzione di poeta e romanziere»³¹.

Una volta adempiti gli studi ginnasiali nell'Istituto ligure ed alunno di scienze filosofiche nel Seminario Arcivescovile della medesima città, conseguì la licenza liceale a Torino, nell'anno 1867. In seguito, frequentò la facoltà di Giurisprudenza laureandosi in avvocatura nel 1873 e proseguendo in questo modo la tradizione familiare di addentrarsi nella magistratura civile.

Il decennio a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, periodo peraltro della giovinezza di Remigio, fu caratterizzato da lotte continue, contrasti inconciliabili fra l'arte, detentrica al tempo di tendenze classicheggianti e romantiche, e la politica, portavoce di ideali liberali. La famiglia Invrea gestita e guidata dal *pater familias*,

³⁰ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 3.

³¹ *Ibidem*.

il marchese Fabio, si pose fin da subito avversa alle disposizioni artistico-politiche del tempo: sosteneva che questa moderna corrente fosse «rovinosa»³², in quanto predisposta a disorientare «gli spiriti giovanili d'Italia»³³. Remigio Zena, da questo ambiente, ne figurò come un autore incline ad ideali romantici e verosimilmente liberali.

Certo la sua arte, ribelle e rivoluzionaria, rivela la lotta fra le vecchie concezioni e le nuove aspirazioni dell'autore, il quale talvolta è legato alle sacre tradizioni famigliari e portato nell'istesso tempo, dalla sua anima indipendente ed artistica, a seguire la nuova corrente.³⁴

L'interruzione prematura degli studi universitari, dovuta in parte alla volontà del padre di far arruolare il figlio negli Zuavi Pontifici³⁵, determinò una svolta nella vita del poeta ligure. In lui, crebbe sempre più, quella risolutezza, o meglio urgenza di evadere dal proprio territorio, nonché di emanciparsi dal proprio nucleo familiare e fare esperienza di un inatteso senso di libertà che l'avrebbe poi condotto alla visita di nuovi territori. Scelse come meta della sua formazione e crescita personale e letteraria Roma, la Capitale, da sempre considerata città simbolica ed eterna, il cui fascino, a distanza di un paio d'anni, diverrà cornice di uno dei suoi romanzi più celebri, *L'Apostolo*. Il marchese Giulio Negrone, poco prima della partenza, ebbe modo di interloquire con l'amico e riportò alla memoria quel suo ardore che tanto lo avevo spinto a compiere questa scelta: «non istava più nella pelle, cantava, rideva, chiacchierava, insomma non lo si poteva tener fermo un momento»³⁶.

Ben presto, l'esperienza romana si concluse, ma nonostante ciò quel desiderio di sentirsi libero da ogni sovrastruttura si sedimentò in lui. La parentesi nella Capitale gli

³² Ivi, p. 4.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Corpo speciale costituito nel 1860 dal generale Lamoricière per la difesa dello Stato Pontificio, dopo la partenza delle truppe d'occupazione francesi.

³⁶ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 5.

consenti di vivere in maniera spensierata e a contatto non solo con l'esercito Zuavo, ma anche con la più alta aristocrazia di allora.

Proseguì gli studi universitari rivolgendo poco interesse alle lezioni: si affermò man mano la sua predisposizione letteraria. Risalgono a quel periodo, infatti, le molte commedie in gran parte manoscritte.

Egli ebbe un ingegno stranamente versatile. Fu poeta e romanziere, come ci appare dalla sua produzione: tre volumi di poesia e quattro di prosa; fu commediografo, critico, novelliere, e le sue novelle, le sue commedie ed i suoi articoli si conservano nella biblioteca della Società Ligure di Storia Patria in Genova; fu oratore elegante e severo dalla facile parola, con cui rendeva luce dagli scanni del Pubblico Ministero; fu ancora geniale ed appassionato cultore d'araldica, d'occultismo e profondo conoscitore di liturgia.³⁷

Una natura, quella zeniana, volta interamente alle scritture letterarie. Da ciò ne emerge un autore poliedrico, ibridato fra lirismo puro e composizioni narrative, fra commedie e novelle. Lo si potrebbe dunque definire uno sperimentatore *tout court*, abile nella produzione e nella scelta di strutture e forme linguistiche. Inoltre, la frequentazione assidua di salotti, cenacoli letterari e gabinetti di magistrato, contribuì ad un maggior incremento delle più vive simpatie, complici di certo il suo animo artistico e la sua brillante attitudine nel colloquiare e nel declamare in maniera accurata, fine, rigorosa e al tempo stesso nitida. Gli anni successivi all'Università avvalorarono questa duplice essenza: se da un lato l'impegno venne rivolto al suo impiego attivo di magistrato e alle occupazioni giuridiche, dall'altro le svariate esercitazioni letterarie lo accompagnarono lungo tutta la sua esistenza. Un autore che si potrebbe pertanto qualificare con l'epiteto di *centauro*, laddove, con questo lemma, si intende far riferimento ad una bipartizione dell'anima. Zena, infatti, vive due realtà distinte: l'una poetica, l'altra conforme alla legge.

Correva l'anno 1875, quando Remigio diede avvio alla carriera giuridica nella sua città natale: dapprima come avvocato addetto all'Ufficio di Procura Generale del Re; in seguito venne accolto nella Magistratura Militare; infine, ricevette la nomina di

³⁷ Ivi, p. 6.

Avvocato Fiscale e visse per un periodo a Salerno. Fu questo il periodo durante il quale iniziò a dedicarsi alla scrittura: «mentre egli era occupato in faccende giuridiche, saziava intanto la sua anima degli incanti del suolo e riaccendeva la fantasia per cantare più tardi, in un primo libretto di versi, le sue visioni nuove ed ardite»³⁸.

Poesie Grigie, così aveva intitolato il volume dalle sfumature potenti ed audaci, «un libro di battaglia che pone il poeta a far parte della Scuola Realista»³⁹. Alcune delle composizioni poetiche, confluite poi al suo interno, erano già state precedentemente pubblicate in riviste e periodici, tra cui *La Farfalla*, testata milanese che elogiò il giovane autore. Durante la sua esperienza crepuscolare, inoltre, fondò la rivista di letteratura e sport *Il Frou-Frou* che durò all'incirca tre anni, dal 1883 al 1886, ed entro la quale era viva la sperimentazione di narrative e tematiche veriste; a questa altezza, infatti, instaurò una corrispondenza epistolare con Giovanni Verga, la quale poi si concretizzò in uno stretto rapporto d'amicizia. Anche il periodico settimanale *Capitan Cortese*, fra il 1895 e il 1896, rese pubblica qualche sua originale produzione, in particolare nel numero 30 si legge *La Cena Simbolica*. La scena, dalle sfumature comiche e bizzarre, pone al centro un noto critico, il quale viene osservato internamente dal momento in cui ingoia le novità del giorno che finiscono con il rovinargli lo stomaco, in quanto pietanze indigeste. Inoltre, nel numero 51 dello stesso giornale, compare per la prima volta il componimento poetico dal titolo *I cani ammaestrati* che in seguito confluirà nella raccolta *Olympia*.

Prima di abbandonare Genova, Zena pubblicò un volumetto di novelle, *Storie umili*, in cui emerge il suo animo fine e persuasivo. Analogamente a *Poesie Grigie*, si afferma la corrente verista: l'arte, l'ingegno e lo stile propri di Verga e Capuana vengono accolti dal nostro stesso autore tanto da includerli all'interno del romanzo *La Bocca del lupo*.

Fu nel 1886 che Remigio, dopo un breve soggiorno a Chieti, si trasferì a Massaua, in Eritrea, dove fu testimone della strage di Dogali, episodio che gli ispirò due delle migliori poesie di un secondo volume in versi intitolato *Le Pellegrine*, pubblicato a

³⁸ Ivi, p. 7.

³⁹ *Ibidem*.

Milano nel 1894, in cui la sua anima riuscì a restituire le impressioni ricevute dal suolo africano e per il quale Raffaello Barbiera lo definì «il poeta della Colonia Eritrea»⁴⁰. Durante la parentesi africana, ebbe modo di dedicarsi alla poesia e allo spiritismo. Quest'ultimo fu per lui e per i suoi colleghi un'interessante distrazione: le lunghe giornate, monotone ed afose, e la lontananza dalla patria contribuirono ad un avvicinamento allo spiritismo che spinsero il nostro scrittore allo studio di questioni misteriose. Un compagno, durante il soggiorno, lo ricordò così:

L'Invrea era il letterato di quel nostro clan italiano-africano. Certi suoi volumi di versi circolavano dall'uno all'altro. Ed egli metteva un po' di poesia dappertutto, questo poeta, che era un avvocato fiscale.⁴¹

Nella colonia, Gaspare dette prova del suo valore e dell'alto concetto di giustizia che egli ebbe e che in questa occasione gli costò dispiaceri e disagi. Fu in questo periodo che si svolsero al Tribunale Militare di Massaua i famosi processi di Cagnassi e Livraghi⁴², avvocato l'uno e ufficiale l'altro, la cui immoralità politica aveva provocato, nella nostra penisola, orrore ed indignazione. Zena si oppose a questi sistemi disonesti e spietati; nonostante fosse figurato anch'egli come vittima, ne uscì vittorioso e venne premiato dal Governo Italiano con un incarico all'interno del Tribunale Militare di Milano dal 1892 al 1907. A Milano, si occupò per lo più di letteratura, quella che maggiormente si confaceva al suo spirito, conobbe gli intellettuali più in voga del tempo, con i quali strinse forti legami d'amicizia e curò alcune sue pubblicazioni (*La Bocca del lupo*, *Le Pellegrine*, *L'Apostolo*), editi, di lì a poco, dalla Casa Treves.

⁴⁰ BARBIERA, RAFFAELLO. *I Poeti Italiani del secolo XIX* - Vol.III, Milano, Treves Editore, 1920, p. 1254.

⁴¹ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 17.

⁴² Sulle pagine del giornale *Tribuna* venne pubblicato un articolo inerente a una denuncia del Tribunale Militare italiano in Eritrea a carico del tenente dei Reali Carabinieri a Massaua, comandante della polizia indigena, Dario Livraghi e del segretario degli affari coloniali Eteocle Cagnassi; l'accusa è quella, con la complicità di altri ufficiali italiani, di aver torturato, derubato e fucilato senza processo ben ottocento notabili eritrei.

I Fratelli Treves costituirono per il nostro autore un vero e proprio cordone ombelicale con l'ambiente culturale di allora: Zena, infatti, si ritrovò a partecipare a banchetti che ben offrivano il brio e l'eleganza dell'arte. È bene ricordare che l'intervallo di tempo vissuto nella capitale lombarda costituì il periodo più completo e minuzioso della sua maturità e di certo più conforme alle sue tendenze scapigliate.

Strano spirito di sognatore e di magistrato, in Milano concilia le occupazioni giuridiche e letterarie, suscita nei salotti l'ammirazione per la sua brillante, colta, aristocratica conversazione e solleva intanto l'entusiasmo parlando, come Pubblico Ministero, in un famoso processo: il processo Pasquale Torres.⁴³

La sua essenza ibridata, il suo spirito bipartito, raggiunse l'apice massimo in questi anni, durante i quali si concretizzò questo «strano contrasto fra la sua anima di artista e il suo profondo e severo spirito d'analisi giuridica»⁴⁴. Fu proprio nell'ambiente lombardo, in seguito ad una missione presso il Tribunale internazionale di Canea nell'isola di Candia, laddove ottenne la nomina di Cavaliere della Legion d'Onore di Francia, che curò una raccolta di versi, *Olympia*, pubblicata poi nel 1905. Negli anni successivi, si trasferì nuovamente a Roma e, affaticato dai continui pellegrinaggi e desideroso dell'aria ligure, chiese di poter concludere il proprio percorso politico, pretesa che si assicurò raggiunse con la nomina di Avvocato Generale Militare e con il titolo di Eccellenza.

A Genova proseguì la sua professione di letterato, malgrado le condizioni fisiche fossero peggiorate: ebbe la possibilità di rivedere ed apportare delle modifiche alle sue precedenti pubblicazioni agendo con così tanta enfasi che sembrava stesse approdando ad un'altra delle sue creazioni. Intelligente, audace e sognatore, nonché *bohémien* nell'intimo, «in lui il magistrato non soffocò mai l'artista, perché la sua anima di poeta visse per conto suo una vita intensa e molteplice, tenendo accese nell'uomo le vocazioni

⁴³ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, pp.18-19.

⁴⁴ Ivi, p. 19.

tenaci»⁴⁵. Se da un lato, il bagaglio delle innumerevoli composizioni zeniane dimostra la sua versatilità, dall'altro, seppur con un numero inferiore, anche la produzione inedita, in parte ripudiata, è una prova di quanto il suo pensiero fosse eclettico.

Saggi critici, novelle, biografie, e ancora poesie, commedie, idilli e bozzetti: un autore multiforme, abile nel destreggiarsi fra i vari territori del mondo letterario. Tra questi, quello che lo ha appassionato maggiormente è stato il teatro, una realtà che gli ha permesso di procurarsi le più vive simpatie ed amicizie nel mondo degli artisti e degli autori. Allo stesso modo, nei romanzi si manifesta una sua integrità, completezza letteraria, e nei brevi versi «la sua anima fine ed arguta ci sorride»⁴⁶. Le poesie, infatti, costituiscono un territorio d'interesse poiché consentono una penetrazione nell'intimo del suo pensiero «e sentiamo spesso che la sua anima vibra nelle pagine scomposte e fra le oscure righe»⁴⁷. A conferma di ciò, sono gli innumerevoli componimenti poetici che intervallano le pagine dei suoi racconti, delle sue commedie, o ancora dei suoi saggi critici: l'autore si abbandona all'estro, dando libero sfogo alla sua libertà creativa ed appuntando versi che delineano una connessione diretta con il suo pensiero. Ne è un esempio una poesia in endecasillabi e settenari dal titolo *Ad una stella che cade*, un flusso di versi contenuti nel manoscritto *L'incauta*, all'interno del quale Zena si lascia andare ad una digressione. Così recita in una stanza:

Forse sarà la follia,
Forse pena o abbandono
Che mi rendono audace,
Ma troppo dolce m'è volar tra voi,
Astri d'amore raggianti,
Per cercare la mia pace.
E se questa è follia, contento io sono.

Il poeta folle, con uno sguardo rivolto al cielo, sta scrutando gli *astri d'amore raggianti* desideroso di una pace interiore. E quel tricolon che satura i primi due versi

⁴⁵ Ivi, p. 20.

⁴⁶ Ivi, p. 22.

⁴⁷ *Ibidem*.

della stanza, *folia*, *pena*, *abbandono*, caratteristiche, queste, della sua anima, si esaurisce nella consapevolezza di essere uno scrittore sfrontato ed originale, orgoglioso della sua stravaganza.

Zena, profondamente religioso, aspirava alla gloria, alla luce, alla fama. Amici e colleghi riconobbero in lui il valore e la tempra dell'artista, tuttavia, la ristretta cerchia letteraria nella quale visse non gli consentì di emergere in tutta la sua intelligenza e maturità artistica. Lo stesso pubblico ligure, fine ultimo di ciascuno scrittore, non si avvide di lui e molti dei suoi scritti risultarono così con l'essere inavvertiti. Un pubblico che nei confronti di Remigio Zena venne definito «troppo ingiusto»⁴⁸:

Parlando di Lui con amici che gli furono carissimi, io ho sentito sorgere vivo dal loro cuore il rammarico per l'oblio in cui par sepolta la sua produzione e ricordo particolarmente il Marchese Cesare Imperiale di sant'Angelo che giorni or sono mi scriveva, ricordando l'amico al quale purtroppo non sorrise la fama che giustamente meritava. Così pure l'avvocato Giulio Balbi, rievocando commosso la figura dello Scomparso, si rammaricava che Genova non abbia una strada indicata col nome di Remigio Zena ed ancora Amedeo Pescio giudicava opera di somma giustizia rievocare dall'ombra questa caratteristica e geniale figura di letterato, in Genova soprattutto, dove egli visse e dove attinse le maggiori energie e le più grandi ispirazioni della sua penna.⁴⁹

Uno scrittore, dunque, che al tempo non venne compreso dai più, non venne compreso da una società che verosimilmente non prestò attenzione alla sua audacia e a questa sua personalità eversiva, oltre che rivoluzionaria. È bene interpretare la vocazione letteraria del nostro autore come un intimo bisogno di trovarsi in un mondo creato dalla sua stessa fantasia e plasmato dal suo pensiero. Oltre all'interesse dei lettori, venne meno anche il favore delle case editrici: la sua personalità fu quindi negletta, nonostante l'impegno e la trasmissione di un'impronta non facilmente cancellabile.

Nel *Secolo XIX*, il 2 marzo 1921, con il titolo *G.I.*, le stesse iniziali riportate sulla tomba di Gaspare Invrea nel Veilino a Staglieno, Amedeo Pescio scriveva:

⁴⁸ Ivi, p. 25.

⁴⁹ *Ibidem*.

I più non indagano affatto chi fosse G.I. e così - come in vita - rimane quasi incognito, nella sua città, nella gran tomba dei suoi concittadini, questo morto: il Poeta delle *Pellegrine* e delle *Poesie Grigie*, il romanziere dell'*Apostolo* e della *Bocca del Lupo*, il novelliere delle *Storie Umili*; un nobilissimo, se non sovrano artista, che Genova diede alla letteratura nazionale e cui non m'affrettarei a contrapporre in Liguria il successore. - G.I. volle riposare incognito, lassù al Veilino; ma Remigio Zena non merita tomba anonima nella storia letteraria italiana e gelido oblio nella sua città.⁵⁰

I suoi ultimi giorni li visse a Genova, distante dalla società letteraria di allora. Una malattia aveva colpito da tempo i suoi occhi rendendolo cieco. Morì l'8 settembre 1917 circondato dagli affetti più cari, la moglie e le figlie nella sua nuova casa, in Corso Firenze 39, a pochi passi dalla dimora in cui una ventina d'anni dopo avrebbe vissuto Giorgio Caproni, e poco lontano anche da quella via in cui si sarebbe trasferita la famiglia Montale, con l'adolescente Eugenio.

Con Remigio Zena, scomparve una delle figure più nobili e più geniali della nostra Liguria. Genova, riaprendo oggi le pagine della *Bocca del Lupo* e ricercandovi l'anima e l'arte di Remigio Zena, riconoscerebbe in lui il figlio devoto e il suo poeta.⁵¹

2.2 La sua collocazione nel panorama letterario coevo

In Italia, il primo movimento letterario, in cui sono rintracciabili caratteristiche essenzialmente moderne provenienti dal panorama avanguardistico europeo, si configura nella Scapigliatura, sviluppatasi a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento. Collocandosi in quel decennio premonitore di una svolta linguisticamente radica-

⁵⁰ Ivi, p. 26.

⁵¹ Ivi, p. 27.

le, il movimento rappresenta un crocevia, nonché un «punto di snodo»⁵²; fu più un momento della poesia italiana circoscritto a quegli anni, che non una scuola di per sé «esattamente definibile»⁵³. Da principio si diffuse a Milano, poi a Torino; gli adepti si sentivano parte di un gruppo coeso, identificabile in un *noi*. Furono i primi ad avvertire il disagio della perdita dell'aureola ed esprimevano più uno stato d'animo di protesta che una poetica organica e potente. Nonostante il movimento fosse privo di un «reale denominatore comune di cultura e d'intesa»⁵⁴, un *leitmotiv* convergeva con il rifiuto della tradizione, un fattore cardine, questo, identificabile con il termine di antipassatismo⁵⁵ o antitradizionalismo.

Si comincia a entrare ora nel limbo dei poeti «bravi», ognuno dei quali rischia di poter essere chiamato, a piacere il più bravo, il più nuovo, il più seducente. Il fatto è che la rivoluzione della «Scapigliatura» fu soprattutto formale e *pour épater*. Ma è fatale che chi si prefigga principalmente un tale scopo oggi, poggi esso stesso su una piattaforma sostanzialmente conformista, e spesso non l'abbandoni mai. D'altronde questa situazione della «Scapigliatura» sospesa tra borghesia e antiborghesia è stata già intravista dalla critica. Alla «Scapigliatura» mancò insomma la coscienza che una vera rinnovazione letteraria non poteva essere operata semplicemente ai tavoli del caffè [...].⁵⁶

La funzione più ragguardevole che si prefissò di perseguire la Scapigliatura fu quella di trovare una collocazione alla provincia italiana, una disposizione che fosse quanto meno al pari delle novità europee: «questo fecero i poeti della «terza generazione dei romantici»: gli «scapigliati» »⁵⁷. Interessante, in tal senso, è l'accezione impiegata per i partecipanti di tale movimento: autori verosimilmente aderenti ad una terza fase

⁵² AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 29.

⁵³ CARETTI, LANFRANCO; LUTI, GIORGIO. *Dalla Scapigliatura ai decadenti*, in *L'Ottocento*, vol. VI, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008, pp. 602-608.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Con il termine *passatismo* si intende l'attaccamento alle idee, ai costumi, alla moda, alle tendenze artistiche del passato, come atteggiamento proprio dei passatisti.

⁵⁶ CARETTI, LANFRANCO; LUTI, GIORGIO. *Dalla Scapigliatura ai decadenti*, in *L'Ottocento*, vol. VI, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008, pp. 602-608.

⁵⁷ *Ibidem*.

del Romanticismo, così li definì il Carducci in un saggio panoramico sulla poesia contemporanea, intitolato *Dieci anni a dietro*. Una qualifica che incarna in sé i connotati di una denuncia, poiché, sebbene i poeti fossero alla continua ricerca di una nuova realtà storica e politica, si manifestò un momento di stasi durante il quale «restarono [...] prigionieri inappagati delle loro stesse ansie idealistiche verso l'arte nuova»⁵⁸.

Sul piano linguistico, ed in particolare su quello fonomorfológico, si mantiene un indirizzo essenzialmente tradizionale, adeguandosi, dunque, alla media degli scritti poetici di allora. Se si dovesse esaminare il decennio in senso stretto, si noti come la scelta ricada su un andamento classicheggiante: ne sono prova gran parte dei risultati rintracciabili a quell'altezza. Si prosegue, infatti, con l'impiego di monottonghi, gruppi cliticici apocopati, la prima persona degli imperfetti in *-a*, gli imperfetti senza *-v-*, la terza persona plurale dei perfetti in *-aro/-iro* e altri ancora. Solo rivolgendo il nostro sguardo ai decenni successivi, si può osservare come la scrittura scapigliata si estenda ben oltre gli anni Settanta, conformandosi con il clima di fine secolo. Considerando il polo dell'innovazione e dello sperimentalismo, infatti, è frequente la presenza di tessere lessicali di natura 'realistica', le quali oscillano «tra i due estremi della terminologia della vita quotidiana e del gusto per l'orrido, il macabro e il grottesco»⁵⁹. La lingua, in questo senso, incapsula un lessico crudo, basso, documentabile in vari ambiti: quello culinario, quello funebre con estensioni ai tecnicismi scientifici, e, ancora, quello espressivo sopra le righe e quello relativo all'abbigliamento e all'arredamento.

Negli Scapigliati, al contrario, il vocabolario domestico o crudo diventa il segnale primo della 'verità' del discorso poetico, il marchio della sua autenticità, contro l'ipocrisia sociale o le convenzioni letterarie: «l'eccezione lirica a un mondo preordinato tanto nello spregiudicato esame di una vita "inferiore" quanto in un'evasione facilmente magica» (Contini 1970, 534).⁶⁰

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 30.

⁶⁰ *Ivi*, p. 31.

In sostanza, non si avverte più quella distanza propria della poesia giocosa, «nella quale le parole del reale erano introdotte come citazione o come controcanto del mondo da irridere e abbassare»⁶¹: la lingua è marchiata, etichettata da quel pulviscolo lessicale di natura parodica.

A tal proposito, è necessario stabilire il cortocircuito che si crea tra queste due polarità: la prima essenzialmente tradizionale, la seconda caratterizzata da una spinta verso il nuovo, il moderno. Le due dimensioni coesistono verosimilmente l'una con l'altra, offrendo ai lettori soluzioni ben distanti da quelle conformi al paradigma tradizionale. Camerana, Boito e Praga, esponenti di rilievo all'interno del movimento, si avvalgono di un linguaggio aulico che recupera frammenti del Dante comico, giungendo ad esiti di un espressionismo e di una violenza lessicale marcati.

Sul piano stilistico, sono rilevabili i limiti del rinnovamento, poiché nelle poesie ancora non si registra un vero e proprio distacco dalle forme tradizionali, come se tra i due perni esistesse un filo invisibile. Il tessuto testuale, infatti, è costellato di iperbati, anastrofi e sequenze articolate. Boito, tuttavia, è il solo che si discosta da tale complessità sintattica, in quanto predilige l'affidamento della funzione armonizzante al ritmo e non alla sintassi, dimostrando, di per sé, una sensibilità metrica sovrappiù.

Negli anni successivi all'Unità, gran parte dei poeti caldeggia la lezione scapigliata che gli storiografi annoverano alla categoria del 'realismo': «un'etichetta certo generica, e non sempre pertinente, tuttavia in grado di rendere conto della direttrice principale in cui si muove la loro lingua, quella di trattare la realtà quotidiana attraverso un lessico francamente ribassato e privo di escursioni verso l'alto (in quest'ottica dunque più equilibrato di quello scapigliato)»⁶². Si tratta di un panorama che vede un linguaggio inerme di fronte alla crisi del codice tradizionale, un linguaggio che si sgretola progressivamente smarrendo la propria integrità ed autonomia e nel quale vengono meno persino gli elementi residuali della poesia.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Ivi, p. 33.

Dunque a cavallo tra l'Otto e il Novecento la poesia italiana impara, faticosamente, a scavare una propria dimensione dentro la nuova lingua nazionale, senza più arroccarsi nella cittadella della grammatica poetica. Vale a dire che la poeticità del linguaggio non dipenderà più da un codice predefinito, alternativo alla lingua comune, ma sarà cercata e trovata in una sottile stratificazione della lingua comune stessa, in un suo riuso 'riflesso' e critico. Del resto, in perfetto parallelo, la stessa stagione vedrà mettere in discussione in modo altrettanto radicale i fondamenti del ritmo, precedentemente affidati alla metrica tradizionale, con i suoi generi e i suoi istituti secolari, e ora ripensati anch'essi alla luce di un rapporto nuovo con la prosodia, il ritmo e la sintassi della lingua comune.⁶³

Con l'avvento di un idioma nazionale, il cui intento primario ruotava attorno ad una semplificazione dei paradigmi, si raggiunge un quadro entro il quale la sintassi segue un andamento più lineare, la polimorfia viene ridotta e il lessico riformulato. Nonostante ciò, un ruolo da 'comparsa' è rivestito anche dal vecchio linguaggio poetico, che viene per certi versi depotenziato e svestito dei suoi 'abiti' più distintivi, in quanto si attua «una consapevole operazione di 'vivificazione' di una lingua morta»⁶⁴.

È opportuno, ora, collocare in questo vasto panorama Remigio Zena. Nella rivista *Il Frou-Frou*, Zena rimane un personaggio di fondamentale importanza fino al 1884, anno che lo vede particolarmente attivo in quel processo di rinnovamento linguistico, durante il quale respinge gli eccessi e le visioni angoscianti della Scapigliatura. A distanza di qualche anno, si cimentò nella scrittura di due novelle, *Ismail*, racconto ispirato ai miti orientali, e *Serafina*, revisionato in seguito al contatto con il Verismo. Quest'ultima è parte di una raccolta di novelle, dal titolo *Storie Umili*, in cui manifesta una maggiore adesione ad una letteratura tipicamente sociale, una tendenza, questa, entro cui si registra il passaggio dal movimento scapigliato a quello verista.

Il Verismo è un movimento letterario che si insediò nell'Italia meridionale, dapprima a Napoli, poi a Catania, nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. I massimi esponenti furono Giovanni Verga e Luigi Capuana, due autori accomunati dalla forte volontà di rappresentare eventi di vita quotidiana delle classi sociali meno abbienti. Da un lato, Verga esplora le ragioni psicologiche e sociali dei comportamenti dei suoi personaggi; dall'altro, Zena interviene sulle vicende avvalendosi di una chiave emotiva ed umoristi-

⁶³ Ivi, p. 35.

⁶⁴ *Ibidem*.

ca. I racconti sono guidati da narratori onniscienti, attraverso la cui visione è in grado di rivelare una forma di pietà nei confronti dei protagonisti, pur facendo risaltare il suo giudizio negativo. Rappresentante di un Verismo dagli impulsi autentici, ripudia l'improbabilità, nonché l'inverosimiglianza, ammettendo un'attenzione rivolta alla tematica e all'ambiente genovese: lo pseudonimo "Zena", infatti, nel dialetto ligure, corrisponde a "Genova".

Zena partecipò da par suo, in modi distaccati e personali, alla sperimentazione del suo tempo, tra Scapigliatura e Verismo. Raffinato stilista, seppe muoversi con agio in diverse direzioni, dal libro di viaggio esotico, quanto ironico (*In yacht da Genova a Costantinopoli*, 1887), ai racconti di un realismo fragrante, ma anche capace di sospensione e di adombramento misterioso, come *Confessione postuma* (1897). La sua fama è legata a *La bocca del lupo* (1892), un successo allora dell'editore Treves, e tuttora uno dei migliori, se non il migliore, romanzo d'ambientazione genovese [...].⁶⁵

Un autore, dunque, che operando in un contesto storico-sociale progressivamente mutato, sperimenta da un punto di vista linguistico e formale tratti scapigliati e veristi. In particolare, il realismo, «anche capace di sospensione e adombramento misterioso»⁶⁶ e dai tratti ironici, è rintracciabile in egual misura nei componimenti poetici e in quelli prosastici. La linea temporale tracciata fin qui è una dimostrazione di come il tessuto letterario fosse stato riformato. Un'ultima tappa da tenere in considerazione è circoscritta agli ultimi anni del XIX secolo:

Per la poesia ultima dell'Ottocento si potrà generalmente parlare di decadentismo, ma si capisce che il denominatore è troppo vasto per essere veramente utile; e tuttavia sarà precisabile quando si pensi a un comune abbandono all'irrazionale, a uno smagamento scettico successivo alla caduta dei sogni romantici. In tal senso l'esperienza decadentista dell'ultima poesia italiana dell'Ottocento è più positiva di quanto si potrebbe pensare [...].⁶⁷

⁶⁵ VERDINO, STEFANO. *Premessa*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 6.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ CARETTI, LANFRANCO; LUTI, GIORGIO. *Dalla Scapigliatura ai decadenti*, in *L'Ottocento*, vol. VI, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008, pp. 602-608.

Guerrini e Carducci parteciparono attivamente a questa fase finale di secolo. In particolare, non dovrà stupire il fatto che un poeta come Carducci, da un lato garante della continuità risorgimentale, dall'altro sostenitore implicito di una poesia non ingannevole, in quanto sperimentatore di antinomie che costituivano il fondamento della nuova società italiana. In stretto contatto col Carducci furono anche gli altri decadenti, i quali talvolta non vennero classificati come suoi diretti discenti, tanto da perseguire il fronte opposto, quello irregolare della Scapigliatura.

Tornando allo Zena strettamente lirico, si prendano in considerazione le riflessioni di Alessandra Briganti in apertura della raccolta contenente tutte le poesie zeniane.

Per il lettore odierno la poesia di Remigio Zena si pone probabilmente sotto il segno di un sostanziale «epigonismo»⁶⁸, come al punto d'incrocio di una molteplicità di scelte espressive differenti, in via di esaurimento ovvero nel pieno del loro sviluppo dinamico. Il giudizio dei contemporanei si articolò invece su due punti fondamentali: il realismo presente nell'opera dello Zena e l'assenza di sentimento. In definitiva, pur rimanendo il giudizio sul poeta racchiuso nell'ambito di una benevolenza formale, esso assumeva, proprio attraverso il ricorso a questo binomio, una sfumatura implicitamente negativa.⁶⁹

Nonostante la ricezione dei suoi scritti fosse «implicitamente negativa»⁷⁰, non si può non ammirare la poliedrica figura dello Zena, considerato «uno dei più ragguardevoli protagonisti della nostra letteratura nazionale di fine Ottocento, molto caro ad un lettore esigente come Montale»⁷¹.

Nei suoi componimenti poetici, quel gusto tardo settecentesco non è più rintracciabile, difatti, si può parlare di un «realismo senza pathos»⁷², laddove si intende un

⁶⁸ Con *epigonismo* si intende la tendenza, o il comportamento, di chi si fa epigono, seguace, passivo imitatore di altri.

⁶⁹ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 7.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ VERDINO, STEFANO. *Premessa*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 7.

⁷² BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 7.

pragmatismo svuotato della sua carica emotiva, la stessa carica che caratterizzava *in toto* i principi romantici. Zena, dunque, mette in campo un realismo essenzialmente modificato, che si discosta dalle pratiche passate, e procede in questo senso riformando in un primo momento la «funzione costruttiva»⁷³, la quale durante l'epoca del Romanticismo e del Naturalismo si caratterizzava per un legame saldo tra sistema semantico e stilistico con lo stile basso. Questa funzione, negli scritti zeniani, assume una carica differente, in quanto ciò che trapela è uno stile dalle sfumature ironiche.

In sostanza il realismo, sottratto al sistema delle emozioni obbligate, poteva entrare in correlazione con un nuovo sistema intenzionalmente «intellettuale» (l'assenza di sentimento) in cui la parola veniva utilizzata in funzione «auto-ironica».⁷⁴

Il Remigio Zena versificatore ha conquistato un suo piccolo spazio entro la ricostruzione delle vicende della lingua poetica italiana ed è stato esaminato dapprima da Luca Serianni ed in seguito è stato oggetto degli studi dedicati alla metrica ottocentesca, condotti da Sergio Bozzola, Arnaldo Soldani e Fabio Magro. È a partire dalle loro indagini che si è potuta approfondire la figura del poeta ligure, considerabile epigono della Scapigliatura, verista o decadente a seconda dei gusti, e per certi versi anche parnassiano, in quanto nelle sue poesie non mancano richiami a Banville, Baudelaire e Verlaine.

Se anche una funzione precisa nel quadro contemporaneo non ebbe Remigio Zena, la cui opera restò quasi del tutto ignorata, certamente la sua è una delle figure più interessanti dell'ultimo ottocento: più che un poeta da ricondurre alla Scapigliatura, con la quale tuttavia ebbe rapporti, Zena fu, nella disponibilità assoluta del suo virtuosismo, un poeta dell'avvenire. Il poeta appunto che portò forse alle conseguenze necessarie certe premesse del tecnicismo decadente della Scapigliatura, le quali avrebbero avuto il loro epilogo nel futurismo; e tutto questo attraverso quel gioco espressivo-analogico che nella sua poesia si va facendo sempre più serrato.⁷⁵

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ CARETTI, LANFRANCO; LUTI, GIORGIO. *Dalla Scapigliatura ai decadenti*, in *L'Ottocento*, vol. VI, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008, pp. 602-608.

2.3 Breve introduzione alla poesia zeniana

Il percorso poetico è tripartito, scandito dalla pubblicazione di tre raccolte in versi nell'arco temporale di un venticinquennio: *Poesie Grigie*, stampate a Genova nel 1880, dense di un fosco verismo; *Le Pellegrine*, edite a distanza di quasi un ventennio, nel 1894, un libro caratteristico in cui rivive l'eco francese della scuola decadente e palpita la vita dell'Eritrea studiata da vicino; infine, *Olympia. Volteggi, Salti mortali, Ariette e Varietà*, data alle stampe nel 1905, uno scherzo poetico bizzarro in cui passano le figure più importanti dell'Olimpo letterario. I suoi componimenti poetici, in realtà, non sono raccolti esclusivamente in volume: parte dei suoi scritti in versi, infatti, è rilevabile su alcune riviste, alcune delle quali imprevedibili, come il singolare giornale di bordo *In yacht da Genova a Costantinopoli* (1887).

Zena è un interprete di quella corrente verista che ebbe luogo dapprima in Francia e che poi sopraggiunse in Italia. Gli ultimi decenni dell'Ottocento figurano come un'epoca di torbido e degenerato romanticismo. È il 1880 quando Remigio diede alle stampe la sua prima raccolta poetica intitolata *Poesie Grigie*, un volumetto conforme alla stagione e al cui interno è rintracciabile quell'atmosfera un po' tenebrosa della scuola verista. Un Verismo, che nel nostro poeta, tralasciando il valore artistico e poetico, assume dei connotati non sinceri ed eccessivi.

Talvolta, l'autore ligure si oppone all'espressione macabra e malsana della sua musa, che si discosta dalla sua anima e dal suo stesso pensiero; egli si pose in una posizione spesso subalterna rispetto all'ambiente circostante - attitudine evidenziabile soprattutto in *Poesie Grigie* - il quale soffocò la sua personalità e deviò le sue ispirazioni poetiche. I componimenti in versi di questa raccolta sono un chiaro esempio di come la sua poesia fosse «meno sincera, frutto di una sensibilità esagerata che spinge il poeta a nascondere la sua anima sotto cupe e nere passioni»⁷⁶. Il primo volume *Poesie Grigie* nacque in un periodo di transito, durante il quale il Verismo pareva sommergere con la

⁷⁶ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 108.

sua irruenza ogni altra corrente poetica e al contempo era ancora vivo l'eco della scuola romantica.

Per analizzare le poesie zeniane è necessario tornare alle vicende artistiche della Scapigliatura, i cui protagonisti - come si è già dichiarato in precedenza - furono Praga, Boito e Camerana, gli interpreti più efficaci e sinceri. È in questa cornice che «sono vivi i ricordi dell'arte tormentata, irrequieta, scapigliata che fece di Praga il cantore martoriato dello spirito, che tentò Arrigo Boito coll'eterno contrasto del bene e del mal, e colle mostruose fantasie di Re Orso, che affascinò Camerana colle carezze di quella natura che egli ha cantato come un innamorato canta le bellezze della sua fanciulla»⁷⁷.

Si può dunque affermare che la sua arte, stravagante nelle forme e nell'andamento, si saldasse «in modo molto lontano all'ultimo romanticismo lombardo-piemontese del Boito, del Camerana e del Praga, autori coi quali Zena ricorda di aver avuto comuni gli ideali artistici»⁷⁸. Per di più, da ultimo, si può dichiarare come una formazione letteraria di tipo tradizionale-nazionale fosse pressoché assente, diversamente, i presupposti convergenti di letteratura moderna risultassero particolarmente attivi: «da una parte, la lezione scapigliata, tra disposizione di fondo negativa, contraria ad ogni romantica idealizzazione, e impressionismo oggettivo, dall'altra, il verismo italiano (Verga soprattutto) e la ricchissima tradizione del realismo francese (da Balzac a Murger, Champfleury...))»⁷⁹.

Nello Zena della prima raccolta si mescolano l'una e l'altra voce, si instaura un ritmo che diventa via via soggettivo e personale. Nonostante la sua formazione dipenda da numerosi maestri, in lui si incarnano le movenze di «uno strano e singolare discepo-

⁷⁷ Ivi, p.109.

⁷⁸ CROCE, BENEDETTO. *Remigio Zena*, in *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1950, pp. 91-103.

⁷⁹ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 8.

lo»⁸⁰, abile nel far emergere la propria voce, «quella che sgorga dal cuore, quella che vince la imitazioni e canta un canto sano fresco e spontaneo»⁸¹.

[...] ma nasce da uno spirito che accoglie e insieme distanzia da sé la vivaci impressioni del mondo circostante e ne parla con tono scanzonato, stavolta giocoso e talvolta indifferente, come chi non sa troppo che cosa debba pensarne e giudicarne; e questo è poi il sentimento, per così dire, negativo: la poesia di un'anima che somiglia (per ripetere l'immagine da lui usata nel suo colloquio religioso) uno specchio infranto.⁸²

Poesie Grigie figura, in questo senso, come il «primo sfogo poetico»⁸³ dell' autore, in cui egli stesso si pone in una posizione di spettatore, nonché uditore della sua anima e, inevitabilmente, non può far altro che dar voce alle riflessioni più intime e vere, ottenendo così l'appellativo di poeta «sincero e personale»⁸⁴. Egli incarna in sé il personaggio di un naufrago, travolto dalle intemperie e al tempo stesso abile nel risollevarsi; analogamente, segue un tale andamento anche la raccolta stessa che è caratterizzata da un moto oscillatorio che la vede protagonista fra le costanti ondate di un furioso verismo ed una quiete sincera, autentica, intima della poesia.

Il poeta paga un tributo alla moda, pur disgustandosene talvolta, quasi stanco di quella continua esposizione di nudi malsani, di morti imputriditi, di donne da bordello. Spesso egli si aggira nei cimiteri fetidi e paurosi dove i morti «raccolti stinchi ed ossa», vagano nella luminosità argentea della luna, ora ama la donna ubbriaca e bacia le baccanti seminude e schiamazzanti in un'orgia infernale ed ora, nauseato, spalanca la finestra e respira un'aria nuova e canta un inno che non esala più gli acri fumi del vino, ma che è il canto sano e fresco in cui il poeta ritrova sé stesso.⁸⁵

⁸⁰ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 109.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² CROCE, BENEDETTO. *Remigio Zena*, in *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1950, pp. 91-103.

⁸³ VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 109.

⁸⁴ *Ivi*, p. 110.

⁸⁵ *Ibidem*.

Una persistente oscillazione, dunque, che trova credito in questa riflessione della Vivaldi: vi è una susseguirsi di espressioni macabre che si alternano a continui rinvii essenzialmente gioiosi in cui riecheggia un fecondo umorismo. Remigio Zena assume le sembianze del «poeta delle buone e dolci cose, il cantore fresco e gentile della natura, l'uomo sensibilmente commosso»⁸⁶. Tutto ciò sfocia in un riconoscimento di due particolari sensibilità: l'una giusta, l'altra degenerata in una condizione di spirito che si definisce impressionabilità. È quest'ultima che intacca negativamente la sua arte e fa in modo che il poeta subisca passivamente la realtà circostante, divenendo «un po' schiavo dell'ambiente, nella cui atmosfera pare spesso soffocare e da cui par subire una fascino tenace e malvagio»⁸⁷. A tal proposito, è bene porsi un quesito a riguardo, ovvero quanto l'essere sensibili, impressionabili, appunto, sia una dote o un difetto. Sicuramente, la sua attitudine alla non sincerità è un difetto: questa tendenza iniziale coincide con un mascheramento della sua anima più profonda fino a che un'esigenza impellente di verità non lo sovrasta. Pertanto, nei suoi versi, riflette un'immagine di sé ed è solo a tal punto che la sensibilità da difettosa diventa dote.

L'attività poetica zeniana, a detta di Bozzola, si annovera entro la «progressiva erosione della metrica e della lingua poetica in quanto istituzioni della letteratura»⁸⁸, disgregazione, questa, emblematica dell'ultimo quarantennio dell'Ottocento. L'autore de *L'autunno della tradizione* attua un'indagine meticolosa condotta nel grande novero dei poeti 'minori' mettendo in evidenza come la sottrazione del valore storico e linguistico-formale consenta ai poeti «di fruirne con grande libertà, soggettivamente, in contesti e in accostamenti inediti, in combinazioni nuove, in soluzioni deformanti e parodistiche»⁸⁹. La metrica e la lingua, dunque, divengono il palcoscenico entro cui è possibile interpretare il nuovo assetto poetico all'alba della modernità.

⁸⁶ Ivi, p. 111.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 11.

⁸⁹ *Ibidem*.

Ma la spia più importante della natura dinamica del genere utilizzato dallo Zena, del fatto cioè che egli, lungi dall'insabbiarsi in un fenomeno di epigonismo, contribuisca con la sua opera ad uno spostamento del sistema, risiede nelle sue scelte ritmico-sintattiche. Il suo instancabile lavoro di sperimentazione metrica implica in realtà un fenomeno di «conservazione»: la crisi in atto dei metri e delle rime tradizionali impegna lo Zena nella direzione di una restaurazione delle forme metriche più usurate.⁹⁰

Si può in tal modo dichiarare che Zena metta in atto un processo di ristrutturazione dei costrutti metrici percepiti come scaduti, usurati, non di certo in comunione con l'epoca corrente, la quale rivendicava un rinnovamento delle forme. Non vi è un netto rifiuto della tradizione, quanto piuttosto un attraversamento dei metri e delle rime che consente poi il raggiungimento di una modernizzazione. In questa direzione, rispolvera alcune forme metriche provenienti dall'area parnassiana e simbolista ad egli contemporanea: vi è un recupero del *triolet*⁹¹ o della ballata francese⁹² antica, strutture essenzialmente remote impiegate da autori quali Charles d'Orleans, Villon e Marot. Tuttavia, caposaldo del suo impianto ritmico è il sonetto, all'interno del quale combina endecasillabi e settenari e che, al tempo stesso, Manuela Manfredini qualifica come una «tra le 'vittime' preferite di Zena»⁹³. La rima, d'altro canto, ricopre un ruolo attivo, nonostante la scelta, talvolta, ricada su rime interne e schemi di assonanze. Questi due catalizzatori, il verso libero da un lato e la soppressione della rima dall'altro, caratteristici della rivoluzione ritmico-sintattica tardo ottocentesca, vengono in realtà respinti del poeta ligure:

⁹⁰ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 8.

⁹¹ Con *triolet* si intende una poesia a forma fissa tipica della metrica francese. È costituita da otto versi basati su due sole rime e nei quali il primo, quarto e settimo verso, così come il secondo e l'ottavo verso, sono identici. Lo schema delle rime è ABaAabAB e spesso tutti i versi sono sotto forma di tetrametro giambico; ne consegue che il distico iniziale e quello finale risultino analoghi. Il verso di un *triolet* è generalmente ottonario. Può essere composto di due quartine o anche di una sola *tenant*, formante una ottava che si chiama allora *triolet continu*. Il *triolet* è simile al *rondeau*, un'altra forma della metrica francese che enfatizza la ripetizione e le rime.

⁹² Con *ballata francese (ballade)* si intende una forma metrica composta di tre sole strofe e di un congedo (*envoi*), pari a una semistrofa. Uguale, come fosse un ritornello (*refrain*), è l'ultimo verso di ogni strofa e dell'*envoi*.

⁹³ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 12.

«tuttavia il suo contributo allo spostamento del sistema si realizza in questo campo, come nel caso della particolare utilizzazione del realismo, proprio dall'interno di quel sistema stesso»⁹⁴.

Il rinnovamento condotto dallo Zena, dunque, ha come punto d'avvio le forme della tradizione, le quali vengono progressivamente modificate fino a sovvertirne la loro stessa funzione e a variarne il rapporto con le altre tessere del sistema, nonché a svuotarle di pathos. A questo nuovo assetto di una lirica oramai dismessa, Remigio contrappone «una petizione di non-necessità della poesia attraverso l'auto-ironia delle forme»⁹⁵.

Realismo senza pathos e conservazione metrica autoironica realizzano dunque l'orientamento fondamentale, anti-istituzionale, della poesia dello Zena. Questa poesia, si è detto, contribuisce a spostare il sistema del genere prescelto: essa liquida definitivamente, proprio attraverso l'utilizzazione «intellettuale» dei suoi elementi, la lirica sentimentale tardo-romantica nelle sue diverse accezioni (bozzettistico; madrigalesco-mondano; idilliaco; macabro-maledettistico; ecc.) [...].⁹⁶

Un genere poetico, perciò, dislocato su un piano differente rispetto a quello della lirica tradizionale, un genere, per così dire, 'svecchiato' nel profondo in cui prevale «quell'orientamento anti-istituzionale», principio caratterizzante e delle forme poetiche zeniane e del nuovo lirismo che via via stava affiorando.

Un «padrone dei ritmi»⁹⁷, abile nel maneggiarli e modificarli «con disinvoltura al pari di Berchet»⁹⁸, in questo modo Raffaello Barbiera descrisse l'ingegnosità e la maestria del nostro autore nel febbraio del 1894, quando recensì sull'*Illustrazione italiana* la seconda raccolta *Le Pellegrine*. Proseguì dichiarando che, nonostante al pubblico dei lettori la forma impiegata nel volume potesse sembrare trascurata, in realtà «è

⁹⁴ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 8.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ BARBIERA, RAFFAELLO. *Le Pellegrine di Remigio Zena*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXI, n. 5, 4 febbraio 1894, pp. 74-75.

⁹⁸ *Ibidem*.

costata al suo autore un lavoro pazientissimo e faticoso. Quella forma è così perché Remigio Zena la volle così. Egli sfoggia un lusso di rime rare: ha un rimario tutto proprio»⁹⁹. A distanza di un mese, anche lo stesso Domenico Oliva si espresse a riguardo sul *Corriere della Sera* definendolo un «ricercatore felice di preziose combinazioni ritmiche e delle più delicate astruserie metriche»¹⁰⁰, come figuravano, a detta sua, le «assonanze, con cui spesso sostituisce la rima ingannando piacevolmente le orecchie più esercitate»¹⁰¹.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ OLIVA, DOMENICO. *Note letterarie, Le Pellegrine*, in « *Corriere della Sera* », 24-25 marzo 1894, p. 1.

¹⁰¹ *Ibidem*.

3. La prima raccolta poetica: *Poesie Grigie*

Non si ha ragione di dubitare che i risultati più cospicui ed assoluti di una ricerca di occasioni di poesia tanto minime e quotidiane quanto di significato sociale e storico, e comunque sempre di una sconcertante autenticità, riguardino i momenti centrali, di piena maturità, della poesia dello Zena; i quali, peraltro, vengono raggiunti attraverso una contrastata liberazione da condizionamenti pseudoscagliati (il mitologismo «maledetto», ad es.) e pseudoveristici (bozzettismo, descrittivismo...) già nelle *Poesie grigie* [...].¹⁰²

Poesie grigie si configura come la prima raccolta di poesie di Remigio Zena; stampate nel 1880 a Genova presso la Tipografia dei Sordo-Muti, circa un terzo dei componimenti aveva già trovato spazio, tra il 1878 e il 1879, in alcuni periodici al tempo legati al pensiero verista. L'arte poetica, confluita in questa dimensione, ha infatti origine «dalle stesse premesse veristiche e dalla stessa volontà destitutiva di pseudo-valori etico-culturali e letterari che contraddistinguono l'attività critica»¹⁰³.

Venendo all'intelaiatura del volumetto, si noti come Zena abbia optato per una struttura tripartita: la prima sezione è intitolata *La Commedia*, la seconda *Acque-forti*, ed infine la terza *Libro III*, corredata da un sottotitolo «Ai miei fratelli dedico questo libro che non è commedia e ad essi lo intitolo»¹⁰⁴. Le tre sezioni sono incorniciate da un preambolo e un congedo «di natura chiaramente programmatica»¹⁰⁵, punto d'avvio e di chiusura dell'intera raccolta, rispettivamente *Inno semi-barbaro* e *Stretta Finale*, entro cui Zena esprime la sua volontà di articolare l'opera in maniera compatta e definita. Nonostante tale proposito venga reso manifesto, la dislocazione interna delle poesie nelle prime due sezioni segue logiche generiche: ne *La Commedia* è rintracciabile quel materiale essenzialmente parodico che deborda anche in *Acque-forti*, la seconda parte della

¹⁰² MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 8.

¹⁰³ Ivi, p. 13.

¹⁰⁴ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 123.

¹⁰⁵ Ivi, p. 9.

raccolta che ospita «quel registro del grottesco che rappresenta l'intuizione più nuova e la reale proposta costruttiva di questa poesia»¹⁰⁶. Il capitolo finale, denominabile anche come la “non-commedia”, è il più eterogeneo dei tre, poiché raccoglie i moduli di natura comica dei primi due e spiana il terreno a quelle riflessioni che saranno poi oggetto delle raccolte successive. I modi polemici, resi espliciti in questa terza parte, subiscono una trasformazione, in quanto divengono temi, «laddove precedentemente venivano agiti, trattati cioè come moduli stilistici»¹⁰⁷.

Il motivo del grigio, emblematicamente già nel titolo della raccolta, è sicuramente una dimostrazione di quel modulo stilistico-polemico adottato dall'autore, e per questo reiterato a più riprese, come in *Palinodia grigia*, componimento di *Acque-Forti*, in cui la cromatura è ben evidente sin dal titolo; per ultimo, nel congedo. Qui di seguito vengono proposte le prime tre stanze di *Stretta finale*, dove ha luogo quell'accostamento che Zena opera fra le *note dell'anima* (v. 3) e la sfumatura di colore, *variazioni grigie* (v. 6). Nei versi seguenti, sono proprio quelle riflessioni profonde, miscelate a turbamenti ed inquietudini insite nell'animo del poeta, ad indossare *la veste di nebbia* (v. 11), una condizione climatica che rimanda ad uno scenario in cui la capacità di osservare scrupolosamente e in lontananza viene meno.

Stretta finale

Povero musicomane
 Ficcai nel mio libretto
 Queste note dell'anima,
 Come in un organetto
 Di Barberia. 5

Son variazioni grigie,
 Senza fiel, senza crema;
 Se il peana non vibrano,
 Non son fatte sul tema
 Di Geremia. 10

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

Han la veste di nebbia
Ma il ciel non le ha formate;
In terra ove dormivano
In terra le ha pigliate
La fantasia.

15

[...]

L'adozione di questa *nuance*, che nella lirica diviene un vero e proprio *topos* a rappresentanza del non nitido, è motivo d'interesse anche nell'area simbolistico-decadente. È il 1884, quando Verlaine promosse con una formula il profondo rinnovamento della sua poesia, dichiarando «chanson grise où l'Indécis au Précis se joint», ovvero «canzone grigia dove si unisco l'Indeciso e il Preciso». Tale affermazione è una conferma di come il grigio non sia altro che una sfumatura a sé stante nella tavolozza, data dal bianco, da sempre sinonimo di purezza e lucentezza, nonché, a detta del poeta francese, di precisione, e il nero, associabile ad una realtà buia, impenetrabile, indefinita in cui regnano indecisione e irresolutezza. Lo stesso anno, inoltre, Charles Guerin scelse di inserire il grigio nel titolo di una sua raccolta di poesie, *Joies grises*, e all'alba del nuovo secolo, anche Frédéric Bataille si avvale dello stesso motivo per *Chanson grise*.

Il motivo del grigio viene impiegato a distanza di qualche decennio anche dai crepuscolari, Govoni, Moretti e in particolare Palazzeschi. Quest'ultimo, in *Festa grigia* e *Mar grigio*, dipinse uno scenario parzialmente analogo a quello zeniano con la scelta di alcune delle tessere linguistiche analizzate in precedenza.

Festa grigia

Iersera la festa dei vivi colori,
la danza di risa e di lazzi iersera!...
La festa del grigio è stamane,
del grigio di piombo.
S'è fatta la luce assai tardi;
la strada è ravvolta nel grigio silenzio,
non s'ode che l'eco di sonno,
di sonno di piombo.

5

La nebbia leggera purifica l'aria
 siccome i vapori d'incenso, 10
 ricuopre di grigio lo specchio macchiato
 che ancora ne l'ombra riflette
 gli sprazzi scarlatti di risa,
 di risa e di lazzi.
 Riposano ai piedi dei letti di sonno profondo 15
 gualciti gli stracci dai vivi colori.
 La festa del grigio è stamane!
 [...]

La celebrazione dei colori cangianti e vivaci è soppiantata da *la festa del grigio* (v. 3), sintagma che viene ripreso più volte all'interno della canzone e che il poeta crepuscolare avvalora con svariate spie lessicali, quali *silenzio*, *eco di sonno*, *nebbia*, *vapori d'incenso*, *ombra*, elementi rappresentativi di un ambiente fosco e taciturno. Anche i verbi, *ravvolta*, *ricuopre*, *riposano*, sono prova di una condizione sinistra e funerea: nelle strade, avvolte nel silenzio, *non s'ode che l'eco di sonno*. Il termine *sonno* (v. 7) viene poi intensificato nel verso successivo con la figura retorica dell'anadiplosi¹⁰⁸: lo si qualifica maggiormente con l'epiteto *di piombo* (v. 8), che va a corroborare quel senso di pesantezza che perdura lungo l'intero componimento.

Mar grigio

Io guardo estasiato quel mare,
 immobile mare uguale.
 Non onda, non soffio che l'acqua
 ne increspi, non aura vi spira.
 Di sopra lo cuopre un ciel grigio 5
 bassissimo, intenso, perenne.
 Io guardo estasiato tal mare.
 Non nave, non vela, non ala,
 soltanto egli sembra un'immensa
 lamiera d'argento brunastro. 10
 Su desso si mostra coperto ogni astro.
 Il sole si mette una benda di lutto,

¹⁰⁸ Con il termine *anadiplosi* si intende la figura retorica per la quale una parola, o espressione, alla fine di un verso viene ripresa all'inizio del verso successivo conferendogli maggiore evidenza.

la luna un vel grigio,
le innumeri stelle lo guardano
tenendo un pochino
socchiuso il lor occhio vivace.
Io guardo estasiato tal mare!
[...]

15

Analogamente, Palazzeschi in *Mar Grigio* rappresenta uno scenario dai tratti cupi: un mare *immobile*, piatto, in cui ogni movimento e forma di vita risulterebbero assenti. Un mare deserto, coperto unicamente da un cielo grigio che il poeta descrive con un tricolon di aggettivi, *bassissimo, intenso, perenne* (v. 6); è questo a conferire il medesimo tono di colore all'acqua, la quale diventa *un'immensa lamiera d'argento brunastro* (vv. 9-10). Anche gli astri sembrano partecipare a questa smorzatura naturale: il sole, per l'occasione, viene personificato ed indossa *una benda di lutto* (v. 12), non diffonde lucentezza e non ravviva il territorio circostante; anche la luna, avvolta da *un vel grigio* (v. 13), è incapace di svolgere la sua naturale mansione, e, allo stesso modo, le stelle, le quali tengono *un pochino socchiuso il lor occhio vivace* (vv. 15-16), riscontrano delle difficoltà nel mettere in pratica la propria funzione, quella di brillare. Di fronte ad una tale alterazione del paesaggio, il poeta ammira *estasiato* (v. 17) il mare.

Da ultimo, si consideri Corrado Govoni, il quale, nel 1903, pubblicò la sua seconda raccolta poetica, *Armonia in grigio et in silenzio*: si tratta di un'opera in versi, la prima ad essere riconosciuta come aderente alla corrente crepuscolare, in cui il poeta trasse ispirazione dalla lirica tardo-romantica e da quella simbolista francese. Nella raccolta, suddivisa in varie sezioni, si annoverano elementi a rappresentanza di uno scenario malinconico e macabro: cimiteri, lapidi, strade deserte, santuari, alludono ad un immaginario grigio e cupo e costituiscono una piccola parte dei luoghi con cui si interfaccia l'autore nelle sue poesie.

È osservabile, dunque, come il motivo del grigio avesse raggiunto anche altre mete letterarie e che la scelta zeniana non fosse esclusiva: il tema in questione, calato nei suoi componimenti poetici, si può infatti comprendere ed analizzare se immerso e riconosciuto in un panorama più ampio. Il poeta stesso contribuisce a chiarire con giudizio la scelta del titolo annettendo come sottotitolo il verso dantesco:

... un color bruno
che non è nero ancora, e'l bianco muore

Inf. XXV

Due versi estrapolati dal canto XXV dell'Inferno di Dante e che vengono pronunciati durante un episodio di doppia metamorfosi: un rettile si avventa all'ombelico di un ladro, il quale viene morso e cade a terra; dalla piaga dell'uomo e dalla bocca del serpente si libera un denso fumo e, all'interno di questa nuvola malefica, l'uomo ha assunto la fattezze dell'altro. La fusione avviene come se i due corpi siano stati di *calda cera* (v. 61), così cominciarono a mescolare vicendevolmente il loro colorito; né l'uno né l'altro oramai aveva le sembianze di ciò che era al principio: come quando, prima che un foglio bruci, per la carta si diffonde un colore bruno che non è ancora il nero del bruciato e neppure il bianco, del candore e della lucentezza, che via via sta svigorendo.

Nel grigio si pone così come la metafora di una scelta provvisoria che sta all'origine di quel «realismo senza pathos» e di quell'auto-ironia delle forme individuata come componente strutturale di questa poesia.¹⁰⁹

Quel realismo, in cui la tensione emotiva sembra svanire e che caratterizza la poesia zeniana, ha come fondamento il motivo del grigio, un colore, che in tal senso, è considerabile misterioso, velato, in cui risulta essere assente qualsiasi sfumatura di pathos.

¹⁰⁹ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 9.

3.1 Varianti strutturali e metriche

All'interno di *Poesie grigie* confluiscono un totale di 78 componimenti poetici, in particolare, la prima sezione ne conta 29, la seconda 27 ed infine l'ultima 20, alle quali, poi, vanno aggiunti preambolo e congedo. Ciascuna parte presenta al suo interno una eterogenea selezione di forme metriche, le quali, al tempo stesso, presentano schemi profondamente mutati, ben distanti da quelli canonici della tradizione.

La fisionomia metrica delle Poesie grigie infatti è determinata dal sonetto e dalla strofa tetrastica di endecasillabi e settenari [...]; numerose le quartine di endecasillabi e le canzonette di ottonari, senari o quinari. Su questo materiale tuttavia lo Zena interviene liberamente variando virtuosisticamente all'interno delle strutture obbligate, l'accentuazione, la combinazione delle rime e dei versi di differente lunghezza. [...] lo Zena sceglie la strada del rovesciamento ironico del sistema stilistico prefabbricato: questo procedimento ad esempio è evidentissimo nella prima parte, interamente costruita sul modello del canzoniere scapigliato.¹¹⁰

Vittima primaria delle svariate manipolazioni attuate dal poeta è il sonetto «in linea con quanto stava avvenendo in Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento, sulla scorta della poesia francese, quando si stavano tentando un rilancio e una reinterpretazione di quella forma metrica»¹¹¹. Un'alterazione fondamentale riguarda una differente disposizione delle quartine e delle terzine, già presente, a quell'altezza, nel Verlaine dei *Poèmes saturniens* (1866), raccolta di poesie ben accolta dai fruitori di letteratura del tempo, nonostante all'interno vi fossero svariate innovazioni. La riforma che desta maggiore interesse è rintracciabile sul piano strutturale: il poeta francese, infatti, in *Résignation* propone una sequenza alterata, laddove dapprima vi sono le due terzine, seguite poi dalle quartine.

¹¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹¹ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 12.

Résignation

Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,
Somptuosité persane et papale,
Héliogabale et Sardanapale
Mon désir créait sous des toits en or,

Parmi les parfums, au son des musiques, 5
Des harems sans fin, paradis physiques!
Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,

J'ai dû réfréner ma belle folie,
Sans me résigner par trop cependant. 10
Soit ! le grandiose échappe à ma dent,

Mais, fi de l'aimable et fi de la lie !
Et je hais toujours la femme jolie,
La rime assonante et l'ami prudent.

Allo stesso modo, l'assetto classico in *Poesie grigie* viene rimodulato dal poeta ligure, il quale propone strutture in cui la sirma (o sestetto), di per sé rilevabile nella porzione finale del componimento, anticipa la fronte (o ottetto), come accade in *Amore morto*, *Euterpe* e *L'ultimo regalo*.

Amore morto

Lisa, se è ver che i morti a mezzanotte
Raccolti stinchi ed ossa
Escano dalla fossa,

E vadan brancicando fra le rotte
Croci del Camposanto 5
Non bagnate di pianto,

Che ogni morto scordato e solitario
A cui mancan dei vivi le preghiere
Debba dir per se stesso il Miserere,
Lisa, tu puoi restar nel tuo sudario, 10

Perché la mamma tua tutte le sere

Dormicchiando ti brontola il rosario
 E al Curato io fui lesto a provvedere
 Quattro scudi pel primo anniversario.

A ciò, seguono inoltre ricombinazioni inconsuete, in cui si registra un'alternanza di quartine e terzine che non permette a prima vista un riconoscimento chiaro della forma metrica. In *Costume Pompadour* l'attacco si configura con una quartina, dalla quale si dirama una successione straniante e inusuale (quartina-terzina-quartina-terzina). E, in maniera analoga, procede anche in *Il Tunnel e Podagra*, in cui, oltre ad esserci una tale progressione, Zena soppianta la quartina iniziale ed affida l'avvio ad una terzina (terzina-quartina-terzina-quartina). Fa riflettere, inoltre, la prima versione de *Il Tunnel*, poesia pubblicata sulla rivista *La Farfalla* nel settembre 1879, in cui la sequenza risultava normale; Zena, pertanto, sembrerebbe aver apportato delle modifiche in nome di quella sperimentazione di fine secolo che lo spinse a rivedere le sue composizioni in chiave moderna.

Costume Pompadour

Siete pronta, marchesa, per il ballo?
 Lasciatevelo dir: siete una fata
 Con quell'abito a sbuffi rosso e giallo
 E con quella parrucca incipriata.

Il ventaglio di piume e di corallo
 Eccolo qui coi guanti. Andiamo? è l'ora: 5
 Badate di non porre il piede in fallo.

Se ci fosse Voltaire, o mia signora,
 Minierebbe per voi un madrigale,
 Se il re Luigi fosse vivo ancora
 Ei vi darebbe braccio nelle sale. 10

Ma pria di far l'ingresso trionfale
 Ditemi un sì che trepidando aspetto:
 Faremo insieme un passo di minuetto?

Il Tunnel

Il fischio assorda, ci batte la faccia
Un buffo d'aria e la notte profonda
Tosto ci stringe colle negre braccia.

Nella sua coppa affumicata e tonda
Tremola del soffitto la fiammella, 5
Morbido e caldo piove entro la cella
Uno spruzzo di luce vereconda.

Io sui ginocchi abbandono il Fanfulla,
Lei si aggiusta i panneggi del vestito
E ci guardiamo senza dirci nulla. 10

Non ho il coraggio di toccarle un dito,
Penso... chi mi sa dir quello che penso?
Fatti imbecilli da un amore immenso
Camminiam verso il sole e l'infinito.

Un'ulteriore infrazione desumibile da quelli che si potrebbero definire 'sonetti inediti' - da un punto di vista formale - è relativa alla misura sillabica dei versi: se la veste normale prevedeva una forma omometrica, ovvero che i versi fossero tutti endecasillabi, nel caso di *Poesie grigie*, la scelta di Zena ricade sull'impiego di altre misure versali, a discapito degli schemi tradizionali.

In *Amore morto*, poesia di per sé differente dal canone lirico classico, per via di una sequenza inversa di fronte e sirma, si osservi l'impiego dei settenari (in quattro versi su quattordici) che costituiscono dei distici in rima baciata in chiusura di ciascuna terzina. Nello schema, Abb Acc DEED EDED, è rilevabile un'inconsueta strutturazione delle terzine, uno schema, d'altro canto, che non ha alcuna occorrenza in Petrarca. Relativamente alla sirma, il tipo più diffuso nei RVF di Petrarca è CDE CDE, pertanto una scelta, quella dell'autore ligure, che conferma la sua volontà di sperimentare e riformare il modello lirico tradizionale.

La ricerca di esiti innovativi ed originali prosegue anche nell'ottetto. Le due quartine, infatti, solitamente posizionate nell'avvio, sono disposte nella parte conclusiva

e presentano un duplice schema, DEED EDED, anche in questo caso discordante dalla fronte petrarchesca per eccellenza che ha dominato largamente tutta la tradizione, ossia ABBA ABBA. Remigio combina i due tipi di quartine maggiormente in uso nel *Canzoniere*, una prima in rima incrociata ed una seconda in rima alternata. Si tratta di un accostamento per di più mutato poiché l'unica occorrenza che compare nel Petrarca, in RVF 210, ha una prima quartina in rima alternata ed una seconda in rima incrociata (ABAB BAAB); il sonetto, dunque, è qualificabile come *hapax*. Un modello esclusivo, che viene adoperato anche dallo stesso Foscolo nei suoi pochi sonetti editi nel 1803. Si tratta di un'esile raccolta in cui si registrano solamente due occorrenze su dodici di questo schema rimico.

Ad *Amore morto* segue un altro sonetto, *Amore vivo*, due liriche contigue che, oltre ad avere un titolo l'uno l'opposto dell'altro, presentano uno scheletro antitetico. Il primo, analizzato precedentemente, ed il secondo che da un punto di vista strutturale non presenta alcuna variazione, in quanto le quartine anticipano le terzine, «resuscitando come l'amore il sonetto»¹¹². Una discrepanza riguarda il numero di settenari: in *Amore vivo*, infatti, i versi di lunghezza minore sono quasi la metà (per un totale di sei casi su quattordici) e, oltre ad essere utilizzati nell'attacco delle due terzine, sono anche i distici centrali delle quartine. Pertanto i due schemi a confronto sono i seguenti: Abb Acc DEED EDED per *Amore morto*, AbaB BabA cCD eED per *Amore vivo*.

Amore morto

Lisa, se è ver che i morti a mezzanotte
Raccolti stinchi ed ossa
Escano dalla fossa,

E vadan brancicando fra le rotte
Croci del Camposanto
Non bagnate di pianto,

5

Che ogni morto scordato e solitario
A cui mancan dei vivi le preghiere

¹¹² BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 53.

Debba dir per se stesso il Miserere,
Lisa, tu puoi restar nel tuo sudario, 10

Perché la mamma tua tutte le sere
Dormicchiando ti brontola il rosario
E al Curato io fui lesto a provvedere
Quattro scudi pel primo anniversario.

Amore vivo

Amo il biondo ed il fuoco; amo l'estate
Più della primavera,
Le donne indebitate,
Trenta e quaranta, la rossa e la nera.

Amo gli acri profumi e la riviera, 5
Musset, le schioppettate,
La birra di Baviera
E il compagno di Sant'Antonio abate.

Ed amo te, Francesca,
Te bionda come la birra tedesca, 10
Te infocata che abbruci e che consumi,

Che a Montecarlo sei,
Circondata da un nuvolo d'ebrei,
Spumeggiante nel brago e nei profumi.

Inoltre, proseguendo con la disamina metrica del componimento, si noti come anche in questo caso, fronte e sirma raffigurino un'eccezione sia per l'alternanza di endecasillabi e settenari sia per lo schema. Le quartine di tipo ABAB BABA compaiono unicamente due volte nel corpus petrarchesco, a conferma del fatto che si trattasse di uno schema raro. Quanto alle terzine, CCD EED è una sequenza rimica assente e rappresenta, quindi, a tutti gli effetti, una parziale ricerca verso il moderno.

Con Remigio Zena ed Emilio De Marchi mi sembra che la parodia abbia un segno differente. [...] il carattere delle prove di Zena [...] mi sembra quello di un divertissement letterario: parodia come gioco e libera canzonatura. Il sonetto non viene solo alterato nei suoi ingredienti rimici e sillabici, ma anche scomposto e ricomposto in

modo nuovo sulla base dei suoi componenti strutturali, quartine e terzine (come già avevano fatto Baudelaire e Verlaine.¹¹³

Sergio Bozzola allude ad una sorta di gioco, laddove i sonetti sono l'equivalente di un insolito puzzle che i poeti tentano di smontare e, al tempo stesso, cercano di variare strutturalmente, offrendo al lettore una nuova disposizione delle tessere metriche. A tal proposito, Bozzola prosegue la sua riflessione identificando, nella poesia zeniana, due forme distinte di rovesciamento del sonetto: «il *sonetto inverso*», in cui viene proposto un capovolgimento di fronte e sirma (si confronti *Amore morto*), e «il *sonetto ricombinato*, quando la posizione canonica di quartine e terzine viene stravolta in un ordine arbitrario»¹¹⁴.

Un caso singolare è inoltre identificabile nel componimento intitolato *Podagra*: endecasillabi e settenari (quest'ultimi presenti in una percentuale minore in relazione ad *Amore morto*: solo tre versi su quattordici contano 7 sillabe) non vengono disposti secondo i canoni tradizionali, ma in maniera alternata, AbA BCCB eCe EDDE. I settenari sono presenti esclusivamente nelle terzine, le quali esibiscono uno schema rimico alternato (AbA; eCe) e differiscono l'una dall'altra: la prima, in avvio del sonetto, si apre e si chiude con l'endecasillabo; nella seconda, viceversa, viene attuato un ripristino del computo sillabico, che la vede incorniciata da due settenari.

Podagra

Ah perché non ho più venticinque anni?
Sarei, marchesa, un fiero
Spadaccino, sarei un don Giovanni.

Ecco il mio sogno: a voi come un troviero
Cantar giù dalla strada una romanza, 5
Poi dal balcone entrarvi nella stanza
Piena di notte e piena di mistero,

Scorgere sul più bello
Il marito geloso che s'avanza,

¹¹³ Ivi, p. 52.

¹¹⁴ Ivi, p. 53.

Semiviva rapirvi dal castello
E fuggire con voi lontan lontano...
Se ci penso, parola da cristiano,
Piango come un vitello!

Relativamente alle due quartine, lo schema adottato è quello usuale della rima incrociata, conforme alla scelta maggioritaria del Petrarca (ABBA ABBA). Desta interesse la nota di Alessandra Briganti sottostante al componimento: «La prima redazione [su *La Farfalla*, a. IV, n. 1 (11 agosto 1878), p. 8] mescola endecasillabi e settenari piani variamente rimati, senza divisione in strofe. La seconda redazione invece è un sonetto di endecasillabi e settenari con le terzine alternate alle quartine»¹¹⁵. Questa successione non lineare, dunque, è stata maturata in un secondo momento; nonostante le varianti, invece, il numero di endecasillabi e settenari rimane il medesimo, rispettivamente di otto e sei.

Ulteriore riforma, rintracciabile nel profilo del sonetto, è legata all'eccesso: se da un lato, infatti, Zena accosta endecasillabi e settenari, dall'altro oltrepassa il confine delle undici sillabe per verso proponendo una lirica in doppi settenari. È questo il caso di *Un corpo di guardia*, poesia facente parte della seconda sezione di *Poesie grigie* e alla quale l'autore impartisce un sistema strofico tradizionale: dapprima i due quartetti, a seguire i terzetti.

Un corpo di guardia

Basso è il soffitto, nero e coi travi tarlati,
L'umido a larghe chiazze sudano i muri gialli
Che portan, col carbone qua e là scarabocchiati,
Vittorio e Garibaldi, pipe, trombe, cavalli.

Sembrano canne d'organo, al rastrello appoggiati, 5
Gli schioppi, ed otto o dieci futuri marescialli

¹¹⁵ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 113.

Russan sul tavolaccio, non dal vento svegliati
Che lacera i giornali, parodie di cristalli.

Nell'aria affumicata da far venir la tosse
Scrive intanto il sergente, come se niente fosse, 10
Sulla tavola zoppa ed unta di grassume.

Son due ore che scrive della candela al lume
Infilzata nel collo d'una bottiglia: medita
Di stampar sull'Emporio una novella inedita.

Lo schema rimico, ABAB ABAB CCD DX''X'', viene adoperato anche in *Pariginata*: si tratta di un modulo che vede le quartine in rima alternata e le terzine in rima baciata. Il disegno a conclusione delle due poesie, CCD DEE, figura come una macrounità e, se comparato alla tavola metrica dei RVF, si noti come non vi sia alcuna occorrenza di questo tipo di sestetto. In entrambe le liriche è opportuno analizzare il distico in chiusura, laddove Zena sostituisce la rima con le assonanze: nel caso di *Un corpo di guardia*, si hanno due termini sdruciolli in cui varia il tratto della nasalità, *Medita:iNedita*; in *Pariginata*, la liquida geminata viene sostituita dalla dentale, *cariLLon:Don*.

Poesie grigie è un corpus di 78 componimenti che si polarizza sulle due forme di canzoni e sonetti. Vittima, dunque, da un punto di vista metrico-formale, della stravagante sperimentazione attuata dal poeta ligure, è il sonetto, che all'interno di questa prima raccolta ha un'occorrenza esigua: si prediligono, infatti, forme metriche più consistenti, le canzonette, che richiedono sicuramente un numero di stanze maggiore.

I sonetti occupano circa un terzo del totale, in un rapporto di 25:78, a dimostrazione del fatto che il tramonto del paradigma classico stesse progressivamente avvenendo. Fin dalla sua prima attestazione, hanno sempre ricoperto un ruolo centrale all'interno delle antologie in versi, si pensi a quella di Giacomo da Lentini, in cui i sonetti erano quasi il doppio delle canzoni (22 sonetti e 14 canzoni), e al corpus lirico tradizionale per eccellenza, ovvero il *Canzoniere* del Petrarca in cui si conta un totale di 317 sonetti. Da sempre luogo di una «notevole selettività, che fa ruotare quasi ogni discorso intorno al

motivo amoroso»¹¹⁶, nella sua struttura si noti oltremodo una «selettività linguistica, che già Dante, nel *De vulgari*, indicava quale matrice del “volgare illustre”, cioè di un linguaggio poetico orientato a una scelta lessicale di livello alto e alla ricerca del nitore stilistico in ogni altro settore, dalla sintassi alla retorica»¹¹⁷.

Qui di seguito la tavola metrica dei sonetti in *Poesie grigie*.

Libro I. La Commedia

AbAb AbAb CdC EdE	Et in Arcadia ego
Abb Acc DEED EDED	Amore morto
AbaB BabA cCD eED	Amore vivo
AbA AbA CcDd DdCc	Euterpe
ABAB ACA CDCD DEE	Costume Pompadour
ABAB BABA CCC DDD	«Sangue Viennese! è il valtzer che vi piace»
ABA BCCB DED EFFE	L'ultimo regalo
AbA cBc DeDe DeDe	Il Tunnel
ABAB AAC CDDC ECE	«Pisa ha un bel Camposanto!»

Libro II. Acque-forti

AbBa AbBa CdC eDe	Imbiancando la stecca
ABBA ABBA CDD ECE	L'Assommoir
ABAB ABAB CCD DEE	Pariginata
aBa CbC dDEe DdeE	Tersicore
ABAB ABAB CCD DEE	Un corpo di guardia
ABAB BABA CCD DEE	Chiesa di Monache
ABAB BAAB CDE EDC	Il Fonte
ABAA BABB CDD CEE	«Sul mezzodì tra i cavoli e tra i fiori»

¹¹⁶ MAGRO, FABIO; SOLDANI, ARNALDO. *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017, p. 33.

¹¹⁷ *Ibidem*.

ABBA BAAB CDC DED	Alla Marchesa
AbA BCCB dCd DEEd	Podagra
AABB ABC CDE DDEE	Sulle Ventiquattro
AbAb AbAb CdC DeE	Hotel de la Pension Anglaise

Libro III

ABAB ABAB ABA BAB	Sonetto di un babbo
ABBA BAAB BAB ABA	Idem
AbBa AbBa CcD EeD	Intempestive
ABBA ABBA CDC DEE	A L. Stecchetti

A fronte del quadro complessivo, gli schemi rimici sono autonomi e differenti l'uno dall'altro, fatta eccezione per *Pariginata* e *Un corpo di guardia*. L'eterogeneità impiegata è lampante ed è rilevabile su più piani: in primo luogo, la scompaginazione della *mise en page* tradizionale del sonetto, il secondo relativo all'investimento di altre misure versali. Più della metà presenta un modulo in cui l'ottetto anticipa il sestetto, ma si tratta di un principio che ben presto viene scandagliato poiché all'interno gioca costantemente con le rime proponendo moduli nuovi, in cui si registra oltremodo un'alternanza di endecasillabi e settenari (ciò avviene in 5 casi su 15). La combinazione, invece, delle terzine seguite dalle quartine appare 4 volte, mentre l'alternanza di quartine e terzine e, viceversa, terzine e quartine viene adoperata in 4 poesie.

Da ultimo, considerando l'artificio zeniano, si osservi lo schema rimico di *Sulle Ventiquattro* (AABB ABC CDE DDEE), componimento incorniciato dalle due quartine caratterizzate da distici baciati e il cui nucleo è affidato alle terzine: un impianto metrico 'a specchio', in quanto lo schema della prima quartina e terzina si riflette in maniera analoga sulla seconda parte. Tra le due, inoltre, a fare da collante, o ancor meglio da *concatenatio* tra fronte e sirma, è la rima inclusiva *profumo: fumo*.

Sulle Ventiquattro

Là dove tocca il cielo, la montagna

Nell'oro del crepuscolo si bagna;
I serotini cirri di bambagia
Ardon, gonfi di sole, come bragia.

Ma qui sove si avvalla la campagna, 5
Già la nebbia del vespero s'adagia
E esala un malinconico profumo.

Le case s'impennacchiano di fumo,
Nei sentieri, filando alla conocchia,
Gorgheggian le fanciulle uno stornello. 10

E il pievan dalle tremule ginocchia,
Passo passo tornando alla parrocchia,
Batte la solfa col suo bastoncello,
Tra un'antifona e l'altra, al ritornello.

Nella raccolta, la forma più impiegata è sicuramente quella di canzoni e canzoniette variamente composte e rimate, mentre i sonetti rientrano in quel gruppo di schemi a frequenza minore.

In *Poesie grigie*, la forma canzone classica viene sostituita dalla canzonetta: Zena predilige generalmente strofe brevi (strofe tristiche, tetrastiche, pentastiche e sestine) e versi meno estesi rispetto al canonico endecasillabo. Tuttavia, vi sono componimenti più impegnati da un punto di vista strutturale, inclusi soprattutto nella terza sezione, in cui le stanze toccano picchi di 8 o 10 versi in totale.

Si può osservare, nell'Ottocento, accanto alla diffusione relativa della canzone libera, un'analogia liberazione relativa alla forma della canzonetta. Un primo fenomeno: nel rispetto aritmetico dell'isostrofismo (vincolo sillabico e numerico), viene meno parzialmente o del tutto la rima.¹¹⁸

Si osservi la struttura di *Secondo viaggio*, canzonetta di sole terzine costituite da due endecasillabi, di cui il secondo sdruciolato, e un quinario in chiusura di stanza. Non si registra la presenza di alcuna rima.

¹¹⁸ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 94.

Secondo viaggio

Stanotte la sognai. Soli eravamo
Dentro il vagone e mi dicea: « perdonami,
Ho fatto male ».

E fuggivamo trascinati via
Nella landa deserta e nella squallida
Nebbia notturna 5

Non benedetta da un riso di stelle;
Fuggivamo lontano dalla patria
Forse per sempre.

[...]

«Se, oltre al vincolo rimico nelle sue due varianti», prosegue Bozzola, «viene violato anche quello numerico, si ottiene quella che potremmo definire per analogia *canzonetta libera*, che trova un buon riscontro [...], specie negli ultimi decenni di secolo»¹¹⁹.

In job, Natale e Pulcinella, del *Libro III*, figurano come le tre canzonette in cui si rileva un maggior impiego di versi per ciascuna stanza. Si prenda in esempio *In Job*, componimento in cui vi sono due schemi rimici che si alternano l'un l'altro (SaSabbSc-Sc SdSdSeSeff).

In Job

Responde mihi! È un simbolo,
Una leggenda, un mito,
Quella mortale angoscia,
Quel dolore infinito
Che com'onda di fiume 5
Sgorga dal tuo volume,
Sì che atterrita ho l'anima
E la mia mano trema
Quando sfoglia le pagine
Dell'eterno poema? 10

¹¹⁹ Ivi, p. 95.

Giobbe, vivesti? è un fervido Delirio di poeta La tua lotta con Satana, O oracol di profeta Che in te adombrò la misera	15
Umanità ventura, Sempre in guerra col dubbio, Stretta dalla paura E trascinata al male Da un istinto fatale?	20
Tu fosti: la tua storia Livida di spavento, Scritta con stilo ferreo Su lamina d'argento; Fu strappata all'obblìo	25
Dalla mano di Dio. Tu fosti e sei: all'impeto Di tue parole sante, In te si mostra, sfolgora Un profeta, un gigante!	30

[...]

Un totale di 16 stanze, in cui lo schema dell'attacco di ciascuna strofa si ripete in modo analogo (abcdb); a variare è la parte conclusiva.

Sebbene in precedenza si fosse dichiarato che le canzonette contenessero al proprio interno tematiche essenzialmente semplici e leggere, capita che il poeta ligure adottò tale forma metrica per episodi che, nei secoli passati, richiedevano costruzioni più complesse ed impegnate. A tal proposito, in *Sans rancune* è rilevabile il motivo dell'addio, dell'amore concluso, che «non viene trattato unicamente in chiave maledettistica, al modo stecchettiano, ma spesso sul modulo di una disinvolta ironia di derivazione heiniana [...], che lo restituisce come parodia della composizione erotico-mondana»¹²⁰. La canzonetta è costituita da quattro strofe pentastiche in cui regna sovrano il metro dell'endecasillabo, fatta eccezione per l'ultimo verso, un quinario, reiterato in maniera identica nella chiusa di ogni stanza (ABAAb ABAAb ABAAb ABAAb). Tale ripetizio-

¹²⁰ Ivi, p. 23.

ne comporta che la rima in *-io* (*mio: addio; io: addio; obbligo: addio; mio: addio*) sia una costante in tutte le stanze.

Sans rancune

*Hai tempo ancor prima che parta il treno,
Vieni meco a cenar, ex amor mio;
Se oggi per sempre vuoi lasciarmi, almeno
Inaffiam colla bionda acqua del Reno
L'ultimo addio.* 5

*Assai ci amammo una stagione intera,
Or, di me stanca, te ne fuggi ed io
L'omaggio non ti fo d'una preghiera.
Amici sempre, diamoci stassera
L'ultimo addio.* 10

*Non ci vedrem mai più. Bevi tranquilla
Il bicchier della staffa e dell'obbligo,
Fissami ancora in volto la pupilla
E con un bacio ultimo sigilla
L'ultimo addio.* 15

*Sarà un bacio fraterno al lattemiele,
Un bacio senza fuoco, pari al mio.
Oh lasciamole accese le candele
Perché è sempre il più casto e il più fedele
L'ultimo addio.* 20

Una struttura particolare è adottata in *Profano!*, laddove «il *parnasse* cede il posto ad un più pronunziato andamento confidenziale e allusivo, si direbbe quasi arieggiante al gioco di un'ironia crepuscolare»¹²¹.

Profano!

*Perché, signora, sempre me chiamate
A voltarvi la musica sul piano?
Le vostre dita bianche e affusolate,*

¹²¹ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 22.

Saltellanti sui tasti in modo strano

Da parer salamandre indiavolate, 5
Le ammirai da vicino e da lontano:
Sulla faccia e nel cuor porto stampate
Le morbidezze della vostra mano!
É effetto della musica tedesca
Se la vista si annebbia, o dell'amore 10
Se confondo i dïesis coi bemolle?

Ch'io rimanga a seder non vi rincresca:
É meno turca, udendola in panciolle,
La sonata di Bach in *la minore*.

Lo schema rinvenibile è ABAB ABABCDE CED. Si tratta dunque di una canzonetta di soli endecasillabi costituita da stanze eterogenee tra loro. La strofa centrale si compone di sette versi, ipotizzando che l'autore possa aver considerato l'idea di adottare la forma metrica del sonetto. Al suo interno, infatti, viene replicato il medesimo schema rimico alternato della quartina (ABAB) e si propone quello della terzina (CDE) che subisce una variazione in quella finale (CED).

A partire da questo componimento, si può pertanto affermare che in parte delle canzonette di *Poesie grigie* si annovera la presenza di strofe eterometriche. Un artificio, questo, maggiormente implicato nel secondo e terzo libro in particolare in «*Nei mesi di Dicembre e di Gennaio*», *La Cena*, *Il canto delle balie* e *Brindisi d'un fanciullo*. Si prenda in esempio *La Cena*, componimento strutturalmente bipartito poiché la prima parte si gioca sull'impiego di strofe pentastiche di settenari e quadrisillabi, la seconda, invece, di strofe di sei versi ciascuna di endecasillabi e settenari. Qui di seguito si propongono le prime due strofe a rappresentanza dell'eterogeneità delle due sezioni:

La Cena

« Candido Pulcinella,
Ci strimpella
Sulla rauca chitarra
La bizzarra
Tua canzon. 5

[...]

Ottenebrossi l'infuocata stanza
Delle gambe, dei fiaschi e dei cervelli
Consecrata alla danza;
Non più il vino nei nappi si versava,
Correan per terra fetidi ruscelli 55
Di marciume e di bava.

[...]

Oltremodo, lo schema rimico si ripete analogamente nelle strofe pentastiche (aabbc) e in quelle successive (ABaCBc). Ciò non accade in *Brindisi d'un fanciullo*, laddove l'autore alterna stanze di sei e quattro versi, ma sono combinati anche versi di misura differente, fatta eccezione per le quartine, le quali presentano lo stesso schema (ABAb).

3.2 Il quadro tematico

I temi racchiusi all'interno del volumetto sono molteplici: la tendenza dell'autore consiste nel loro recupero e in una loro eventuale rimodulazione in chiave parodistica.

[...] lo Zena sceglie la strada del rovesciamento ironico del sistema stilistico prefabbricato: questo procedimento ad esempio è evidentissimo nella prima parte, interamente costruita sul modello del canzoniere scapigliato. Di questo lo Zena riprende l'espedito dell'eroe lirico-portavoce, articolato sul classico tema di origine romantica del contrasto tra ciò che questo eroe era prima e ciò che la vita lo ha reso. Intorno a

questo tema il poeta va accumulando tutto il logoro repertorio tardo-romantico rovesciandone paradossalmente il pathos in grottesco.¹²²

Si prenda in considerazione *Sganarello poeta*, canzonetta, costituita da una totale di 32 strofe tetrastiche, all'interno della quale confluisce tutta una rassegna di temi tardo-romantici:

contrasto tra reale e ideale, passato e presente, funzione consolatrice della poesia, contrasto tra artista e pubblico, tema della donna fatale, dell'amore tradito, e anche spunti macabri e patetici si mescolano confusamente subendo un rovesciamento definitivo attraverso l'abbassamento del linguaggio e del tono poetico.¹²³

Sganarello è un personaggio comico che Molière introdusse in diverse commedie, «il tipo-maschera che rappresenta la mediocrità ma anche il buon senso»¹²⁴. Il componimento ironizza scopertamente *Il canto dell'odio* di Lorenzo Stecchetti, quest'ultimo, un epodo in cui si alternano endecasillabi e settenari, divenne la poesia più famosa di *Postuma*, raccolta edita negli anni Settanta dell'Ottocento. «Si trovano ancora molti operai oltre la cinquantina che lo sanno a memoria»¹²⁵, intervenne così Baldacci in una disamina del canto, da considerarsi come una delle liriche più celebri della poesia popolare di quel secolo. Il corpo dell'amata è inerme e viene dissacrato dal poeta stesso che si vendica dell'amore non corrisposto. La donna è associata ad elementi sgradevoli: svariate sono, infatti, le tessere lessicali che rimandano ad un condizione macabra («E nelle occhiaie tue fetenti e vuote / Brulicheranno i vermi, vv. 7-8; Un rimorso acutissimo ed atroce / Verrà nella tua fossa / A dispetto di Dio, della sua croce, / A rosicchiarti l'ossa.», vv. 13-16; ecc.). In *Sganarello poeta* si assiste ad un rovesciamento: il sublime tardo-romantico viene ironizzato dall'interno e, una volta rese esplicite nella parte conclusiva «le carte di questo grottesco», si noti come l'«eroe tragico monologante» venga trasfi-

¹²² BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 11.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Ivi, p. 83.

¹²⁵ BALDACCI, LUIGI. *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. BALDACCI, I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958, p. 815.

gurato in una «stilizzata marionetta buffonesca»¹²⁶. Nei versi proposti qui di seguito, inoltre, al di là di un'adesione passiva ad immagini e stile caratteristici di un repertorio scapigliato e stecchettiano, acquisisce importanza quel suo «diffusissimo tema naturalistico-patologico della *femme fatale*»¹²⁷.

Sganarello poeta

[...]

Dammi il mio sole che tu m'hai rubato,
Dammi la pace che tu m'hai rapita,
Femmina che respiri nel peccato 95
Una seconda vita.

[...]

E t'amo sempre, sai? ma la cattiva 105
Voluttà di vendetta ora m'affascina...
T'abbraccerò cadavere ma viva
M'avrai per tuo carnefice.

In ginocchio, malvagia! sgangherate
D'un elegante crocchio 110
Non odi al mio indirizzo le risate?
In ginocchio, in ginocchio!

Ah! impaurita mi chiedi perdono
Tu che insozzasti il nido?
E sia pure: io che il tuo giudice sono 115
Ti perdono... e t'uccido!

[...]

La donna viene accusata di aver sottratto al poeta il sole e la pace, due elementi attraverso i quali poteva condurre una vita tranquilla, pacifica, al riparo dalle insidie amorose. Affascinato da una *cattiva voluttà di vendetta*, vv. 105-106, sintagma posto in

¹²⁶ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 11.

¹²⁷ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 15.

enjambement, l'uomo, visibilmente aggressivo e dispotico, la esorta a disporsi in ginocchio, in quanto colpevole d'adulterio, un crimine deplorabile a detta del poeta, il quale, celebrandosi come suo giudice, sceglie la condanna della morte.

Il motivo della donna seduttrice, alla quale l'uomo non è in grado di resistervi, si approfondirà in seguito. Pertanto, si prosegue ora con una poesia consolatrice, dal titolo *Spleen*, in cui si insiste sul contrasto tra reale e ideale. Una 'depressione' linguistica ed un ritmo incalzante che si traducono nella scelta di stanze essenzialmente brevi, otto terzine in totale, le quali contribuiscono ad una sdrammatizzazione dei contenuti. In un primo momento, il titolo sembra rifarsi a quello stato di insoddisfazione cupa, malinconica e profonda insito in Baudelaire, il quale, nella prima sezione dei *Fiori del male*, raccolta di liriche edita nel 1857, racchiude un nucleo di quattro poesie tutte intitolate *Spleen*; la conclusiva, di questa serie, è quella in cui viene maggiormente descritta quella sensazione di angoscia opprimente, di tedio esistenziale, nonché di umore tetto, in cui si identifica uno dei tratti dello spirito decadente.

Spleen

Quando, come un coperchio, il cielo basso e greve
schiaccia l'anima che geme nel suo tedio infinito,
e in un unico cerchio stringendo l'orizzonte
fa del giorno una tristezza più nera della notte;

[...]

L'immagine dominante, vigente sin dai primi versi, è quella di un'anima calpestante, sofferente *nel suo tedio infinito*, v. 2, e al tempo stesso imprigionata da un cielo *greve*, v. 1, pesante *come un coperchio*, che non le consente alcuna via d'uscita.

Zena conferisce al suo spleen una connotazione differente: il tessuto lessicale si rifà alla poetica baudelairiana, ma si deposita su un piano discordante, ironico. La lunghezza stessa dei versi e le rime contribuiscono ad una soppressione della drammaticità, tipica in Baudelaire.

Spleen

Vibra, o solo della poesia,
Vibra un raggio d'armonia
Sulla negra anima mia.

Della noia tra le lotte
La caligine m'inghiotte
D'un'opaca mezzanotte.

5

Nel chiarore vacillante
Della lampa agonizzante
Son qui solo brancolante.

[...]

L'anima, anche in questa circostanza, risulta essere cupa, *negra*, v. 3, e inerme dinanzi ad un stato di veemenza della noia che si concretizza in una condizione di offuscamento, lo stesso che ostacola (*la caligine m'inghiotte*, v. 5) l'io, un individuo che sembra procedere a tentoni, in quanto ripudiato dalla realtà circostante. Tuttavia, il solo appiglio, che favorisce un'emancipazione da tale situazione, lo riconosce nel fare poetico («Vibra, o sol della poesia / Vibra un raggio d'armonia», vv. 1-2) in antitesi, se paragonato alla propria condizione interiore. La richiesta d'aiuto alla Musa («E alla Musa mia sorella / Chiedo invan la strofa bella, / Ma la Musa si ribella», vv. 10-12), noncurante di una tale difficoltà, è vana; nonostante ciò, il poeta si rivolge direttamente al *sole vermiglio*, v. 21, supplicandolo di concedergli *il lume*, v. 20. È in quest'ultimi versi che si salda la dialettica tra ideale e reale («Pria che l'ultimo sbadiglio / Mandi il lume, in questo esiglio / Entra tu, sole vermiglio», vv. 19-21), una visione del mondo fondata sugli ossimori e rintracciabile nella filosofia baudeleriana: l'uomo aspira ad un'elevazione, ma al contempo non è in grado di trasgredire e di abbandonare quel paesaggio pietrificato in cui ogni forma di speranza si congela e ogni sfumatura di nostalgia per la bellezza dei miti del passato si rivela inutile.

Un'ulteriore circostanza in cui si assiste ad un rovesciamento della struttura, in questo caso della poesia scapigliata, è desumibile in *La Resurrezione*, canzonetta di sole strofe tetrastiche, dalla quale emerge il motivo del passaggio improvviso dalla di-

sperazione alla speranza («Domani è Pasqua. Ridon le azalee / Nelle giovani aiuole, / Di speranza e di sole / Illuminate, ridono le idee», vv. 1-4). Ad essere recuperato è quel genere in cui il poeta si rivolge direttamente al suo destinatario, «il genere della composizione dedicatoria»¹²⁸, del quale è possibile coglierne l'essenza dalle poesie di Praga (*All'amico*), Boito (*A Emilio Praga; A Giovanni Camerana*) e Camerana (*Ad Arrigo Boito; A Emilio Praga*). Zena attinge da questo serbatoio e ne propone un cambiamento in chiave umoristica, dissacrando dunque quel principio peculiare del programma scapigliato.

Nella rosa tematica che si sta esaminando, è rintracciabile un gruppo di cinque poesie accomunate dallo stesso motivo tematico. Il *leitmotiv* si identifica con il motivo tardo-romantico della *femme fatale*, archetipo tipicamente letterario per il quale la donna, attraente e misteriosa, inganna con il proprio fascino gli amanti, conducendoli verso insidie fatali. I cinque componimenti, due dei quali sonetti, sono *Rimpianto*, «*Anche a voi manderò l'ultimo addio*», *L'ultimo regalo*, *Secondo viaggio*, «*Pisa ha un bel campo-santo!*». A detta di Briganti «il modello immediato da parodiare è sempre lo Stecchetti di *Postuma* ma l'ironia finisce per coinvolgere, insieme al tardo epigono, l'intero filone tradizionale che andava da Heine agli scapigliati»¹²⁹.

In *L'ultimo regalo*, sonetto già pubblicato su *La Farfalla*, con il titolo *Il regalo di Sganarello*, spia che lo salda alla canzonetta analizzata precedentemente, si assiste ad un rovesciamento della disposizione classica di terzine e quartine, «la sdrammatizzazione»¹³⁰ viene attuata mediante la scelta di un linguaggio basso.

L'ultimo regalo

Vi ricordate, moglie e cortigiana,
Che agli ultimi d'aprile
Ei vi diede di perle una collana?

Pace al predestinato!

¹²⁸ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 11.

¹²⁹ Ivi, p. 12.

¹³⁰ *Ibidem*.

Dopo soli due dí con gioia vile
L'avete incoronato. 5

Ma, tradito, non può spegnere la fiamma
Che lo cuoce e lo asseta:
Il suo non è amor da melodramma
Benché amor di poeta! 10

S'è trascinato a Pisa colla mamma
A recitar compieta,
E la collana, terminato il dramma,
Sarà sempre moneta.

L'artificio di un uso costante di antinomie (*gioia vile*, v. 5; «Ma, tradito, non può spegnere la fiamma / Che lo cuoce e lo asseta», vv. 7-8) viene esemplificato da una terminologia misurata e comprensibile, alla quale, oltremodo, si aggiunge il motivo della dell'osservazione finale «che oppone all'idealizzazione tragica la concreta categoria materiale»¹³¹: la collana di perle, paragonata ad una moneta («E la collana, terminato il dramma, / Sarà sempre moneta.», vv. 13-14), strumento che permette il funzionamento del processo di scambio che sta alla base dell'economia, diverrà l'unico oggetto tangibile di questo dramma amoroso.

Analogamente, nel sonetto intitolato «*Pisa ha un bel camposanto!*», il medesimo elemento stereotipico viene smitizzato, poiché tra i versi si inserisce il *topos* grottesco della malattia, conforme alla digressione di quel «sistema dei motivi prefabbricato»¹³² che si salda in una triangolazione senza tempo: amore, illusione e poesia.

Pisa ha un bel camposanto!

Pisa ha un bel camposanto! - Irrequieta
Passo la vita ed a me stesso in ira;
Tacque per sempre la voce segreta
Che mi diceva all'anima: sospira.

Dategli un canto al povero poeta, 5

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ivi*, p. 12.

Quello sarà che la tempesta acqueta,
L'ultimo certo e quello che perdona.

Ma la Musa con me più non ragiona
Come ai dì che, imbecille, ero felice;
Essa che fu la vera beatrice
Solo in tanto deserto m'abbandona.

10

Mi resta ancor dei passati sorrisi
Uno spettro di femmina che sprona
Addosso a me la galoppante tisi.

Nonostante il profondo sentimento del *povero poeta* (v. 5), così denominato in quanto vittima del disinteresse della donna, lo avesse condotto alla stesura di un canto, il solo mezzo in grado di alleviare la tempesta interiore («Quello sarà che la tempesta acqueta», v. 6), l'amata lo abbandona in un deserto («Essa che fu la vera Beatrice / Solo in tanto deserto m'abbandona», vv.10-11). La stessa viene ricondotta al nome di Beatrice, la donna-angelo dantesca per antonomasia, appellativo peraltro che nel sonetto in questione sembra essere svuotato della propria notorietà in quanto la lettera iniziale è minuscola. Verosimilmente, Zena, che, come si è già avuto modo di ribadire in questa sede, è un abile sperimentatore di forme e linguaggi, si è avvalso di tale opzione per fare in modo che in quel nome confluissero tutte le donne 'carnefici' del triste destino dell'uomo; un appellativo, dunque, con significato generico e che, se data per valida questa supposizione, sembra essere in netta contrapposizione con quel *vera* (v. 10) che lo precede, sempre nel nome di quella velata ironia zeniana, considerabile, a quest'altezza, un suo autentico 'marchio di fabbrica'.

L'indole umoristica viene meno in *Secondo viaggio*, canzonetta di sole terzine, in cui convergono «echi più precisi di Heine (il motivo del sogno tormentoso; l'uso lirico del dialogato; l'impianto narrativo delle composizioni) e di Camerana (l'ambientazione «metafisica», il tema della «landa» e della nebbia)»¹³³. Il tema drammatizzato dell'adulterio è il *topos* principale, identificabile sin di primi versi e strettamente legato ad un'atmosfera tetra e minacciosa, caratteristica della Scapigliatura.

¹³³ Ivi, p. 11.

erotico-mondana»¹³⁶. *Flusso e riflusso*, canzonetta di sole quartine, è un'evidente prova del modulo tematico del cupo approfondimento interiore, nonché delle emozioni contrastanti e della complessità del cuore umano, qui paragonato al mare (vv. 1-4).

Flusso e riflusso

Il mio cuor come il mare ha i suoi misteri
Ed io legger non so nel suo profondo;
Ora stagnante ed ora furibondo,
Oggi muta in amor l'odio di ieri.

[...]

L'amore è ritratto come qualcosa di mutevole, un flusso, per l'appunto, abile nel trasformarsi rapidamente da odio in amore o viceversa. E la donna, «ieratica, misteriosa figura»¹³⁷ i cui atteggiamenti sono giocati sull'ambivalenza, offre piacere e al contempo procura sofferenza.

[...]

O voi che siete tempio del peccato,
Madre di gaudio e madre d'amarezza,
Voi che date uno schiaffo e una carezza,
Le carezze m'avete prodigato. 20

Madre di gaudio e madre d'amarezza,
Mi amaste un dí, forse mi amate ancora,
Ma il mio povero cuor, bella signora,
Sanguinando via adora e poi vi sprezza.

Mi amaste un dí, forse mi amate ancora, 25
Stretto a voi mi vedreste volentieri,
Ma chi può dir se v'amerò fra un'ora?
Il mio cuor come il mare ha i suoi misteri.

¹³⁶ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 13.

¹³⁷ *Ibidem*.

Al modulo essenzialmente ironico e parodistico del poeta sembra sfuggire il componimento intitolato *Rouge et noir*, in cui la natura dell'avvio e del finale sono in netta contrapposizione: l'apertura, a tratti discorsiva e scherzosa, che sembra rimandare al gioco della ruota del casinò, viene soppiantata «dalla cupezza allucinata del finale»¹⁴⁰.

Rouge et noir

Chi mi spiega un mistero
Che decifrar non posso?
Giuoco a rosso e vien nero
Giuoco a nero e vien rosso.

La fortuna è maligna,
Implacabil la sorte:
Rosso: macchia sanguigna,
Nero: color di morte!

5

Nel quadro tematico che progressivamente si sta esaminando è individuabile un ulteriore gruppo di composizioni che rimanda ad uno dei moduli centrali del genere scapigliato, quello dell'idillio campagnolo. Gli scapigliati enfatizzavano l'aspetto oscuro e grottesco della vita di campagna: ne sono una conferma, infatti, le poesie praghiane e cameraniane, le quali mostravano il lato crudele e decadente della vita rurale. In generale, la Scapigliatura rifletteva una sensibilità anti-convenzionale e ribelle, e pertanto l'idillio campagnolo era spesso travisato o sottolineato in modo sarcastico nei loro lavori, riflettendo il desiderio di distanziarsi dalle idealizzazioni del passato e mettere in discussione le tradizioni culturali dell'epoca. Si veda *Et in Arcadia ego*, sonetto in apertura della prima sezione, il cui tessuto è intriso di suggestioni e richiami scapigliati.

Et in Arcadia ego

In mezzo alle tue vacche, o montanina
D'Alpe canavesana,
Sembri una delicata figurina

¹⁴⁰ *Ibidem*.

Di Watteau, in porcellana.

Hai pavonazzo il volto: stamattina
Soffia la tramontana, 5
Ma sotto i vecchi panni s'indovina
La carne bianca e sana.

Vieni vicino a me, bella creatura,
Parla, come ti chiami? 10
No, non ti mangio, non aver paura.

Ti voglio bene: alza la testa, sú...
Non mi vuoi dir che m'ami?
Parla di vacche dandomi del tu.

Inoltre, «l'intero tessuto compositivo viene qui abilmente dissolto attraverso l'accentuazione della distanza fra modello ideale e reale, nell'opposizione tra la delicata artificiosità di uno stilizzato Watteau e la smitizzante naturalità del volto «pavonazzo», ottenuta in particolare mediante la mescolanza della convenzionalità sublime dello stereotipato linguaggio galante con il parlato quotidiano»¹⁴¹.

Un componimento a modello di questo connubio tra idillio campagnolo ed ironizzazione è *Idillio di giugno*, laddove questo genere 'pastorale' viene dissacrato attraverso l'introduzione della realtà quotidiana.

Idillio di giugno

[...]

Oh! non aver paura
Di qualche slogatura,
Sono destro anche troppo.
Sul tuo poggiuol due anni
Ho fatto il Don Giovanni
E non sono zoppo.

[...]

Sull'erba profumata

¹⁴¹ *Ibidem*.

Segui la cicalata
Mentre dalla mia cima
Ti scaravento in grembo
Di ciliege un nembo
E qualche rima.

[...]

La parodia di un tessuto compositivo leggero attraversato da influenze scapigliate e parnassiane (si pensi al Verlaine di *Fêtes galantes*¹⁴²) riveste un ruolo importante all'interno della prima sezione di *Poesie grigie*; «tuttavia, mentre negli scapigliati l'ionizzazione è ottenuta attraverso l'uso dell'iperbole qui la parodia si ricava da un capovolgimento paradossale del rituale mondano»¹⁴³. Tale processo «di erosione»¹⁴⁴ dei motivi compresenti nel quadro tematico tardo-romantico contribuisce all'elaborazione di poesie di natura precrepuscolare: sulla scia di questo indirizzo si considerino l'avvio di *L'Invito*, l'impianto colloquiale-discorsivo di *Costume Pompadour*, «*Sangue Viennese! É il valtzer che vi piace*» e *Profano*.

A proposito di *Costume Pompadour*, sonetto dall'«impasto perfettamente proporzionato di descrittivismo parnassiano, di stilizzazioni melodrammatiche e di andamento confidenziale, con in più un abbrivo ritornante di dialogo»¹⁴⁵, si noti come la scena messa in atto contenga aspetti artificiali, nonché appartenenti ad un'altra epoca. Una situazione analoga è riscontrabile in «*Sangue Viennese! É il valtzer che vi piace*»: qui, tuttavia, il *modus operandi* parnassiano viene meno e «cede il posto ad un più pronunziato andamento confidenziale ed allusivo, si direbbe quasi arieggiante al gioco di un'ironia crepuscolare»¹⁴⁶.

¹⁴² *Fêtes galantes* è una raccolta di poesie che si caratterizza per il suo stile raffinato e l'atmosfera evocativa. Queste poesie sono ispirate all'arte e alla cultura del XVIII secolo, in particolare alla pittura di Antoine Watteau; dipingono scene di vita elegante e cortese, spesso ritraggono personaggi nobili o aristocratici, in un mondo di divertimento, amore e gioco.

¹⁴³ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 15.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 21.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 22.

«Sangue Viennese! È il valtzer che vi piace»

[...]

Ahimè! cotesta musica assassina 5
Forse troppo con voi mi rende audace...
Non vorreste sú quella poltroncina
Il valtzer chiacchierare in santa pace?

[...]

Un ultimo modulo tematico individuabile in questa sede iniziale è relativo al vitalismo anticonformista, della propensione a vivere in modo vizioso, registro, questo, da ricondurre al genere scapigliato. A tal proposito, «un tentativo in chiave di demistificazione del sacro»¹⁴⁷ è rinvenibile in «*Come voi qualche volta, o San Francesco*»; d'altro canto, il motivo del sacro, velato di erotismo, è messo in luce nella composizione *La manna celeste*, motivo che recupera dal serbatoio praghiano.

A conclusione di questa sezione, la poesia *Cala il sipario*, canzonetta in cui nelle strofe si alternano settenari ed endecasillabi e dal titolo evocativo: il poeta mette in atto «una disincanta rassegna del repertorio mitologico tardo-romantico che si poneva come conclusivo di quella parodia del canzoniere scapigliato che è la *Commedia*»¹⁴⁸.

Cala il sipario

È questa la commedia
Che ieri fu e che sarà domani,
Sebbene tutti decrepiti
I personaggi sono vivi e sani.

Lesbia dal cuor di rondine 5
Segue a tradire e chiamasi Mimí,
Ancora si vende Dalila
Trasformata in Madame Bovary.

¹⁴⁷ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 15.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 16.

I giovinetti cantano
 La canzone dei baci e del dolore, 10
 Sganarello persevera
 A pigliar moglie, è bastonato e muore.

Così van succedendosi
 Le eterne gioie ed i travagli eterni;
 Dov'eran prima i pampini 15
 Si accumula la neve degli inverni.

I primi due versi («È questa la commedia / Che ieri fu e che sarà domani», vv. 1-2) alludono ad un prolungamento di questo genere anche nella seconda sezione, *Acque-Forti*, all'interno della quale non mancano di certo riferimenti al motivo macabro-stecchettiano, in particolare in «*Esci tu pure dalla terra grassa*», laddove il processo di depurazione degli elementi da ogni sfumatura emotiva perdura. Basti osservare le stanze centrali della canzonetta, in cui il poeta si rivolge con distacco e, al tempo stesso, disprezzo alla giovane uccisa dal vaiolo.

«*Esci tu pure dalla terra grassa*»

[...]

Quando ti vidi inferma, o mia fanciulla,
 Incutevi spavento:
 Le pustole del morbo violento
 Ti chiazzavano la carne fatta brulla
 A cento a cento. 15

Ed ora sepolta certo sei più orrenda,
 Ora che sei carcame,
 Or che il viscido e nero brulicante
 Nel tuo corpo trovò lauta merenda 20
 Per la sua fame.

[...]

Analogamente, anche in *Candida nox* la presenza del pathos viene meno, effetto ottenuto a partire dall'impiego di un sublime macabro privato della propria funzione

originaria mediante l'utilizzo di un linguaggio quotidiano-colloquiale e «l'ampia elaborazione descrittiva, di suggestione sicuramente cameraniana, del paesaggio»¹⁴⁹.

Proseguendo, si noti come in *Nenia macabra* vi sia una complessità tale per cui il motivo della 'danse macabre' viene fatto proprio, divenendo una «paradossale angoscia esistenziale»¹⁵⁰ che può essere accostata ad alcune suggestioni tarchettiane.

Interessante è il caso de *La Cena*, laddove il poeta brillo intona un canto alle maschere, le quali, trasformate in cadaveri, gli sfilano davanti minacciose. Si tratta di un componimento in cui è vigente la compresenza di due differenti moduli stilistici: il primo, dai toni astratti, giunge ad esiti in cui logicità e senso sembrano venir meno e la definizione marionettistica del poeta anticipa la figura del saltimbanco, caratteristica della poetica palazzeschiana.

La Cena

«Candido Pulcinella,
Ci strimpella
Sulla rauca chitarra
La bizzarra
Tua canzon.

5

[...]

Inoltre, il ritmo incalzante, dato da un'alternanza continua di quadrisillabi e settenari, contribuisce ad una maggior attuazione del *topos* scapigliato del vino e dell'orgia, che, assieme al motivo della 'danse macabre', costituisce l'intelaiatura tematica di *Acque-Forti*, una modalità tipicamente zeniana «della parodia degli stereotipi tardo-romantici [...] il cui pathos si dissolve burlescamente nello scherzo finale»¹⁵¹. Un processo di ironizzazione del filone romantico che prende avvio nella sezione precedente e che si estende anche nella seconda sede; un esempio, in tal senso, è *Aprile* «in cui la parodia

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 17.

passa scopertamente attraverso l'utilizzazione dichiarata di un «tema ripudiato» »¹⁵². I *topoi* scapigliati dell'idillio rusticano e del bozzetto di vita campestre sono sottoposti a quel lavoro caricaturale di Remigio Zena: ne *Il Fonte* e *Sul mezzodì tra i cavoli e tra i fiori* l'esito finale, nonostante la ripresa dei modi praghiani e cameraniani, sfocia nell'auto-ironia. Ne sono oltremodo una conferma *Vendemmia* e *La festa dei grappoli*, due composizioni in cui la vita agricola viene beffeggiata; allo stesso modo, anche in *Alla Marchesa* e in *Podagra* «la parodia colpisce ancora una volta il genere madrigalesco d'occasione e l'idealizzazione della galanteria aristocratica»¹⁵³.

Podagra

Ah perché non ho più venticinque anni?
Sarei, marchesa, un fiero
Spadaccino, sarei un don Giovanni.

Ecco il mio sogno: a voi come un troviero
Cantar giù dalla strada una romanza, 5
Poi dal balcone entrarvi nella stanza
Piena di notte e piena di mistero,

Scorgere sul più bello
Il marito geloso che s'avanza,
Infilzarlo in duello, 10

Semiviva rapirvi dal castello
E fuggire com voi lontan lontano...
Se ci penso, parola da cristiano,
Piango come un vitello!

A tal proposito, è bene osservare il tessuto tematico e linguistico di *Pariginata*, sonetto dalla struttura metrica regolare, all'interno del quale l'ironizzazione delle classi elitarie parigine si combina alla scelta di inserire tessere linguistiche in lingua francese raggiungendo esiti che sfiorano il non-sense.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

Per di più, in questa sede è rintracciabile «un autonomo gusto dell'esotico»¹⁵⁵, che recupera dal precedente serbatoio baudelairiano e che sarà compresente in *Le Pellegrine*.

La seconda sezione racchiude una debole rappresentazione di quel genere bozzettistico, descrittivo o narrativo che Zena applica, anche se passivamente.

Si prendano in considerazione *L'Assommoir* e *Un corpo di guardia*, laddove nel primo caso la modalità parodistica viene soppiantata da «una impegnata polemica anti-naturalistica»¹⁵⁶ e nel secondo, analogamente, l'ironizzazione zeniana viene meno poiché «agisce un certo gusto coloristico di stampo impressionistico»¹⁵⁷.

Un corpo di guardia

Basso è il soffitto, nero e coi travi tarlati,
L'umido a larghe chiazze sudano i muri gialli
Che portan, col carbone qua e là scarabocchiati,
Vittorio e Garibaldi, pipe, trombe, cavalli.

Sembrano canne d'organo, al rastrello appoggiati, 5
Gli schioppi, ed otto o dieci futuri marescialli
Russan sul tavolaccio, non dal vento svegliati
Che lacera i giornali, parodie di cristalli.

Nell'aria affumicata da far venir la tosse
Scriva intanto il sergente, come se niente fosse, 10
Sulla tavola zoppa ed unita di grassume.

Son due ore che scrive della candela al lume
Infilzata nel collo d'una bottiglia: medita
Di stampar sull'*Emporio* una novella inedita.

Antonio Mangione definisce il sonetto «un'acquaforte di maniera macchiaiola, che tuttavia trascende l'ambito presenziale degli oggetti e delle figure umane per fissar-

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

ne momenti di estraniamento e di assenza»¹⁵⁸. Composto in versi alessandrini, il valore di questo bozzettismo, insito nel sonetto, è individuabile nella crescita parodistica del protagonista, emblematico di «un realismo [...] in funzione di una comicità interna, fantasticamente defigurativa»¹⁵⁹.

In questa direzione si pone anche la canzonetta *All'Acquasola*, «poesia di gusto descrittivo-mondano non intaccata sostanzialmente da una dichiarata ironia»¹⁶⁰, in cui il genere bozzettistico si alterna ad influenze espressivo-pittoriche, quest'ultime deformate per mezzo dell'iperbole. Viene rappresentata una festa di quartiere, raffigurata attraverso l'impiego di figure-macchie (*soldati e monelli*, v.1; *banda militare*, v.3; *dame, zerbinotti*, v. 7), un immaginario, questo, che nella quinta stanza viene sostituito con la presenza dei *due novellini sposi*, v. 18, venuti dalla provincia.

Nonostante la discontinuità delle scelte espressive questa sezione raccoglie, come si diceva, alcune tra le più autonome ed originali realizzazioni poetiche dello Zena, nella direzione già indicata di una dissoluzione del sublime poetico ottenuta attraverso l'impiego di un realismo depurato del pathos e mediante l'auto-ironia della forme.¹⁶¹

A riprova di quest'indirizzo poetico propriamente zeniano, nel sonetto in apertura ad *Acque-Forti*, intitolato *Imbiancando la stecca*, si assiste ad un impiego dei tratti scapigliati: l'autore, infatti, propone soluzioni che costituiscono «una inedita dimensione di astratto scherzo metafisico»¹⁶².

Imbiancando la stecca

Quindici a nove! - Amici, io che cammino
Come voi nel peccato,

¹⁵⁸ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 18.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 19.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

Faccio talvolta un sogno inargentato,
Sfinge del mio destino.

Penso di farmi un giorno certosino
E scordare il passato,
Scendere in coro tutto incappucciato,
Dir vespro e mattutino.

Poi una notte, steso nella cella,
Il fuggitivo sguardo 10
Lassù, lassù fissando in una stella,

Baciato il crocifisso,
Nudo come una palla di biliardo
Rotolar nell'abisso.

A conclusione del componimento, le due terzine contribuiscono ad una riproposizione di immagini dal gusto macabro, le medesime che ripescano dal finale di *Le saut du tremplin* di Théodore de Banville. Un ruolo centrale è rivestito dalla necessità di volersi svincolare da «una possibilità di sdrammatizzazione e di edonistica mimesi di un mito maledettistico-scagliato»¹⁶³ (si confronti la prima quartina in cui viene abilmente creata una condizione dualistica tra *peccato*, v. 2, e *sogno inargentato*, v. 3) per aderire ad una simbologia del nonsenso, «che riassume la vita anche nell'attimo del suo eclissarsi»¹⁶⁴ (si osservino i due versi conclusivi: «Nudo come una palla di biliardo / Rotolar nell'abisso.», vv. 13-14).

Oltremodo, in *Trenta e Quaranta*, canzonetta di sole terzine, caratterizzate da una reiterata alternanza di endecasillabi e settenari, Zena ripropone «un tentativo di astrazione metafisica»¹⁶⁵, in questo caso «con una struttura più salda e compatta»¹⁶⁶. È

¹⁶³ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 29.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 19.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

in questa sede che viene rilanciato il modulo tematico delle carte, «attraverso un procedimento di allucinata stilizzazione»¹⁶⁷, già abilmente impiegato da Baudelaire in *Spleen*.

Trenta e Quaranta

[...]

Rinfusamente passano i colori,
Porporati e mortuari,
Sotto gli avidi sguardi inquisitori;

Passano i re barbuti, 10
Gli *assi* in un lago bianco solitari,
E i *valletti* panciuti,

[...]

A seguire, *Palinodia grigia*, laddove la cromatura del grigio è resa manifesta sin dal titolo. Si tratta della «proposta più autonoma e moderna di tutta la produzione poetica dello Zena»¹⁶⁸, il quale offre soluzioni stravaganti e bizzarre che rasentano «esiti surreali»¹⁶⁹. L'autore accusa una condizione fisica alterata, di uomo alticcio (*Sono rotto*, v. 6) che non è in grado di riconoscere la strada del ritorno verso la propria dimora, la stessa che si riflette sull'intero componimento, da un punto di vista stilistico e linguistico, laddove molteplici sono i rinvii a termini, piuttosto che forme sintagmatiche, allusivi di uno stato di disordine mentale. A tal proposito, è opportuno osservare la zona soglia, in cui si registra un hapax, ovvero una sola ed unica occorrenza del motivo del grigio (già precedentemente analizzato, in apertura del terzo capitolo) all'interno dei confini del titolo di una delle poesie della raccolta.

Palinodia grigia

A casa ritornando,

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 20.

Zigzagando
Come un lampo dipinto,
Indistinto
M'è il sentier. 5

Sono rotto: mi sembra
Che le membra
Qualcun m'abbia percosso,
Non mi posso
Sostener. 10

[...]

Scivola il marciapiede
Sotto il piede,
Voglio appoggiarmi a un muro
Ma all'oscuro
Casco giù. 20

[...]

Girare il mappamondo
In rotondo
Sempre col piede in mano,
Fresco e sano
Ritornar. 110

[...]

Inoltre, in questa disamina, si passino al vaglio le strofe pentastiche conclusive della canzonetta in oggetto: il topos della Luna, in questa sede portatore di una caratura espressiva evidente, è anticipatore di quel gusto simbolista proprio del francese Jules Laforgue, denominato come «il poeta della Luna nella nuova frontiera dello sguardo»¹⁷⁰ (è il caso di *Complainte de la lune en province*) e degli scritti di Palazzeschi e Praga (*Ballata alla luna*), i quali, mediante astratti monologhi e serenate, si appellano ad essa.

¹⁷⁰ ZAMBIANCHI, CLAUDIO. *Laforgue, il poeta della Luna nella nuova frontiera dello sguardo*, in « Il Manifesto », settembre 2023.

Palinodia grigia

[...]

Io non mi movo più...

Ve' lassù

La Luna in alto mare...

Oh comare,

Che fai tu?

120

Te ne vieni da cena,

Luna piena?

Anch'io torno da cena,

Sono in vena

Di cantar.

125

[...]

Ulteriore anticipazione, in questo caso intratestuale, riguarda il componimento *Giornalista*, ritratto di un uomo ancorato alla sua quotidianità, laddove Zena, avvalendosi di un «gusto descrittivo non privo di esiti felicemente deformanti»¹⁷¹, rende esplicita la sua inclinazione polemica che costituirà la raccolta poetica successiva, *Olympia*. Anche in *Le due zingare* quel personale esotismo zeniano pare essere premonitore di alcuni tratti che saranno poi inclusi in alcune delle poesie della seconda raccolta, *Le Pellegrine*. Le strofe, di sette versi ciascuna, presentano una struttura circolare poiché incipit ed explicit sono uguali, una struttura «fornita dallo schema di una sorta di sabba»¹⁷² in cui gli elementi risultano essere fedeli ad una «deformazione grottesca» o ad un «descrittivismo astratto e fantasioso»¹⁷³.

Le due zingare

Ballano a suon di nacchere

Due zingare boeme

¹⁷¹ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 20.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

Che nel fuoco del diavolo
Sembrano cotte insieme;
Di villanelle estatiche 5
Tra le risa e le chiacchiere
Ballano a suon di nacchere.

[...]

Da ultimo, si analizzino due sonetti, *Chiesa di monache* e *Sulle ventiquattro*, accomunati da un gusto per il realismo descrittivo. Nel primo caso, quest'ultimo viene combinato ad uno dei topos principali della corrente letteraria del Crepuscolarismo, quello relativo alla funzione religiosa; tuttavia, il contatto tra la poesia zeniana in oggetto e i componimenti crepuscolari pare non andare oltre la convergenza tematica in quanto il poeta ligure fa in modo che il realismo si dissolva «nella demistificatrice galanteria della boutade finale»¹⁷⁴. Anche nel secondo sonetto si assiste ad una sfumatura, una gradazione che va dai toni più accesi a quelli più spenti e che si concretizza maggiormente nel finale, dove l'appesantimento del linguaggio quotidiano tende a dissipare quell'effetto bucolico che caratterizza i primi versi.

Sulle ventiquattro

Là dove tocca il cielo, la montagna
Nell'oro del crepuscolo si bagna;
I serotini cirri di bambagia
Ardon, gonfi di sole, come bragia.

Ma qui dove si avalla la campagna, 5
Già la nebbia del vespero s'adagia
E esala un malinconico profumo.

Le case s'impennacchiano di fumo,
Nei sentieri, filando alla canocchia,
Gorgheggian le fanciulle uno stornello. 10

E il pievan delle tremule ginocchia,
Passo passo tornando alla parrocchia,

¹⁷⁴ *Ibidem.*

Batte la solfa col suo bastoncello,
Tra un'antifona e l'altra, al ritornello.

Il *Libro III* si apre con una dedica ai propri lettori nella quale viene definito apertamente il carattere della sezione, in sostanza una “non commedia”, a differenza della prima. D'altro canto si tratta della «sezione meno organica ed autonoma delle Poesie grigie ed è anche quella sottoposta ad una minore rielaborazione»¹⁷⁵, difatti, in una rosa di 21 poesie totali, solamente *Intempestive* apparì precedentemente su *La Farfalla* e venne sottoposta ad un radicale rifacimento. Inoltre, relativamente ai tempi di composizione, ci si confronta con una mancata prima stesura, a riprova quindi del fatto che i componimenti di questo terzo capitolo siano stati composti posteriormente alle prime due parti. Si può dunque constatare che, come in una sorta di continuum tematico, Zena ripeschi dal primo e dal secondo libro gli stessi modelli, sebbene in questa sede vengano messi in gioco diversamente: «ne utilizza spesso passivamente gli stilemi in un impoverimento delle proprie possibilità di elaborazione di soluzioni espressive personali»¹⁷⁶. Alessandra Briganti, poi, nella sua personale introduzione alla raccolta, prosegue dichiarando che:

Quando [...] la manipolazione dei motivi ricorre a procedimenti più autonomi si vedrà che da essi è quasi scomparso il modulo ironico-grottesco che costituiva la chiave espressiva più originale ed anticipatrice delle precedenti sezioni.

Alla caricatura si sostituisce qui troppo spesso un umore polemico-moralistico che finisce talvolta per restaurare una nozione di sublime poetico alla maniera tradizionale; oppure in altri casi, in assenza di una rielaborazione autonoma del materiale logico-discorsivo, finisce per trovare il proprio sbocco in una funzione « impegnata » della poesia dello stesso Zena più volte esplicitamente negata sia in sede di teorizzazione che nell'attuazione artistica.¹⁷⁷

Si tratta di una fase sicuramente meno rivoluzionaria e sovversiva dell'autore, il quale, dopo aver disambiguato i tratti distintivi della sua poetica, portatori di una espli-

¹⁷⁵ Ivi, p. 21.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

cita ironia, confina la propria eccedenza ad esiti più contigui alla tradizione. Quel modulo logico-discorsivo e quell'attitudine polemico-moralistica, a cui fa riferimento Briganti, si concretizzano in *Pulcinella* e *Brindisi d'un fanciullo*, laddove la suggestione scapigliata, parte integrante, qui, di altri componimenti, viene alterata proprio dall'immissione di quei nuovi materiali.

Nel primo caso viene meno la classica polemica in chiave scapigliata «che vede dualisticamente contrapposta la coraggiosa autenticità esistenziale del gruppo al costume di una società ipocrita e filistea» e Zena la soppianta avvalendosi «di un moralismo cupo e senza speranza che coinvolge il destino dell'uomo in quanto tale»¹⁷⁸. Composta in occasione della scomparsa del più celebre Pulcinella ottocentesco, Antonio Petito¹⁷⁹ (1822-1876), la poesia riguarda un *topos* particolarmente diffuso, ovvero quello della contrapposizione tra maschera e volto, opposizione che nello scrittore ligure si dilata «in una giambica fantasia del macabro di netta ascendenza scapigliata (cfr. Boito, *A una mummia*)»¹⁸⁰. Di seguito si propone la strofa conclusiva, contenitore di un acceso tono critico, nonché del senso dell'intera poesia, la quale si configura come «una possibilità di conoscenza [...] della realtà oggettiva aldilà degli aspetti di «commedia» che ne sono il travestimento continuo e il suggello»¹⁸¹.

Pulcinella

[...]

Rotto del libro mistico
Il settimo sigillo,
Delle trombe serafiche
Quando si udrà lo squillo,

¹⁷⁸ Ivi, p. 23.

¹⁷⁹ È la più celebre maschera dell'Ottocento. Figlio di comici, si presentò sulla scena con la maschera di Pantalone, ch'era quella del padre. Fu il vero Pulcinella, vario, gaio, vivo dell'Ottocento, [...] spesso un umanissimo napoletano, non sempre buffone, persino sentimentale e melanconico, con i suoi motti che chiosano le vicende della vita alla maniera partenopea, spiritosa anche nella tristezza.

¹⁸⁰ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 72.

¹⁸¹ Ivi, p. 15.

Morti, perché raccogliere	95
Qua e là le sparse ossa?	
Sol Pulcinella sveglisi,	
Sorga ei sol dalla fossa:	
Di voi è il commediante	
Degno rappresentante.	100

Si consideri, inoltre, *Brindisi d'un fanciullo*: qui, il binomio che si sta esaminando si concretizza in una canzone che è posta in una posizione contigua rispetto alla precedente. La polemica rivolta al poeta intacca, dunque, il costume, specie quello letterario, «ispirato agli stereotipi di un naturalismo di consumo»¹⁸².

Brindisi d'un fanciullo

[...]

Perché, poeta, canti i tuoi dolori,	
E le verdi speranze e i tristi amori	
E le fulminee ire?	
Se non esalti, tetramente gaio,	60
La carne e il sangue, come un macellaio,	
Non sei dell'avvenire.	

[...]

L'intelaiatura discorsiva procede «come nucleo aggregante di una serie di elementi costruttivi di riporto»¹⁸³, ciò significa che Remigio Zena non mette in atto alcun tipo di inedita rielaborazione, alla maniera dei primi due libri, e restituisce passivamente al lettore tessere già sottoposte al suo sfarzoso lavoro. Interessante, inoltre, è la scelta di poetizzare, e quindi trasporre in versi, alcune delle sue dichiarazioni di poetica pubblicate su alcuni periodici. Gli scritti critico-teorici, che videro il poeta ligure come protagonista indiscusso di accesi dibattiti culturali, rivestono un ruolo fondamentale, specie se la zona d'interesse è quella d'attacco. Uno sguardo più impegnato, infatti, si deve rivolgere alla scelta di inserire una breve citazione di Felice Cavallotti, scrittore, giornali-

¹⁸² BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 23.

¹⁸³ *Ibidem*.

sta, nonché poeta, tratta dalla prefazione ad *Anticaglie*¹⁸⁴. Di quella riflessione, Zena accolse «la parte polemica più diretta contro gli stereotipi di consumo»¹⁸⁵, in quanto in linea con il *modus operandi* adottato.

*... altri intende per verismo il diritto puro e
semplice di dire delle porcherie senza sugo.
Cavallotti, Anticaglie*

Nel terzo libro di *Poesie grigie*, seguono la medesima direzione, «politicamente impegnata sul piano artistico»¹⁸⁶, ulteriori componimenti.

A Lorenzo Stecchetti, pseudonimo di Olindo Guerrini, da cui prende nome il sonetto, *A Lorenzo Stecchetti* per l'appunto, rivolge una riflessione dai toni polemici che aveva già avuto modo di corroborare nella parte finale della recensione ad *Anticaglie*. Si tratta, dunque, di una traduzione in versi del suo pensiero, in cui «l'esclusiva attenzione rivolta alla struttura logico-discorsiva disperde ogni possibilità di ricerca espressiva autonoma dando vita ad una forma di poesia « impegnata » esattamente analoga (seppure sul versante ideologico opposto) a quella con cui lo Zena polemizza in prosa e in versi»¹⁸⁷.

A L. Stecchetti

*Presto il giorno verrà che per le strade ...
Proromperà l'esercito ribelle.
Stecchetti, Nova Polemica.*

¹⁸⁴ *Anticaglie* è un'opera di Felice Cavallotti, edita nel 1879. Si tratta di un libro bipartito: la prima parte è una lunga prefazione in cui l'autore dapprima critica il verismo di Lorenzo Stecchetti e dei suoi imitatori ed in seguito attua un'analisi dai tratti polemici nei confronti della nuova metrica barbara carducciana. Nella seconda parte, si limita a trasporre in poesia la critiche avanzate nella prima parte.

¹⁸⁵ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 23.

¹⁸⁶ Ivi, p. 24.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Non predirlo quel giorno, sei poeta
E il ramoscel di Venere ti basti,
Il ramoscel che adori e che scambiasti
Col falso cannocchiale del profeta.

L'alba non affrettar, giovine atleta, 5
Di quel giorno nefasto tra i nefasti:
Alla scuola del ver ti consecrasti
E il trionfo dell'arte è la tua meta.

Ma se l'eccidio vuoi, se tra i ribelli 10
Speri cantar le strofe insanguinate,
Non tutti avrai seguaci i tuoi fratelli.

E ritto in piedi sulle barricate
Vedrai, di fronte alla tua frigia Dea
Se sarà manzoniana la Vandea.

Allo stesso modo, anche in *Giacosiana*, «la parodizzazione di un postumo medioevo romantici»¹⁸⁸, e *Conversione!?*, sede della «caricatura di temi privatistico-evasivi e idealisticheggianti»¹⁸⁹, mette in atto una polemica letteraria in cui l'autore si serve dei principali temi della controversia scapigliata, rivolta alla letteratura di consumo, realizzata «con tutti gli stereotipi di un genere storico-romanzesco, astratto e idealizzato, adatta al gusto e alle esigenze di un pubblico borghese ansioso di eludere la realtà in una finzione lusingatrice e convenzionale»¹⁹⁰.

A differenza del sonetto analizzato precedentemente, nel caso di *Giacosiana* la struttura logico-discorsiva non interrompe «la ricerca di soluzioni espressive autonome ed originali»¹⁹¹.

¹⁸⁸ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 15.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 24.

¹⁹¹ *Ibidem*.

Giacosiana

Canti, canti Giacosa
Che fra tutti i poeti si sublima,
Ei che sa l'arte di trovar la rima
Soave, armoniosa;

[...]

E voi, fanciulli imberbi
Anelanti alla gloria di poeta,
Che sognate per l'arte un'altra meta, 15
Voi, fusilli e superbi,

Toglietevi di testa
Di riuscir vincitori nella giostra,
Chè tutti in coro chiamano la vostra
Un'arte disonesta! 20

[...]

Poesia di smeraldo!
Azzurro Medio Evo di cartone!
Giacosa lo cucina al zabajone 55
E ce lo serve caldo.

Bravamente trasporta
Dalle barocche pendole sul palco
I suoi guerrieri vestiti di talco,
Ma ciò, grulli, che importa? 60

Il profilo consumistico è reso tale mediante l'utilizzo di tessere linguistiche appartenenti ad un registro basso (si osservino le strofe proposte), «in grado di trasferire la polemica in una chiave di quotidianità tra nostalgica ed infantile dai toni pre-crepuscolari»¹⁹².

Una direzione alternativa è proposta in *Conversione!?*, laddove il carattere polemico si concretizza con «un'originale chiave espressiva», la quale si traduce «in una

¹⁹² *Ibidem.*

paradossale elencazione, ritmicamente scandita da una monotona iterazione di rime, degli stereotipi di quella letteratura di consumo»¹⁹³.

Conversione!?

T'amo perché t'ingigli
In Manzoni e Cantù
E perché non somigli
Alla mia gioventù.

T'amo perché bisbigli
Contro chi parla il ver,
T'amo perché somigli
All'urna del mister. 5

[...]

T'amo perché ti esigli
Dalla nostra tribù
E perché non somigli
Alla mia gioventù, 20

Perché non son vermigli
Di fuoco, i tuoi desir;
T'amo perché somigli
Al mio scialbo avvenir.

Le strofe tetrastiche in esame presentano uno schema rimico alternato: una particolare attenzione si rivolga al primo e al terzo verso di ciascuna quartina, la cui conclusione è affidata a parole terminanti con la medesima uscita in *-igli*, e al secondo e quarto verso, caratterizzati da parole tronche.

Delle tracce scapigliate sono rintracciabili in un gruppo di poesie, all'interno delle quali l'autore si muove in maniera parzialmente passiva, poiché recupera motivi già impiegati nelle precedenti sezioni, «ma in chiave parodistica»¹⁹⁴. In questa direzione, rivestono un ruolo importante *Il Canto dei pescatori* e *Questione d'arte*.

¹⁹³ Ivi, p. 25.

¹⁹⁴ Ivi, p. 22.

Nel primo caso, è evidente il riferimento al genere dell'idillio marinaresco, caratteristico della poetica praghiana (un esempio si identifica con *I pescatori notturni*), laddove, oltre ad un richiamo dei singoli topoi, è compresente un impianto rimico in parte analogo. Si mettano a confronto le prime due stanze di ciascun componimento.

Il Canto dei pescatori

La barca già prende lo slancio,
Già varca le creste del mar;
La luna che pare un arancio
Sui flutti si viene a specchiar.

Vogate! la notte è serena, 5
Di stelle trapunto è il suo vel,
I verdi deserti d'arena
Sott'acqua riflettono il ciel.

[...]

I pescatori notturni (Emilio Praga)

Vengono al mar quando la luna accende
Per gli spazi tranquilli il mesto vel;
Vengono al mar quando la nebbia stende
Le bianche braccia e lo congiunge al ciel!

Quando il vecchio oceano i vecchi amori 5
Lento alterna alla spiaggia, e stanco par:
Quasi amante assopito ai primi albori,
E a cui men bella la compagna appar!

[...]

Si noti come l'immagine della luna, premonitrice di un'ambientazione notturna, ricorra in entrambe le circostanze già a partire dalla prima quartina, con la differenza che ne *Il Canto dei pescatori* viene rivelata «la più estrosa mano zeniana»¹⁹⁵: il satellite,

¹⁹⁵ *Ibidem.*

uno dei principali punti di riferimento per i pescatori immersi in una distesa d'acqua, viene paragonato ad un'arancia a conferma di un particolare gusto per l'eccentrico che di tanto in tanto si manifesta nei suoi scritti. Ulteriore motivo che si ripresenta in ambedue le occasioni coincide con il velo dell'acqua che nel caso praghiano viene qualificato come mesto (*il mesto vel*, v. 2). A questa illustrazione dello specchio dell'acqua, su cui luna e stelle si riflettono, seguono due versi nei quali sembra essere manchevole un confine tra mare e cielo: se da un lato Zena risulta più realistico, dall'altro il poeta scapigliato adopera una soluzione più stravagante, in quanto personifica la nebbia («Vengono al mar quando la nebbia stende / Le bianche braccia e lo congiunge al ciel!», vv. 3-4). Ed è attorno alle due immagini esaminate, *vel* e *ciel*, che si può condurre l'ipotesi di una medesima scelta rimica: le stanze che compongono la canzonetta zeniana presentano uno schema alternato, in cui le parole in uscita del secondo e quarto verso sono sempre tronche, parzialmente analogo al *modus operandi* praghiano, laddove l'alternanza di termini la cui ultima sillaba è accentata avviene fino alla quarta stanza. Oltremodo, è osservabile una ripresa degli stessi termini, *vel:ciel*, addirittura in successione.

Relativamente a *Questione d'arte*, laddove si rievoca la vita claustrale in occasione della demolizione di un vecchio convento per l'estendersi di nuove strutture, si noti come le suggestioni scapigliate siano presenti anche in questa poesia, la quale «ripropone un tema cameraniano (si veda *Psalterium*) o praghiano (si veda *Monasterium*) o boitiano (si veda *Georg Pfecher*) cioè il gusto della rievocazione storica ottenuta attraverso la ricostruzione minuziosa della quotidianità del passato suggerita da un reperto antico, sopravvissuto al tempo, sia esso un monastero in rovina (come nel Boito di *A una mummia* o di *Un torso*) una statua mutilata o una mummia»¹⁹⁶. A questo schema, Zena aggiunge un motivo ulteriore, ovvero l'opposizione in chiave polemica dell'accrescimento del Progresso per natura demolitore e dissipatore della Bellezza in ogni sua sfaccettatura.

Scapigliato è anche l'elemento topico del dualismo che trova spazio in Boito, Praga, Camerana e allo stesso modo riappare nell'elaborato in versi zeniano *Dormire e sognare*, che già dal titolo presuppone una dicotomia tra le due azioni coinvolte. Si trat-

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Oh in calma suprema di notte che tace
Dormire per sempre, per sempre affogar!

Il medesimo impianto logico-discorsivo, esaminato nelle precedenti poesie, e il motivo di elementi antitetici tra loro (reale e ideale, fango e cielo) è compresente in *In Job*, in apertura del terzo libro di *Poesie grigie*. I richiami scapigliati, dunque, hanno un ruolo attivo anche in questa canzone; tuttavia, il topos del dualismo viene trasferito «sul piano di una fantasmagorica ricostruzione emblematica di due miti, quello di Giobbe e quello di Faust, visti come incarnazioni di un dissidio, vissuto come eterno e insieme attuale, tra Fede e Ragione»¹⁹⁸. Una prima parte della poesia rievoca la sciagura di Giobbe, afflitto «tra il dubbio e la fede, tra male e bene, e infine vittorioso del dubbio e del male»¹⁹⁹. La struttura logico-discorsiva, «ispirata ad un rigido moralismo»²⁰⁰, viene retta principalmente dall'impiego passivo di moduli stilistici prefabbricati modificandone così i presupposti ideologici scapigliati. A tal proposito, un tale rovesciamento è rinvenibile nel mito faustiano, che costituisce la seconda parte: nella poesia di Camerana si indaga l'enigma dell'esistenza, di cui è emblematico il personaggio stesso; nella poesia dell'autore ligure, invece, «Faust diviene il simbolo del moderno materialismo, meschino e volgare, cui viene contrapposto attraverso il mito di Giobbe, uno spiritualismo di stampo decisamente integralista»²⁰¹. L'intellettuale moderno ha trascurato interamente l'archetipo romantico in relazione all'insufficienza del tradizionale spiritualismo via via rifiutato dalla ragione, una posizione, questa, che lo accomuna a Pulcinella, il cui fine coincide con la ricerca di una verità autentica delle cose e della vita.

Un superamento degli schemi scapigliati in direzione di una sognante cantilena dal ritmo monotono di stampo pre-crepuscolare è rintracciabile ne *Il canto delle balie* e *La Befana*, di genere fiabesco per l'infanzia.

¹⁹⁸ Ivi, p. 25.

¹⁹⁹ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 13.

²⁰⁰ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 25.

²⁰¹ *Ibidem*.

Il Canto delle balie

[...]

Dormi e sogna, bel bambin, 10
Fino al sole del mattin.
Il tuo babbo andò alla guerra
Ma domani tornerà
Vincitor di tre città.
Le città saran murate 15
Di confetti e ciambelle,
Tutte zucchero, le fate
Ti faran da damigelle.

[...]

Dormi e sogna, bel bambin,
Aspettando il tuo destin.
Col rosario sarai santo,
Sarai re di tre città,
Ma l'amor ti salverà.

La poesia si compone di strofe pentastiche a cui si alternano quartine dallo schema rimico alternato. Il tono cadenzato è emblematico di una ricorsività che torna in apertura di ciascuna strofa pentastica con la ripetizione dell'intero verso «Dormi e sogna, bel bambin», ad eccezione della strofa iniziale, la cui variante è «Dormi, dormi, bel bambin». Inoltre, è interessante osservare la ripresa dell'elemento con cui si conclude ogni stanza, il quale viene poi recuperato divenendo, così, il soggetto attorno a cui ruota il contenuto della quartina, che si contraddistingue per un carattere ironico (cfr. vv. 14-18). Le tre identità, *un rosario* (v. 5), *tre città* (v. 14), *il suo cuor* (v. 23), vengono poi inserite nella strofa finale.

La Befana

Su, toglietevi, bambini,
Al calduccio dei lettini;
Affacciatevi ai balconi
Per veder la carovana
Che tien dietro sui grifoni 5

Ai Re Magi e alla Befana.

[...]

Anche nel caso de *La Befana*, gli interlocutori principali, cui si rivolge Zena, sono i bambini; il tono della cantilena è persistente e viene accentuato dalla ricorrenza di termini, e talvolta di interi sintagmi.

Il genere per l'infanzia ritorna di frequente nella terza sezione di *Poesie grigie* «sia come modulo convenzionale passivamente riprodotto», è il caso di *La Difterite*, *Il Quadro* o *Intempestive*, «sia come stereotipo ironizzabile»²⁰². A quest'ultimo modulo risponde la scelta di un livello linguistico basso, quotidiano, in contrasto con il sublime connesso al genere, si ponga l'attenzione su *Sonetto di un babbo* e *Idem*.

Al terzo libro segue poi un ulteriore componimento, *Stretta finale*, che costituisce il congedo dell'intera raccolta, o, a detta di Mangione, «un'interessante professione di fede poetica»²⁰³ e, come tale, lo scrittore si incarica di trasporre il suo pensiero: «una sorta di proposta poetica positiva in cui appaiono esplicitamente dichiarate le componenti della poesia zeniana più impegnata in una direzione autonoma ed originale»²⁰⁴, una direzione, peraltro, profondamente aderente alla corrente crepuscolare.

Stretta finale

Povero musicomane,
Ficcai nel mio libretto
Queste note dell'anima,
Come in organetto
Di Barberia.

5

Son variazioni grigie,
Senza fiel, senza crema;
Se il peana non vibrano,
Non son fatte sul tema

²⁰² Ivi, p. 26.

²⁰³ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 29.

²⁰⁴ Ivi, p. 27.

Di Geremia.	10
Han la veste di nebbia Ma il ciel non le ha formate; In terra ove dormivano, In terra le ha pigliate La fantasia.	15
Ora, come un zingaro, Comincio dal mattino, Forse con altrui scandalo, A portar l'organino Di Barberia,	20
E passeggiando in pubblico, Giro la manovella Solo chiedendo un obolo Alla mia buona stella, Di cortesia.	25
Taluni fanno circolo O vengono al balcone E tutta intera ascoltano La povera canzone Dell'arte mia,	30
Ma i più scappano subito O chiudon la finestra Non appena preludia La mia stonata orchestra, La sinfonia,	35
E resto come il celebre Piffero di montagna... - Coperta di ridicolo, Si spezza, non si lagna L'anima mia!	40

Si analizzino, dunque, le parti costitutive della poetica di Remigio Zena attraverso la presa di coscienza che propone nella poesia.

Nella prima stanza definisce i suoi versi ed il loro contenuto come *note dell'anima* (v. 3), come a voler evidenziare il carattere profondamente personale dei suoi

componenti, il carattere privato delle sue riflessioni a cui dona una certa musicalità collocandole in un contesto poetico. Dalla seconda stanza riveste *queste note dell'anima* delle componenti fondamentali della sua arte poetica, a partire dal fondamento realistico, rintracciabile ai vv. 11-15, laddove è evidente la ripresa del motivo del grigio («Son variazioni grigie», v. 6) che si concretizza poi nei versi successivi («Han la veste di nebbia / Ma il ciel non le ha formate», v. 11) con la *nebbia*. A tal proposito, trova qui conferma quell'*iter* della materia grigia individuato da Mangione, il quale ha constatato che in un prima fase questo elegante esercizio si svolgesse «secondo la tecnica dell'ambiguità» (*Costume Pompadour*), segue poi «un secondo e più fertile tempo della dislocazione della tendenza ironizzante in una zona intimistica» (*L'Invito*), sino al momento in cui «quel travestimento non diventa una permanente caratterizzazione delle stesse più originali invenzioni, la forma elusiva, e quasi clownesca, di uno squallido senso della vita»²⁰⁵ (*Trenta e Quaranta, Imbiancando la stecca*).

Al *topos* del grigio, segue l'accurata eliminazione del pathos, rinvenibile ai vv. 6-10: un realismo, il suo, che come si era già dichiarato precedentemente, risulta manchevole di un qualsivoglia coinvolgimento emotivo. Nelle strofe pentastiche conclusive si assiste al rovesciamento del sublime poetico tradizionale, ai vv. 31-35, e alla consapevole scelta dell'autoironia che rende esplicita nell'ultima stanza.

Tale consapevolezza, «tesa alla negazione della «condizione poetica» in quanto tale e alla sua sostituzione con un concetto di provvisorietà e labilità»²⁰⁶, è paragonabile a quella dei modelli scapigliati a lui vicini, Praga, Boito o Camerana, anch'essi promotori delle proprie dichiarazioni di poetica, nelle quali, nonostante il senso di opposizione rivolto agli stereotipi tradizionali, l'auspicio coincideva con il «conservare all'arte una vera e propria missione in qualità di rivelatrice del «giusto e del vero» »²⁰⁷.

²⁰⁵ Ivi, p. 30.

²⁰⁶ Ivi, p. 27.

²⁰⁷ *Ibidem*.

Con le Poesie grigie ci troviamo dunque in presenza di precisi riferimenti pre-crepuscolari rintracciabili non solo sul piano di una esterna ed occasionale coincidenza tematica [...] ma proprio ad un livello di consapevolezza poetica.²⁰⁸

3.3 La lingua: infrazioni fonomorfologiche e sintattiche

Dal punto di vista storico-linguistico, in questo periodo, si crea [...] una situazione speculare rispetto all'epoca in cui era stato fissato il canone, tra Quattro e Cinquecento: ora infatti si smantella ciò che era stato costruito. [...] i tratti fonomorfologici e le marche più caratteristiche del linguaggio poetico tornano ad essere, sia pure in senso inverso, fatti significativi per valutare il grado di conservatorismo o di progressismo del testo [...]. [...] adesso il vero termine di confronto è extraletterario, è la lingua nazionale, appunto, che impone una semplificazione dei paradigmi, una riduzione della polimorfia, una ricalibrazione del lessico sul sinonimo comune o non marcato, una linearizzazione della sintassi.²⁰⁹

La stagione in cui prende avvio l'*iter* poetico zeniano è caratterizzata da quella che si potrebbe definire 'decadenza delle forme tradizionali': l'auspicio, infatti, corrispondeva al raggiungimento di una lingua nazionale che fosse in grado di ridurre il divario tra lingua parlata e scritta, una forbice, a quell'altezza, ancora in netto squilibrio. La poesia italiana, pertanto, «impara, faticosamente, a scavare una propria dimensione dentro la nuova lingua nazionale, senza più arroccarsi nella cittadella della grammatica poetica»²¹⁰. La resa poetica del linguaggio viene quindi ricercata e scovata «in una sottile stratificazione della lingua comune stessa, in un suo riuso 'riflesso' e critico»²¹¹.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 34-35.

²¹⁰ *Ivi*, p. 35.

²¹¹ *Ibidem*.

Almeno dal medio Ottocento il lessico poetico tradizionale mostra chiari i segni di una crisi che porterà alla sua dissoluzione. Girardi [...] ha sottolineato il dilatarsi delle costellazioni lessicali nella poesia di Emilio Praga, che non disdegna nomi di mestieri (*arrotino, ciabattini* ecc.), di cibi (*aglio, cipolle* ecc.), di capi d'abbigliamento (*cuffie, scarpe* ecc.), di oggetti quotidiani (*ombrello, bicchiere* ecc.).²¹²

Ad una tale «prosaicizzazione del lessico»²¹³ consegue pertanto un'inferiore predilezione per la norma linguistica tradizionale. Significativa è l'immagine che ne propone Serianni, secondo cui nella lingua tardo-ottocentesca si annoverano «maglie allentate della poesia dell'epoca»²¹⁴, a conferma di un progressivo sfaldamento del secolare statuto espressivo di alcuni costrutti della lingua poetica tradizionale.

Se osservata scrupolosamente nei fatti fonomorfolologici più sottili, la lingua adottata da Remigio Zena «presenta una sostanziale depressione dei fenomeni di marca specificamente poetica a favore di opzioni più vicine alla lingua media»²¹⁵, di soluzioni, dunque, più conformi alla lingua d'uso.

Sul piano strettamente morfologico, si esaminino le preferenze dell'autore. Prima fra tutte, la scelta di servirsi delle grafie unite delle preposizioni articolate, in particolare *pel* (*Inno Semi-Barbaro*: «*Pel* profeta, *pel* poeta», v. 23; ecc.) e *col* (*In Job*: «Sempre in guerra *col* dubbio», v. 17; ecc.). Oltremodo, si metta in luce, in un numero esiguo di poesie, la presenza del pronome personale *ei*, che sta per *egli* (*L'ultimo regalo*: «*Ei* vi diede di perle una collana?», v. 3; *Pulcinella*: «Sorga *ei* sol dalla fossa», v. 98; *Costume Pompadour*: «*Ei* vi darebbe braccio nelle sale», v. 11; ecc.), nonostante desti maggior interesse l'utilizzo di *lui* e *lei* come pronomi con valore di soggetto (*Il Tunnel*: «*Lei* si aggiusta i panneggi del vestito», v. 9; *Secondo viaggio*: «*Lei* mi fissava tenendo sul petto / Giunte le mani», vv. 9-10; ecc.). Quanto alle proposte verbali, non si registra alcuna uscita in *-a* per la prima persona dell'imperfetto, tuttavia vengono rilevati alcuni

²¹² SERIANNI, LUCA. *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci Editori, 2009, p. 256.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 256-257.

²¹⁵ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 19.

casi di imperfetti di terza persona singolare e plurale manchevoli del tratto labiodentale con conseguente uscita in *-ea/-ia* (*Secondo viaggio*: «Dentro il vagone e mi dicea: «perdonami, / Ho fatto male» », vv. 2-3; ecc.) e *-eano/-iano*, «la cui vitalità», a detta della Manfredini, «è soprattutto legata all’opzione zeniana per il metro regolato»²¹⁶. Un’ulteriore preferenza in sede verbale per la tradizione poetica è rintracciabile in alcune forme di passato remoto, in particolare *festi* per *facesti* (*Pulcinella*: «Per anni ed anni interprete / Dell’allegria ti *festi*», vv. 23-24), e in esiti sincopati, come *innalzar* a discapito di *innalzarono* (*Questione d’arte*: «Questi archi gotici / Che in marmo s’*innalzâr* nel millecento», vv. 57-58).

Nonostante l’uso di una lingua poetica depurata dagli arcaismi, Zena ripescava dal serbatoio classico soluzioni tutt’altro che contigue alla lingua corrente. Difatti «spesso l’armamentario tradizionale viene assunto come materiale di secondo grado per innalzare il tono del dettato, con intenti dichiaratamente ironici o parodistici»²¹⁷. Quanto alla predilezione di strutture linguistiche arcaizzanti, si prenda dapprima in considerazione il componimento intitolato *La Cena*, in cui il poeta ricorre all’enclisi libera, rispettivamente in *serpeggiommi* e *ottenebrossi* («E *serpeggiommi* addosso / Fino all’osso / Un brivido di gelo», vv. 46-48; «*Ottenebrossi* l’infuocata stanza / Delle gambe [...]», vv. 51-52).

Si evidenzino, inoltre, forme libresche attardate (*ei*, v.10; *pria*, v. 11) in *Costume Pompadour*, «chiamati quasi per osmosi dalle allusioni maliziosamente irridenti al galante ‘Setteciuento’, per dirla con Arbasino»²¹⁸.

Costume Pompadour

[...]

Se ci fosse Voltaire, o mia signora,
Minierebbe per voi un madrigale,
Se il re Luigi fosse vivo ancora
Ei vi darebbe braccio nelle sale.

10

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ivi*, p. 20.

²¹⁸ *Ibidem*.

Ma pria di far l'ingresso trionfale
Ditemi un sì che trepidando aspetto:
Faremo insieme un passo di minuetto?

Analizzando le varianti rese esplicite da Alessandra Briganti, si noti come nel sonetto, già pubblicato nel settembre 1878 in un'edizione della rivista *La Farfalla*, si registrasse l'assenza di questi due voci. Si osservino qui di seguito i due versi.

Varianti:

[...]

4. Vi condurrebbe nelle regie sale.
5. Prima del vostro ingresso trionfale²¹⁹

Se da un punto di vista morfologico risultano essere rari i suddetti esiti rinvenibili nelle poesie della sua prima raccolta, analogo è l'atteggiamento relativo ai tratti fonetici: si registrano qualche scempiamento consonantico (*Inno Semi-Barbaro: susurro*, v. 8; *Sganarello poeta: imagine*, v. 63) e grafie antiche (*Hotel de la Pension Anglaise: avoltoio*, v. 5). Dei monottonghi non vi è alcuna occorrenza in questa sede, a differenza delle raccolte successive in cui l'autore ricorre a forme tradizionali, quali *novo* e *core*. A tal proposito, è bene avvalersi delle parole di Serianni, il quale sostiene che Zena non si rivela «corrivo di fronte ai poetismi della tradizione»²²⁰, preferendo, dunque, un linguaggio quanto più aderente al periodo storico corrente. Considerevole risulta in realtà essere il numero di apocopi postconsonantiche, «favorite sia da ragioni di computo sillabico, soprattutto per i versi brevi, sia dalla necessità di avere uscite ossitone per i componimenti di tipo canzonettistico»²²¹.

²¹⁹ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 72.

²²⁰ SERIANNI, LUCA. *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci Editori, 2009, p. 77.

²²¹ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 19.

La scelta di inserire uno scarso numero di tessere linguistiche di natura arcaica comprova sempre più la tesi che Zena fosse incline ad un italiano dell'uso medio, pertanto in netta contrapposizione al rarefarsi delle «mode poetiche»²²². Il suo lavoro ed impegno di ricerca lessicale confermano il giudizio di Alessandro Varaldo, il quale sostiene che non si possa «rimproverare a Remigio Zena quella che si rimprovera a troppi letterati: povertà di vocabolario»²²³. A lui si riconosce un'istanza innovativa e rivoluzionaria, un'aspirazione, nonché necessità, per un'arte poetica che si separasse dal linguaggio tradizionale, ben strutturato nelle forme e nell'andamento.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento la lingua poetica si rinnova profondamente e le diverse soluzioni avanzate, dagli Scapigliati al D'Annunzio, nascono dalla stessa esigenza: ampliare i confini di quello che per secoli era stato un linguaggio speciale che, «oltre a un suo vocabolario, possedeva una fonetica, una morfologia, una sintassi più o meno definite».²²⁴

A partire dalla disamina proposta, è pertanto riscontrabile come sul piano quantitativo «gli elementi fonomorfologici e lessicali ascrivibili alla *langue* della tradizione poetica costituiscono una presenza nettamente minoritaria e spesso un segnale ironico-parodistico»²²⁵.

È il lessico il settore linguisticamente più rilevante: accanto ad una terminologia rappresentativa del codice tradizionale, emergono tessere colloquiali, locuzioni e proverbi popolari, termini tecnici, onomatopee e nomi propri. Il lessico poetico zeniano si compone degli elementi più inediti, componenti che De Ventura classifica in una tripartizione puntuale: «forestierismi di matrice europea; esotismi; neologismi che, allo stato attuale delle ricerche, risultano attestati per la prima volta in Zena»²²⁶.

²²² DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « Studi Linguistici Italiani », XX/2, 1994, p. 258.

²²³ VARALDO, ALESSANDRO. *Remigio Zena*, in « Il Mondo ». *Rivista settimanale illustrata per tutti*, a. III, n. 38, 23 settembre 1917, p. 14.

²²⁴ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « Studi Linguistici Italiani », XX/2, 1994, p. 256.

²²⁵ Ivi, p. 258.

²²⁶ Ivi, p. 261.

Relativamente all'uso dei forestierismi, emerge un evidente contatto con un altro idioma, il francese, che l'autore impiega principalmente in *Poesie grigie*. Il poeta, dunque, per l'utilizzo di tali prestiti, può essere considerato «un crocevia tra Boito, Praga e Stecchetti, il plurilinguismo a fini satirici di Gian Pietro Lucini e la mimesi del parlato borghese dei Crepuscolari»²²⁷. Si tratta di voci singole o intere locuzioni, come nel caso de *L'Invito* (*marrons-glacés*, v. 4 e v. 17) e di *Pariginata* in cui il ricorso ai francesismi «appare spesso motivato da finalità ironiche o parodistiche»²²⁸.

Pariginata

Mezzanotte! *fouett'cocher, clic clac!*
 Due tortorelle del *café chantant*
 Con sei *gommeux*, cravatta bianca e *frac*,
 Se ne vanno a cenare *chez Brèbant*.

Champagne e gargarismi di *cognac*, 5
 Tartufi, ostriche e tutto il *bataclan*;
 Al *dessert* un arietta d'Offenbach,
 Poi per *bouquet* un passo di *cancan*.

Così dopo un duello - *affaire de femmes* -
 Due mariti e i padrini, *avec ces dames*, 10
 Fanno la pace: *embrassons-nous, Folleville!*

Sonnez, sonnez les cloches de Corneville,
Sonnez pour nous le joyeux carillon...
 E tutti in coro: *Digue, digue, don!*

²²⁷ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 21.

²²⁸ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « *Studi Linguistici Italiani* », XX/2, 1994, p. 262.

Nel sonetto «italiano e francese si alternano senza intaccare il piano del discorso, in un orchestrato *code-switching*²²⁹ della chiacchiera galante»²³⁰. I prestiti dal francese sono rinvenibili, inoltre, nei titoli di tre componimenti *Sans Rancune*, *Rouge et noir* e *L'Assommoir* e rispettivamente in *Brindisi d'un fanciullo* e *La Cena* occorrono nuovamente i termini *cognac* (v. 67) e *Sciampagna* (v. 83).

Brindisi d'un fanciullo

[...]

Noi vogliam la quadriglia d'Offenbach
La galoppa che puzza di cognac,
Ma non roba tedesca.

[...]

La Cena

[...]

«Nella fanfara splendida dei lumi
Inneggiami alla plastica brigata
E del Sciampagna ai fumi,
Or la materia più non t'innamora?

[...]

A partire da *Pariginata*, componimento in cui vi è una maggior presenza di francesismi, è interessante l'elenco che ne propone a riguardo De Ventura. In particolare, è bene riporre l'attenzione su alcune voci, come le due forme *champagne* e *sciampagna*, *cognac* e *marrons-glacés*. Relativamente al primo prestito, nel DELI si registra un'attestazione di *Champagne* nel 1905, non lontano, dunque, dagli anni di *Poesie grigie*; inol-

²²⁹ La *commutazione di codice* (ingl. *code-switching*) è il passaggio da una lingua a un'altra all'interno del discorso di uno stesso parlante.

²³⁰ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 21.

tre, Mengaldo e Natalini, in *L'Epistolario e Forestierismi*, rilevano l'alternanza di questa duplice forma rispettivamente nell'epistolario nieviano e nella prosa dannunziana. Dall'analisi condotta da Natalini per D'Annunzio e considerata la scarsa inclinazione di Zena per l'adattamento di forestierismi, è probabile che *champagne* e *sciampagna* siano rispettivamente degli indicatori per 'vino originale francese' e 'vino imitato'²³¹. In anni sicuramente più contigui a Zena, si individuano le attestazioni di *cognac* e *marrons-glacés*: l'utilizzo di quest'ultima voce, come segnalato in DELI, si asserisce, per la prima volta, nel componimento zeniano (*L'Invito*, vv. 4 e 8).

Un ruolo significativo è affidato anche ai prestiti dall'inglese, che Zena inserisce nelle sue poesie «in forma non adattata, nei titoli, nel corpo del verso o in posizione rimica»²³². Si individuano lemmi di questo genere a partire dalla prima raccolta, nonostante una quantità cospicua verrà poi impiegata in *Olympia*. Due dei componimenti di *Poesie grigie* presentano nel titolo una voce in lingua inglese, *Spleen* e *Il Tunnel*: nel primo caso, il termine si attesta originariamente tra il 1766 e il 1770 nei fratelli Verri, come riportato dal DELI; nel secondo caso, invece, si registra una presenza antecedente del vocabolo, nel 1839 (per Panzini la parola «va scomparendo e si era fatta quasi italiana e pronunciata così come è scritta»)²³³. Si considerino inoltre gli anglicismi in «*Anche a voi manderò l'ultimo addio*» e «*Nei mesi di Dicembre e di Gennaio*».

«*Anche a voi manderò l'ultimo addio*»

[...]

E a scorno del maligno che sospetta
Vi fabbricate il pudore ufficiale.
Susanna d'Ange ha l'arte e la ricetta
Del *cold-cream* verginale.

«*Nei mesi di Dicembre e di Gennaio*»

²³¹ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « Studi Linguistici Italiani », XX/2, 1994, p. 263.

²³² Ivi, p. 264.

²³³ Ivi, p. 266.

[...]

Alla sera, levata la tovaglia, 10
Un campo di battaglia
Divien la mensa o un'area fabbricabile;
Baby tra le cassette e i battaglioni
Più non sente il prurito dei geloni.

[...]

Si segnalano, inoltre, prestiti dalla lingua latina che consistono in vere e proprie locuzioni: è il caso di *Chiesa di Monache* e *In Job*, laddove, rispettivamente, sceglie di incorniciare la seconda quartina con due versi interamente in latino e, nel caso successivo, richiama l'attenzione dell'interlocutore mediante un ammonimento nell'idioma classico.

Chiesa di Monache

[...]

Deus, in adiutorium meum intende, 5
S'ode intonar nel coro una vocina,
E rispondon le madri reverende:
Domine, ad adjuvandum me festina.

[...]

In Job

Responde mihi! È un simbolo,
Una leggenda, un mito,
Quella mortale angoscia,
Quel dolore infinito
Che com'onda di fiume 5
Sgorge dal tuo volume,
Sì che atterrita ho l'anima
E la mia mano trema
Quando sfoglia le pagine
Dell'eterno poema? 10

La lingua del poeta ligure non risulta essere priva di neologismi: l'autore, infatti, figura come un abile sperimentatore, nonché promotore di un fare poetico che a quell'altezza rasentava l'inedito. Uno Zena, dunque, antipurista e «antipuristica è anche la larga accoglienza offerta ai neologismi»²³⁴, alcuni dei quali già menzionati precedentemente (come *champagne* e *marrons-glacés*) ed è altresì possibile «retrodatare»²³⁵ alcune delle sue forme più originali. Una attenzione considerevole è da riporre su vocaboli quali *avvenirista* (*La Cena*, v. 70), *organo (-etto, -ino) di Barberia* (*Stretta finale*, vv. 4-5 e vv. 19-20), *Don Giovanni* (*Idilio di Giugno*, v. 23; *Podagra*, v. 3), *fosforescente* (*Il Gatto*, v. 9), *indirizzo* (*Sganarello poeta*, v. 111), *marea* (*Flusso e riflusso*, v. 10 e v. 13), *plastico* («*Sangue Viennese! È il valtzer che vi piace*», v. 10; *La Cena*, v. 81), *tatuare* (*Da Salerno*, v. 128), *terrazzo* (*Il Gatto*, v. 1 e v. 18), *zigzagare* (*Palinodia grigia*, v. 2).

In particolare, si analizzi il sintagma *organo (-etto, -ino) di Barberia* che in *Poesie grigie* occorre in *Stretta finale* e nel titolo di un componimento circoscritto ad *Olympia*. Si tratta di una combinazione caratteristica, per la cui storia «giova l'indagine del Donini, che risale al *Nocturne Parisien* di Verlaine, nei *Poèmes Saturniens*, e sottolinea il ruolo eminente tenuto, in Francia, da Laforgue (*Complaintes de l'Orgue de Barberie*), e in Italia da Govoni (*Armonia in grigio et silenzio*), nella diffusione del tema, avvertendo che la locuzione “organo di Barberia”, a indicare il nostro organetto, è di importazione francese, “introdotta per imitazione dai giornalisti e dai traduttori sbrigativi”»²³⁶. Una locuzione che risulta essere assente nei dizionari ottocenteschi e in DELI; la prima attestazione, infatti, viene documentata in GDLI in Govoni nel 1908. Il *topos* è originario del Simbolismo francese e, secondo Mangione, è «destinato ad istituzionalizzarsi nei

²³⁴ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 24.

²³⁵ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « *Studi Linguistici Italiani* », XX/2, 1994, p. 270.

²³⁶ SANGUINETI, EDOARDO. *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1972, p. 415.

poeti crepuscolari, specie in Corazzini»²³⁷; inoltre, a detta di Alessandra Briganti, «il motivo topico dell'organetto di Barberia, anticipato da Verlaine ma non dal successivo Laforgue» è rinvenibile «persino in Guerrini»²³⁸. In *Postuma* è possibile rintracciare questa presenza, tuttavia circoscrivibile esclusivamente al piano tematico, non linguistico (LXXII poesia, senza titolo: «Un organetto suona per la via», v. 1), un'attestazione peraltro manchevole di più precise informazioni e che consente di «retrodatare alle *Poesie grigie* la prima comparsa di questo sintagma»²³⁹.

Al linguaggio zeniano della prima raccolta aderiscono anche tecnicismi di natura medica come *podagra* (titolo del sonetto stesso, *Podagra*), *vaiuolo* («*Esci tu pure dalla terra grassa*»: «Esci tu pure dalla terra grassa, / Figlia del boscaiuolo / Uccisa l'altro ieri dal vaiuolo, / Stamattina sepolta senza cassa, / Senza lenzuolo.», vv. 1-5), *difterite* (*La Difterite*), «coerenti con il macabro di derivazione scapigliata»²⁴⁰. Non mancano, inoltre, rinvii alla geofisica come *ondulatorio* e *sussultorio*, «usati in senso figurato e straniato per descrivere gli spasmi che precedono il vomito»²⁴¹ (*Palinodia grigia*: «*Ondulatorio, / Sussultorio / Nel corpo un movimento / Io mi sento, / Che sarà?*», vv. 81-85).

Della tripartizione linguistica proposta da De Ventura, gli esotismi di matrice africana, in *Poesie grigie*, sono del tutto assenti. L'impiego di questa particolare classe di forestierismi è identificabile nella seconda raccolta poetica, *Le Pellegrine*, il cui richiamo è rivolto all'esperienza che l'autore vive nel suo soggiorno a Massaua in qualità

²³⁷ MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969, p. 32.

²³⁸ BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli editore, 1974, p. 27.

²³⁹ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in «Studi Linguistici Italiani», XX/2, 1994, p. 271.

²⁴⁰ MANFREDINI, MANUELA. «*D'aggemina e di niello*». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 24.

²⁴¹ *Ibidem*.

di avvocato presso il tribunale militare²⁴². Per di più, l'investimento di tali esotismi lessicali è legittimato «dalla volontà di ottenere effetti di suggestione fonico-evocativa»²⁴³: di qui, l'ampia gamma di termini e locuzioni indigene, toponimi e antroponimi, isolati o in sequenza continua, che caratterizzano le poesie «estendendosi talvolta per intere strofe»²⁴⁴. A conferma di ciò, si considerino le prime due strofe della terza sezione del componimento intitolato *Sulla banchina del porto*, due quartine in cui viene proposto un continuum di nomi propri e località originariamente africani.

Sulla banchina del porto

[...]

III.

Alí Dossal, Abdalla
Serágg, Amán El Bár,
Alí Hamud-Gusmalla,
Alí Nur, Hang Omár,

Mohammed Bazarà,
Hedára, Ahmet El Gul...
Per d'essere a Stambul
Verso Kassim-Pascià,

5

[...]

Risulta essere immediato il nesso con la poesia *Gog e Magog* di Giovanni Pascoli inclusa nella raccolta *Poemi conviviali*. Fu Contini, in una conferenza del 1955 a San Mauro, ad offrire una sua personale riflessione sul linguaggio pascoliano, servendosi peraltro di alcuni componimenti poetici.

²⁴² VILLA, EDOARDO. *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma, Silva, 1969, pp. 29-32.

²⁴³ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « Studi Linguistici Italiani », XX/2, 1994, p. 266.

²⁴⁴ Ivi, p. 267.

In questo campionario risulta evidente che Pascoli o trascende il modulo di lingua che ci è noto dalla tradizione letteraria, o resta al di qua: a ogni modo, si tratti di una poesia, se così mi posso esprimere, translinguistica, si tratti di una poesia cislinguistica, siamo di fronte a un fenomeno che esorbita dalla norma. [...] riconosciamo anzitutto la presenza di onomatopee, «videvitt», «scilp», «trr trr trr terit tirit», presenza dunque di un linguaggio fonosimbolico. Questo linguaggio non ha niente a che vedere in quanto tale con la grammatica; è un linguaggio agrammaticale o pregrammaticale [...]. D'altro canto incontriamo in copia termini tecnici, tecnicismi che qualche volta sono in funzione espressiva, qualche altra si presentano sotto un aspetto più nomenclatorio; rientrano insomma sotto l'ampia etichetta che i glottologi definiscono delle lingue speciali [...]

In ogni caso dunque abbiamo a che fare con lingua speciale, entità rara, preziosa, squisita, il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale. [...]

Tutto quello che abbiamo reperito fin qui costituisce una serie di eccezioni alla norma.²⁴⁵

La tesi avanzata da Gianfranco Contini rimanda parzialmente alla volontà zeniana: parzialmente poiché Pascoli, a differenza di Zena, eccede maggiormente nell'impiego di forme inedite e stravaganti. E a proposito di *Gog e Magog*, afferma che si tratta di «una consecuzione di nomi propri che può giungere fino a stipare di sé il verso, costituito allora soltanto di questi elementi che esorbitano dall'italiano»²⁴⁶, analogamente, dunque, a Remigio Zena.

Gog e Magog

[...]

XVII.

Prese due penne il vecchio nano, e stette
sopra una roccia, ed agitò le penne,
e chiamò l'Orda, che attendeva: «A me,

Gog e Magog! A me, Tartari! O gente
di Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg, 5

²⁴⁵ CONTINI, GIANFRANCO. *Il linguaggio di Pascoli*, conversazione tenuta a San Mauro nel 1955, trascritta dal nastro e stampata in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, pp. 222-224.

²⁴⁶ Ivi, p. 223.

Assum, Pothim, Cephâr, Alan, a me!

A Rum fuggì Zul-Karnein, le ferree
trombe lasciando qui su le Mammelle
tonde del Nord. Gog e Magog, a me!»

[...]

Nonostante l'evidente sperimentalismo linguistico che si assapora, «da un autore che sceglie di chiamarsi Zena, ossia 'Genova' in genovese, ci si aspetterebbe una maggiore attenzione al dialetto»²⁴⁷. Di fatto, non è desumibile una selezione di dialettismi, fatta eccezione per una «coloritura toscana»²⁴⁸ (*Giacosiana: grullo*, v. 60) e una voce napoletana (*Da Salerno: guaglioni*, v. 4).

Un ulteriore aspetto linguistico, caratteristico della poetica zeniana, consiste nella ricerca di uno «stile sciolto e colloquiale che l'autore perfezionerà nel romanzo *La bocca del lupo* (1892) e che trova anticipazione nelle numerose espressioni idiomatiche presenti in particolare nelle *Poesie grigie: lungo e disteso, ruttare sulla faccia, cascare giù, alzare il gomito, star su, fare il chilo, piangere come un vitello, avere buon gioco, non stare più nella pelle*»²⁴⁹. A questa selezione di sintagmi di natura confidenziale, individuati da Manfredini, è necessario annettere modi di dire, a quest'altezza, esemplari di un'«oralità trascurata»²⁵⁰ («*Nei mesi di Dicembre e di Gennaio*»: «Chi ce la paga al mio piccin la fiera? / Già non ho fame, mangerò stassera.», vv. 27-28) e rimandi a proverbi (*Stretta finale: E resto come il celebre / piffero di montagna...*, vv. 36-37). Queste costruzioni, «che finiscono per abbassare notevolmente il registro di un dettato che si è ancora alla realtà anche attraverso la larga presenza dell'onomastica»²⁵¹ (cfr. *La maschera di ferro*, vv. 5-12), segnalano un effettivo rinnovamento della forma poetica tra-

²⁴⁷ MANFREDINI, MANUELA. «*D'aggemina e di niello*». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 24.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 25.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

dizionale. Gli esiti più visibili e densi si riscontrano per lo più in *Olympia*, l'ultima raccolta zeniana, che accoglie una maggior quantità di soluzioni colloquiali. Tuttavia, si noti, come nella fase d'avvio della sua produzione poetica, si servisse di «alcuni tratti sintattici tipici della tradizione poetica come l'ordine marcato delle parole, utile per innalzare il dettato anche a fini scherzosi e coadiuvare la ricorsività fonica nei versi brevi»²⁵². Ricorrenti, in *Poesie grigie*, sono infatti l'anastrofe e la posizione dell'aggettivo anteposta al nome cui si riferisce (*Sganarello poeta*: «Sgangherate / D'un elegante crocchio / Non odi al mio indirizzo le risate?», vv. 109-111). È tra Otto e Novecento che si istituzionalizza una lingua più conforme al parlato, la quale si delinea attraverso una riduzione della complessità sintattica.

Concludendo, si può affermare che la lingua poetica zeniana «è saldamente italiana, sia pure allegramente inoculata di parole straniere di tutti i tipi, di onomatopee e di nomi propri»²⁵³. Inoltre, le innovazioni linguistiche, a detta di De Ventura, hanno contribuito ad uno sviluppo di «quel sostrato letterario che nei primi lustri del Novecento avrebbe visto fiorire le esperienze di crepuscolari e futuristi»²⁵⁴ e Paolo Mauri sostiene che «da perfetto minore, se non trova la via di un discorso autonomo, è perfettamente in grado di funzionare, diciamo così, da stazione ricevente: nobilissima periferia, con qualche medaglia al suo attivo»²⁵⁵.

²⁵² Ivi, p. 26.

²⁵³ Ivi, p. 24.

²⁵⁴ DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « Studi Linguistici Italiani », XX/2, 1994, p. 272.

²⁵⁵ MAURI, PAOLO. *La Liguria*, in *Letteratura italiana: storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, Torino, Einaudi, 1989, p. 336.

3.4 Rime e ritmo

Un tratto peculiare della poetica zeniana riguarda l'investimento in sede di rima: «la modernità del marchese Gaspare Invrea [...] si può cogliere nello sforzo di accordare un senso aristocratico della poesia col virtuosismo formale imparato sui testi della Francia postparnassiana, mostrandosi aperto a tutte le più ardite inclinazioni prenovcentesche [...]»²⁵⁶. Se calato nel panorama letterario del tempo, vale a dire uno scenario, quello tra Otto e Novecento, in cui le soluzioni della poesia tradizionale sembravano prossime a tramontare dalla scena, è interessante avvalersi delle parole di Luigi Baldacci. Negli anni Sessanta del Novecento, il critico letterario sosteneva che il poeta ligure potesse impersonare, a partire dalla sua prima raccolta, «potenzialmente un futurista in duplice senso: nel precorrere i tempi e nelle esperienze singolarmente affini a quelle che saranno della poesia crepuscolare, palazzeschiana e più propriamente futurista»²⁵⁷. In realtà, l'orientamento zeniano si identifica con una difesa, nonché conservazione della rima, discostandosi dunque dagli esiti futuristi e carducciani. Ed è alle rime che si rivolge nella seconda stanza di *Inno Semi-Barbaro*, a riprova che giocassero un ruolo di fondamentale importanza nella sua singolare poetica

Inno Semi-Barbaro

[...]

Rime, fremito di vento,
Susurro d'un bacio,
Voi sorriso, voi lamento,
Voi soave nenia, 10
Tintinnabulo d'argento,
Faville di musica.

[...]

²⁵⁶ MAGRO, FABIO; SOLDANI, ARNALDO. *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017, p. 164.

²⁵⁷ BALDACCI, LUIGI. *Remigio Zena*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. BALDACCI, I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958, p. 1096.

Novecento»²⁶¹. Interessanti due delle stanze centrali in *Palinodia grigia*, in cui il poeta fa rimare un'onomatopea con un'espressione in francese (*cric: chic*) e alle quali rivolge un attento sguardo anche Gian Luigi Beccaria, sostenitore che lo Zena di *Poesie grigie*, con queste scelte rimiche, anticipasse i crepuscolari²⁶².

Palinodia grigia

[...]

Diavolo! al primo piano,
Piano piano
D'un balcon, se non erro,
Sento un ferro
Che fa *cric*. 55

Dietro alla gelosia
Chi mi spia?
Perché fa capolino
Quel vicino
Così *chic*? 60

[...]

Se si esaminassero scrupolosamente le poesie della raccolta, affiorerebbe una «ricca messe di risultati»²⁶³, in particolare le rime qualificabili come interlinguistiche, ovvero rime in cui si scelgono tessere, o interi sintagmi, provenienti da serbatoi linguistici, idiomi o dialetti, differenti dalla lingua italiana in uso.

Chiesa di monache

[...]

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² BECCARIA, GIAN LUIGI. *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, I. *I luoghi della codificazione*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, Torino, 1993, p. 720.

²⁶³ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 67.

Deus, in adiutorium deum intende, 5
S'ode intonar nel coro una vocina,
E rispondon le madri reverende:
Domine, ad adjuvandum me festina.

[...]

Nella quartina, a schema alternato, i versi in apertura e chiusura della stanza sono in lingua latina, ciò significa che, in entrambi i casi, i lemmi in italiano rimano con quelli in latino (*intende: reverende; vocina: festina*). Ulteriori episodi di questo genere si verificano in diverse circostanze: in *Amore morto*, sonetto dagli esiti stravaganti, poiché oltre a presentare un capovolgimento di fronte e sirma, nella prima quartina esibisce una rima interlinguistica in cui il richiamo è sempre rivolto all'idioma latino (*preghiere: Miserere*). E la medesima associazione alla lingua classica è rintracciabile ne *La Risurrezione* (*v'assorda: sursum corda*). Tuttavia l'italiano viene accostato anche al dialetto napoletano in *Da Salerno* (*meloni: guaglioni*), a riprova del fatto che le scene descritte acquisissero maggior valore e concretezza mediante l'uso di questa voce: *guaglioni*, al v. 4, che in dialetto napoletano sta a significare *ragazzi*.

In alcuni componimenti zeniani, inoltre, è individuabile un ripetuto contatto con il francese, ne è una dimostrazione *L'invito*, di cui qui di seguito si propone la quarta stanza.

L'invito

[...]

E ho mangiato in famiglia
Quattro *marrons-glacés*
La sera d'Ognissanti...
Fu un poema per me
Quella tazza di thè. 20

[...]

«Rime variamente virtuosistiche»²⁶⁷, perché originali e complesse, sono individuabili ne *L'Invito*, in particolare nella seconda stanza: fa rimare l'avverbio *sì* (v.7), monosillabico, con un'altra particella avverbiale, in questo caso con valore locativo, *lí* (v. 9) ed infine, per esprimere la sua postura eretta, ricorre ad una similitudine in cui il termine di confronto corrisponde alla vocale *I* (v. 10), tra tutte, la sola, da un punto di vista grafico, associabile al suo portamento («Sono rimasto lí / Diritto come un I», vv. 9-10).

L'invito

[...]

Infilandomi i guanti
E masticando un sí,
Pieno di meraviglia
Sono rimasto lí
Diritto come un I.

10

[...]

In questo caso si può parlare di rima inclusiva: la *I* è completamente inclusa nelle due voci con cui rima, *sí* e *lí*. Un fenomeno analogo, è osservabile anche nella canzonetta, *La Cena*, laddove il termine *acca*, se non altro la resa a parola della lettera *H*, è completamente incluso in *bislacca* («Da non caprine un'acca, / Sia bislacca / La canzon.», vv. 8-10).

Soluzioni eccentriche sono racchiuse nel sonetto *Pariginata*, in cui gioca con una lingua ulteriore, «un francese mondano e salottiero», e questo secondo idioma, quasi fuso con l'italiano, «agisce nella zona della rima ma si dilata anche a ritroso a occupare parte o l'intero del verso»²⁶⁸.

²⁶⁷ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 68.

²⁶⁸ *Ibidem*.

Pariginata

Mezzanotte! *fouett'cocher, clic clac!*
Due tortorelle del *café chantant*
Con sei *gommeux*, cravatta bianca e *frac*,
Se ne vanno a cenare *chez Brèbant*.

Champagne e gargarismi di *cognac*, 5
Tartufi, ostriche e tutto il *bataclan*;
Al *dessert* un arietta d'Offenbach,
Poi per *bouquet* un passo di *cancon*.

Così dopo un duello - *affaire de femmes* -
Due mariti e i padrini, *avec ces dames*, 10
Fanno la pace: *embrassons-nous, Folleville!*

Sonnez, sonnez les cloches de Corneville,
Sonnez pour nous le joyeux carillon...
E tutti in coro: *Digue, digue, don!*

Alcuni degli esiti osservati precedentemente sono qui contenuti. In prima istanza, la lingua: l'uscita di ciascun verso è in francese e, anche laddove non vi è un'espressione o un nome proprio nell'idioma straniero, Zena ricorre alle onomatopee per saldare la rima (*clic clac: frac*). Tuttavia, tale figura retorica viene utilizzata a più riprese nell'atto I scena 4 dei *Contes d'Hoffmann*, opera fantastica di Offenbach: il v. 7, infatti, su suggerimento di Bozzola, sembra un riferimento «meta-testuale, poiché la tecnica della rima e le parole risuonano»²⁶⁹ nella sede sopracitata («Il était coiffé d'un colbac, / Et sei jambes, sei jambes faisaient clic clac! / clic clac! clic clac! / Voilà, voilà Kleinzach!»).

Un artificio considerevole, di cui si è servito un autore a lui contemporaneo, Arturo Graf, è motivo di riflessione dinanzi a due *modus operandi* differenti sul piano delle scelte rimiche. Poeta e critico letterario italiano, nel suo componimento intitolato *Speranza*, pubblicato nel 1880, commette «una vera e propria violazione della convenzione metrica»²⁷⁰: vengono meno il verso e la rima e l'esito che ne consegue è di uno pseudo-verso anarimo, manchevole oltremodo di una conclusione della vicenda. In net-

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 83.

to disaccordo si pone Remigio Zena: un metodo, dunque, «polarmente contrapposto»²⁷¹ alla sua poesia e che è possibile scovare in *Palinodia grigia*.

Palinodia grigia

[...]

Te ne vieni da cena,
Luna piena?
Anch'io torno da cena,
Sono in vena
Di cantar. 125

Nessuno alla finestra
Fa da orchestra?
Signorina, tornate,
Pizzicate,
La chitar... (*). 130

(*) Pensare che se proprio in questo punto non si addormentava, saltava a piè pari il tronco e la rima!

Nel caso zeniano, la poesia termina con un'apocope, una parola troncata, *chitar*, che sta per chitarra (indicativa, in questo senso, la postilla): «l'espedito consentiva di chiudere, e non di aprire la strofa e il verso, conservando e non eludendo la rima»²⁷² (*cantar: chitar*).

A partire da questa analisi, si è pertanto avanzato uno studio sulle rime tronche e su quale fosse la loro occorrenza in ciascuna delle sezioni di *Poesie grigie*. Un termine in cui l'accento tonico cade sull'ultima sillaba è contenuto in 4 poesie su 29 per quanto riguarda la prima sezione, con un percentuale del 14%: si tratta per lo più di parole monosillabiche e bisillabiche, fatta eccezione per la voce in lingua francese *marrons-glacés*, che compare due volte (v. 4 e v. 17) ne *L'Invito*, oltremodo l'unico componimento de *La Commedia* in cui vengono maggiormente implicate queste soluzioni. In *Acque-Forti* la percentuale risulta analoga alla precedente (15%): in 4 casi su 27, Zena ne inse-

²⁷¹ Ivi, p. 84.

²⁷² *Ibidem*.

risce almeno una. A differenza di *Pariginata*, sonetto in cui vengono adottate quasi esclusivamente rime tronche, nella prima parte de *La Cena* e in *Palinodia Grigia*, la tendenza consiste nell'affidare la chiusa di ciascuna strofa a termini tronchi che rimano tra loro a due a due (*me: cos 'è; sta: dormirà*).

Palinodia grigia

[...]

Mia bella signorina
Gentilina,
O perché non dormite?
Vi sentite
Come me 65

Bruciata dalla sete?
Se volete
Vi dirò a poco a poco
Questo fuoco
Che cos'è. 70

Vi darò, poveretta,
La ricetta:
Mia bella signorina,
La cantina
Dove sta? 75

Vi scenderemo insieme
Se vi preme
Di spegnere la fiamma
E la mamma
Dormirà. 80

Si esaminino i vv. 64-67: la domanda che rivolge alla sua *bella signorina*, v. 61, viene franta e conclusa nel primo verso della strofa successiva per assicurare che *me* rimasse con *cos 'è*.

Si è registrato un incremento nel terzo libro, con 4 componimenti su 20 ed una percentuale corrispondente al 20%: le parole tronche convergono maggiormente ne *Il canto delle balie*, in rima baciata, e in *Dormire e sognare*, in rima alternata. Soluzioni

rimiche, quelle accolte nel primo componimento, implicate esclusivamente nelle strofe pentastiche: il flusso dei distici tronchi in rima baciata è interrotto da un verso anarimo.

Il canto delle balie

Dormi, dormi, bel bambin,
Dormi e sogna i cherubin.
La tua mamma è andata a messa
Ma fra poco tornerà
E un rosario ti darà. 5

[...]

Dormire e sognare

I.

Che blande visioni di bimbi, di stelle,
Di bianchi fantasmi, d'azzurro, di fior,
Di cieli infiniti, di vergini belle
Volanti, danzanti fra nuvole d'ôr!

[...]

A quest'altezza della sua produzione poetica, si può dunque affermare che i giochi rimici più stravaganti ed originali corrispondano a percentuali esigue, se comparati all'eccentricità delle raccolte successive, *Le Pellegrine* e *Olympia*. In *Poesie grigie*, infatti, sebbene qualche esito degno di nota, le rime sono essenzialmente vocaliche e consonantiche e in esse non è rilevabile alcuna particolare anomalia.

A tal proposito, si consideri l'operazione condotta da Bozzola, ne *L'autunno della tradizione*, il quale ha individuato un complesso di rime tra loro differenti che qualifica come rime imperfette, o «forme vicarie della rima»²⁷³, e ne raccoglie una serie a partire da una poesia della terza raccolta *Olympia*, intitolata *Dogàli*. Dal componimento estrapola una rosa di fenomeni: lo slittamento di una sola consonante in una rima sdruc-ciola vocalica (*vivide: iride*, vv. 9-13; *acclamano: imparano*, vv. 17-21; ecc.), di due

²⁷³ Ivi, p. 112.

consonanti (*carmini: martiri*, vv. 20-24; ecc.), in una rima sdrucchiola consonantica (*Africa: raffica*, vv. 42-46; ecc.), o in una rima sdrucchiola con sillaba in iato (*refrigerio: premio*, vv. 43-47; ecc.). Prosegue Bozzola sostenendo che l'autore «si vale di questa tecnica anche in componimenti a metrica aperta, nei quali, come detto, non si può interpretare propriamente la rima imperfetta come elemento sostitutivo della rima»²⁷⁴. E ancora, a proposito di forme sostitutive o «vicarie»²⁷⁵ della rima, si valuti la tesi di Bozzola:

Ragioniamo ora di un artificio che avrà una qualche fortuna nel Novecento, ovvero la sostituzione della rima *con funzione strutturante* con ripetizioni foniche meno rigorose o se si vuole più blande, come l'assonanza, la rima imperfetta, ecc. La precisazione che ho messo in corsivo valga ad introdurre una distinzione secca: non ha senso discorrere di sostituzione della rima con l'assonanza in contesti di metrica aperta, quando cioè non vi sia uno schema delle rime rigido. Il quale soltanto può comprovare il *turnover*, grazie appunto alla fissità della posizione. Negli altri casi si dirà semplicemente che, fra la rima e i versi anarimi, si trova spesso il ricorso intermedio all'assonanza [...] ma nulla può suggerire nel contesto una equivalenza funzionale dei due fenomeni.²⁷⁶

Una riflessione, questa, compiutamente rappresentativa dell'intervallo di tempo in cui ha operato Zena, il quale, all'inizio degli anni Novanta, impegnato nella composizione di poesie annoverate nella seconda e terza raccolta, sancisce l'avvio di un corpus di rime in cui gli esiti più stravaganti non sono più casi isolati, privi di valore paradigmatico, come si presentavano, in principio, in *Poesie grigie*. In *Dogàli*, sede, come osservato in precedenza, di alcune delle soluzioni più originali, le quartine di settenari associate in coppia (abcd abcd) e «sono interrelate da un insieme di ripetizioni foniche in posizione fissa»²⁷⁷: la rima, infatti, viene soppiantata da assonanze, consonanze e rime imperfette.

²⁷⁴ Ivi, p. 113.

²⁷⁵ Ivi, p. 90.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Ivi, p. 91.

Dogàli

Stendi, Croce invincibile,
Stendi le eterne braccia,
E all'ombra tua le ceneri
Dei gloriosi dormano.

Da questo colle, vigile, 5
Alla tribù selvaggia
Tu, non placata, asseveri
Che i nostri morti tornano.

[...]

Invincibile, parola sdrucchiola, è una quasi rima con *vigile*, anch'essa sdrucchiola, e presentano una variante della consonante centrale ($b > g$); lo stesso avviene negli altri casi in cui il tratto sonoro della consonante geminata si modifica ($cc > gg$) e in *ceneri*: *asseveri* e *dormano*: *tornano* la scelta ricade su consonanti legate da una stretta parentela articolatoria.

Venendo nuovamente ai primi tentativi di *Poesie grigie*, un caso singolare, significativo in questa direzione, è rintracciabile ne *Il campo abissino* poiché le strofe, di varia lunghezza, sono tra loro legate mediante la rima imperfetta *falange*: *lance*, la quale differisce per il solo tratto di sonorità ($/dʒ/ > /ʃ/$, il primo è un suono affricato postalveolare sonoro, il secondo affricato postalveolare sordo).

Il campo abissino

[...]

Fanti e cavalli 5
Scendono a mandre,
Giunge, si spande
La rea falange.

Al sol che infoca,
Prepara e arrota 10
Sciabole e lance.

[...]

Peraltro, anche gli stessi Magro e Soldani ne *Il sonetto italiano*, sono concordi nell'affermare che la raccolta di poesie in cui convergono le più divertite varianti in sede di rima è «*Olympia*, ricca di umori e prontamente ricettiva di una serie di soluzioni innovative, benché si collochi già oltre l'inizio del secolo»²⁷⁸. E avanzano la propria riflessione dichiarando che «per quanto di per sé il capriccio di Zena sia poca cosa, è comunque indicativo di una strada che ben prima delle acrobazie futuriste aveva cominciato a mettere in crisi le equivalenze tradizionali in sede di rima»²⁷⁹. Un processo poetico che lo vede pertanto coinvolto nel ventennio a cavallo tra la pubblicazione di *Poesie grigie* (1880) e *Olympia* (1905), emblematico della sua più personale sperimentazione.

A ciò, si integri qualche altro dato relativo alle rime. In particolare, si consideri *Rimpianto*, canzonetta costituita da quartine di endecasillabi, settenari e quinari, laddove sopravvive il solo vincolo numerico in quanto variano lo schema delle rime e la formula sillabica.

Rimpianto

Rammenti ancor che un brivido	x''
Mi guizzò nelle vene	a
Quando te, donna, udii, te, mia vainiglia,	X''
Dirmi: ti voglio bene?	a
Oh non furono allor più per me solo,	A
Né ignudi e monchi i versi come prima.	B
Candide strofe mie, spiccate il volo,	A
Ho trovato la rima!	b
T'amavo! i tuoi capelli	a
Eran per me una bionda poesia,	B
Il firmamento dei tuoi occhi belli	A

²⁷⁸ MAGRO, FABIO; SOLDANI, ARNALDO. *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017, p. 165.

²⁷⁹ Ivi, p. 167.

Un'armonia,	b
Ed abbrucchiavan come nuovo olibano	X''
I desideri profumati d'ambra	A
Che salivano a te, sultana splendida	X''
Nel tuo piccolo Alhambra.	a
Te ne ricordi? Ubbriaco di sole	A
M'erano l'ore fugaci	b
Bevendo l'ora delle tue parole,	A
L'aroma dei tuoi baci,	b
Ed, assorto nel tuo magico nimbo,	A
Dimenticando le cose terrene,	B
Ti rispondevo sempre come un bimbo:	A
Ti voglio bene.	b
Oh tu sai perché ho l'anima si negra	A
Perché sono vigliacco e perché piango,	B
Donna cui fece desolata ed egra	A
La nostalgia del fango.	b

La prima e la quarta stanza presentano al loro interno dei versi anarimi e, in questo senso, è indicativa l'esclamazione nella quartina successiva: sostiene di discostarsi dai versi *ignudi e monchi* (v. 6) ottenendo, di fatto, una rima (*prima: rima*). Un effettivo scioglimento di questo procedimento, a conferma della teoria di Magro e Soldani, è rinvenibile in una canzonetta di *Olympia, Quousque?*, laddove Zena «si libera definitivamente della rima»²⁸⁰.

Quousque?

Eternamente interpreti,	x''
Adagiate le palme sui ginocchi,	X''
I seduti colossi non risolvono	X''
Gli eterni geroglifici.	x''

Eternamente immobili,

²⁸⁰ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 238.

Fisse nell'orizzonte le pupille,
Le accoccolate sfingi ancora scrutano
L'eternità dei secoli.

Eternamente giovani,
Dagli ipogei, avvolti nei papiri,
Indarno il volo aspettano i cadaveri
Nelle eterne vertigini.

Eternamente funebre,
Sull'orfano deserto si distende,
Quasi figura d'eterno triangolo,
L'ombra delle Piramidi.

Non vi è la presenza di alcuna rima, se non del vincolo per il quale i due settenari sdrucchioli incorniciano i due endecasillabi, il primo piano ed il secondo sdrucchiolo.

A quest'altezza, nei decenni che antecedono le «censure futuriste di inizio Novecento, [...] la rima non godeva di buona salute»²⁸¹: col tempo, infatti, si assiste ad una maggior predilezione per lo svincolamento, o, per meglio dire, slegatura, delle parole a fine di verso, il cosiddetto verso libero, in cui viene meno una corrispondenza tra le parole in rima. Sono anni, in cui «del venerando istituto della rima si cominciava a mettere in dubbio la necessità, o meglio il rigore»²⁸², un *iter*, che a ben vedere, è individuabile nell'attraversamento della produzione poetica zeniana.

Veniamo ora al ritmo e si consideri nuovamente quell'epiteto utilizzato da Barbiera che proclama Remigio Zena «padrone dei ritmi»²⁸³, in riferimento alla sua seconda raccolta poetica, *Le Pellegrine*.

A tal proposito, dunque, è bene considerare come punto d'avvio della riflessione alcune stanze di *Palinodia grigia*, costituita da strofe pentastiche doppie in cui si alternano settenari e quadrisillabi. A detta di Bozzola, «si tratta forse di una scelta mimeti-

²⁸¹ MAGRO, FABIO; SOLDANI, ARNALDO. *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017, p. 161.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ BARBIERA, RAFFAELLO. *Le Pellegrine di Remigio Zena*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXI, n. 5, 4 febbraio 1894, pp. 74-75.

camente motivata poiché il ritmo sghembo che ne viene ripete l'andatura irregolare e dinoccolata dell'io lirico, che si rappresenta in stato di ubriachezza»²⁸⁴ («Sono rotto: mi sembra / Che le membra / Qualcun m'abbia percosso, / Non mi posso / Sostener.», vv. 6-10). Qui seguito si propongono le due strofe conclusive, già esaminate in precedenza in sede di rima.

Palinodia grigia

[...]

Te ne vieni da cena,
Luna piena?
Anch'io torno da cena,
Sono in vena
Di cantar.

125

Nessuno alla finestra
Fa da orchestra?
Signorina, tornate,
Pizzicate,
La chitar... (*).

130

Un componimento intessuto di svariati quesiti che l'autore rivolge a se stesso e di esclamazioni al tempo stesso. L'autore ligure, pertanto, si serve di nuovi giri melodici con l'intento di esaltarne le condizioni malsane: il poeta cade a terra e all'improvviso si interrompe il flusso del discorso.

Una combinazione simile è riscontrabile anche ne *La Cena*, poesia strutturalmente bipartita. La prima sezione, in particolare, accoglie stanze in cui si alternano un settenario, un quadrisillabo, un settenario e una clausola di quadrisillabi, di cui l'ultimo tronco.

La Cena

«Candido Pulcinella,

²⁸⁴ BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 43.

Ci strimpella
Sulla rauca chitarra
La bizzarra
Tua canzon. 5

[...]

«Ma il ritmo franto e discontinuo», prosegue nella sua riflessione Bozzola, «è ormai un tratto acclimatato e istituzionale delle liriche in versi brevi, legittimato anche da verseggiatori tecnicamente periti»²⁸⁵. Lo stesso Zena si annovera nella rosa di quest'ultimi, in quanto notevolmente pratico nella ricerca di nuove commistioni ritmico-melodiche da accostare ai propri moduli tematici. A riprova di ciò, si propongono le prime quartine di *A un'illustre straniera*, componimento di sole strofe tetrastiche soggette a ripetizioni e a soluzioni sintattiche irregolari conformi, sicuramente, ad un linguaggio più affine al parlato. E a proposito di locuzioni che ricorrono anche in una stessa stanza, si consideri l'epanalessi disposta nell'attacco della strofa tetrastica d'avvio («Dimmi di che paese sei / Di che paese sei», vv. 1-2).

A un'illustre straniera

Dimmi di che paese sei
Di che paese sei,
Furlana o calabrese,
Di cristiani o d'ebrei,

Tu che hai color di notte 5
Le pupille insolenti,
Tu che hai le scarpe rotte
E le calze pioventi,

Che il giorno sui crocicchi
Strimpelli delle vie 10
E la sera ti ficchi
In lebbrose osterie

[...]

²⁸⁵ Ivi, p. 103.

Ulteriore esempio da tenere in considerazione è una canzonetta della seconda raccolta, *Nigra nox*. Sebbene figuri come una poesia inclusa in *Le Pellegrine*, è interessante osservare come l'autore intraprenda il proprio percorso di indagine linguistica, e in questo caso ritmica, proprio a partire da *Poesie grigie*. A distanza di un ventennio, infatti, in *Nigra nox*, avvalendosi della medesima struttura (quartine di settenari), «interviene, a movimentarne il ritmo e a disattenderne così l'inerzia, una sintassi spezzata e inarcata interstroficamente»²⁸⁶.

Nigra nox

Si va tutte le sere
Girellando a Taulud.
Il cielo, cavaliere
Della croce del Sud,

Nell'afa di velluto 5
Che opprime occhi e respiro,
Sbadiglia ogni minuto
Lividi lampi in giro

Come guizzi di spada,
E al chiarore dei lampi 10
Conosciamo la strada
E saltiamo gli inciampi.

[...]

E quel «ritmo franto e discontinuo»²⁸⁷ di cui parlava Bozzola in *A un'illustre straniera*, è da ricondurre anche in questa sede: sintatticamente, numerosi sono i versi che risultano essere sospesi ed acquistano il proprio senso logico in quelli successivi o addirittura nelle strofe consecutive. Zena, infatti, spesso ricorre all'enjambement producendo un prolungamento del periodo logico oltre la pausa ritmica («Lividi lampi in giro // Come guizzi di spada», vv. 8-9).

²⁸⁶ *Ibidem.*

²⁸⁷ *Ibidem.*

Relativamente al ritmo, negli ultimi decenni del XIX secolo, si registravano ancora casi, come quello di Domenico Gnoli (preso in esame da Bozzola), di produzione poetica legati «alla metrica ottocentesca, per il rispetto dell'isosillabismo e in generale per la tendenza alla regolazione della strofa e della formula rimica»²⁸⁸. Tuttavia, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, si afferma, per volontà di Gnoli, una «liberazione metrica, [...] che si manifesta nella violazione dell'isostrofismo e nella libera alternanza di combinazioni rimiche differenti [...]»²⁸⁹. Si prenda in esame il settenario, del quale distinguiamo quello in cui viene meno l'*ictus* in terza sede, il cosiddetto melico, in cui l'accento ricade per lo più sulle sedi pari (2^a-4^a-6^a) e quello di fondazione pretrarchesca con accento portante sulla terza sede, «privilegiando in tal modo la tendenza, propria anche dell'endecasillabo, alla varietà ritmica»²⁹⁰. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si registrano i primi episodi di aritmia del settenario melico con una conseguente produzione di «versi scazoni, come ritmicamente azzoppati, a causa del passo ritmico portante determinato dalla frequenza largamente maggioritaria dei tipi melici»²⁹¹. Un arbitrio, questo, che sfocerà nella canzonetta in settenari liberi, in cui il vincolo melico si libera progressivamente; avanzano, pertanto, combinazioni di settenari ritmicamente eterogenei. E a conferma di quel ritmo irregolare e discontinuo appurato in *A un'illustre straniera*, si analizzino più nello specifico gli *ictus* delle prime tre strofe.

²⁸⁸ Ivi, p. 98.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Ivi, p. 99.

A un'illustre straniera

Dimmi di che paese sei	1 3 6
Di che paese sei,	4 6
Furlana o calabrese,	2 6
Di cristiani o d'ebrei,	3 6

Tu che hai color di notte	1 3 6
Le pupille insolenti,	3 6
Tu che hai le scarpe rotte	1 4 6
E le calze pioventi,	3 6

Che il giorno sui crocicchi	2 6
Strimpelli delle vie	2 6
E la sera ti ficchi	3 6
In lebbrose osterie	3 6

[...]

Sul totale dei primi dodici versi, sette hanno l'accento di terza; complice anche il fatto di una predilezione per un lessico più contiguo al parlato e che ha dunque delle ripercussioni sul piano sintattico.

Conclusioni

Al termine di questa nostra analisi risulta, crediamo, dimostrato e confermato il ruolo di Remigio Zena – se non di primo piano, almeno nevralgico e paradigmatico nel processo di erosione e contestazione del codice lirico tradizionale. Come dire che l'analisi critica e obiettiva restituisce a Zena quel valore 'sperimentale', quel suo estro artistico, che i suoi contemporanei gli avevano «troppo ingiustamente»²⁹² negato, come ha scritto Elisa Vivaldi. E al termine del nostro lavoro risultano altresì confermati i tratti peculiari dello 'sperimentalismo' zeniano attivo già a partire dall'esordio di *Poesie grigie*, che è uno sperimentalismo, direbbe Contini, 'eretico', cioè di compromesso, non solamente o non immediatamente «eversivo»²⁹³. Così infatti Manfredini: «con il suo sperimentalismo metrico Zena procede in parallelo e non a rimorchio dei parnassiani e dei simbolisti francesi, ma è anche vero che mai Zena ha tentato i territori del verso libero o abbandonato la rima: il suo sperimentalismo non è eversivo nelle intenzioni, è esercizio di bravura, di perizia tecnica, condotto con lo sguardo sornione di chi ha attraversato il romanticismo e ne ha compreso la lezione dell'ironia e del grottesco»²⁹⁴.

Ossia rimangono i cardini della scrittura poetica tradizionale (verso non libero, rime ecc.), ma questi sono tuttavia problematizzati, ironizzati, dunque cambiati di segno, dunque rivoluzionati nella loro funzione, e associati a «spericolate e giocose incur-

²⁹² VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930, p. 25.

²⁹³ MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018, p. 27.

²⁹⁴ *Ibidem*.

sioni nel lessico»²⁹⁵ che non possono non suggerire l'immagine di Zena come un futurista *ante litteram*, come un Palazzeschi 'in potenza' ovvero «teatrale», «funambolico» e «grottesco»²⁹⁶.

Zena insomma, come altri minori *fin de siècle*, è sia un'*alba* che un *tramonto*. Come hanno scritto Caretti e Luti, Zena è «una delle figure più interessanti dell'ultimo Ottocento: più che un poeta da ricondurre alla Scapigliatura, con la quale tuttavia ebbe rapporti, Zena fu, nella disponibilità assoluta del suo virtuosismo, un poeta dell'avvenire»²⁹⁷. La lingua 'di una volta' e il vecchio stile convivono con le spie del nuovo; le forme e le parole o i motivi della Tradizione sono assunti e gestiti (cioè anche deformati e ironizzati) in quanto tessere spaiate e reliquie di una lingua ormai 'morta': fiori secchi tra le pagine di un vecchio libro ormai coperto di polvere, «loreti impagliati», «dagherrotipi», «lampadari vetusti». E Gozzano è ormai a un passo.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 28.

²⁹⁷ CARETTI, LANFRANCO; LUTI, GIORGIO. *Dalla Scapigliatura ai decadenti*, in *L'Ottocento*, vol. VI, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008, pp. 602-608.

Bibliografia

AFRIBO, ANDREA; SOLDANI, ARNALDO. *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, il Mulino, 2012.

BALDACCI, LUIGI. *Remigio Zena*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. BALDACCI, I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958, pp. 1095-1097.

BARBIERA, RAFFAELLO. *I Poeti Italiani del secolo XIX - Vol.III*, Milano, Treves Editore, 1920, p. 1254.

BARBIERA, RAFFAELLO. *Le Pellegrine di Remigio Zena*, in « *L'Illustrazione Italiana* », a. XXI, n. 5, 4 febbraio 1894, pp. 74-75.

BECCARIA, GIAN LUIGI. *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, I. *I luoghi della codificazione*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, Torino, 1993, pp. 679-749.

BOZZOLA, SERGIO. *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

BRIGANTI, ALESSANDRA. *Introduzione a Tutte le poesie di Remigio Zena*, Bologna, Cappelli Editore, 1974.

CAPOVILLA, GUIDO. *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento. Il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba* in « *Metrica* », I, 1988, pp. 95-145.

CARETTI, LANFRANCO; LUTI, GIORGIO. *Dalla Scapigliatura ai decadenti*, in *L'Ottocento*, vol. VI, Milano, Ugo Mursia Editore, 2008.

CELLA, ROBERTA. *Storia dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2015.

CONTINI, GIANFRANCO. *Il linguaggio di Pascoli*, conversazione tenuta a San Mauro nel 1955, trascritta dal nastro e stampata in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, pp. 219-245.

CROCE, BENEDETTO. *Remigio Zena*, in *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1950, pp. 91-103.

DE VENTURA, PAOLO. *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « *Studi Linguistici Italiani* », XX/2, 1994, pp. 256-272.

MAGRO, FABIO; SOLDANI, ARNALDO. *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017.

MANFREDINI, MANUELA. « *D'aggemina e di niello* ». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018.

MANGIONE, ANTONIO. *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce, Industria Tipografica Editoriale del Salento, 1969.

MENGALDO, PIER VINCENZO. *Attraverso la poesia italiana*, Roma, Carocci Editore, 2021.

MAURI, PAOLO. *La Liguria*, in *Letteratura italiana: storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, Torino, Einaudi, 1989.

OLIVA, DOMENICO. *Note letterarie, Le Pellegrine*, in « Corriere della Sera », 24-25 marzo 1894, p. 1.

SANGUINETI, EDOARDO. *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1972.

SERIANNI, LUCA. *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci Editori, 2009.

TORQUATO, TASSO. *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra poema eroico*, in I. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 399.

VARALDO, ALESSANDRO. *Remigio Zena*, in « Il Mondo ». *Rivista settimanale illustrata per tutti*, a. III, n. 38, 23 settembre 1917, pp. 14-16 [rubrica: Indiscrezioni, commenti, pretesti]; poi con il titolo *Per la morte di Remigio Zena*, 1925, pp. 225-233.

VERDINO, STEFANO. *Premessa*, in *Le scritture di Remigio Zena* a cura di Stefano Verdino (1917-2017), in *QUADERNI DI SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA* n. 6 diretta da Carlo Bitossi, Genova, 2018.

VILLA, EDOARDO. *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma, Silva, 1969, pp. 29-32.

VIVALDI, ELISA. *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Officina Tipografica Eugenio Giavino, 1930.

ZAMBIANCHI, CLAUDIO. *Laforgue, il poeta della Luna nella nuova frontiera dello sguardo*, in « Il Manifesto », settembre 2023.

Ringraziamenti

Cinque anni, un importante bagaglio conoscitivo sulle spalle.

Cinque anni, un'esperienza di vita.

Cinque anni, un viaggio con me stessa. Ero poco più che un'adolescente quando ho timbrato il primo cartellino all'Università, un'adolescente terrorizzata dal proprio futuro, intimorita dagli insuccessi che avrei collezionato, dal non effettivo raggiungimento della destinazione. Ed ora, a distanza di cinque anni, sono di fronte a quel nastro, quello che sancisce la fine di un traguardo, il più importante, il mio.

Ringrazio me stessa, per non essermi mai arresa.

I miei genitori e mio fratello. A voi devo chi sono oggi, a voi devo tutto: il vostro supporto è stato il dono più bello che potessi ricevere.

I nonni e gli zii. E se è vero che la famiglia non si sceglie, io mi reputo fortunata nell'aver condiviso con voi questo mio successo.

Un grazie speciale lo rivolgo a nonna Anna e nonno Renzo, le vele della mia barca, senza le quali non sarei stata in grado di proseguire oltre.

E a te, lassù, il mio angelo custode.

Gli amici. Negli anni mi avete asciugato le lacrime, mi avete fatta divertire, mi avete protetta, mi avete accolta nei vostri percorsi stringendomi la mano e non lascian-dola mai. Seppur coi vostri difetti, siete stati essenziali.

E a coloro che, anche solo per un istante, mi hanno scelta per condividere parte del loro viaggio.

Il mio relatore, fonte di grande ispirazione.

Cinque anni - o poco più - grazie ai quali ho trovato la mia personale chiave di lettura: ho fatto visita ai lati più oscuri del mio carattere, mi sono reinventata, ho sperimentato e mi sono sempre rialzata. Ma soprattutto, mi sono riscoperta donna e per quella donna, ora, è arrivato il momento di lottare, volare, amare.

E allora, buona vita Beatrice, sii luce!

Perché la vita ha inizio da qui.

Da qui.