

20 Chi sono?
Il saltimbanco dell'anima mia.

10.2. Gozzano: «Invernale»

È una delle più notevoli poesie di Gozzano, se non forse delle sue più tipiche. Si guardi, oltre che alla sovrana abilità della costruzione narrativa in forme chiuse, al gioco stretto e splendido dei richiami fonici; vediamo così in disordine: p.es. nella 4ª strofa «rabbrividi»-«vidi»-«lividi», «sogghigno» coi «ghiaccio» che precedono e seguono; le rime al mezzo di [3], [5] e [38]; le varie iterazioni verbali come «viva»-«vivi», vv. 2-8, «sola»-«solo», vv. [31-32] e nella 5ª strofa il più stretto: «Le dita liberai da quelle dita», preceduto sempre da *dita* in rima al mezzo, la coppia di versi simili, quasi-*refrain*, ai vv. [17-18]; il gioco degli sdrucchioli, per lo più sinistri, come *stridulo*, e via dicendo. Ma tant'altro sullo stile di questo piccolo capolavoro si dovrebbe aggiungere: la proprietà dell'aggettivazione in [1-2] («l'incrinatura...stridula e viva», ecc.), le *terne calzanti* in «già repupini lividi sepolti», v. [23], e soprattutto nella splendida che lancia il paragone, v. [35]: «e bella ardita palpitante come...», col *come* dannunzianamente in punta di verso, ma qui quasi a trattenere un attimo la spaziosità dell'immagine. E così via.

In sette sestine narrative (endecasillabi ABBAAB) Gozzano mette in scena, oltre al consueto – e mirabilmente tracciato – squarcio di vita di società (in una delle sue espressioni “moderne”), un rapporto uomo-donna che invece non è abituale in lui. Di solito (v. soprattutto *Un rimorso* e *La Signorina Felicita*) l'uomo-Gozzano è o si sente (psicologicamente o socialmente) superiore alla donna, e perciò può esercitare il gioco dell'abbandono o della rinuncia nella forme di un'azione sadica. Qui, al contrario, è superiore (per coraggio) la donna, che invita l'uomo a una sfida alla morte cui questi alla fine si sottrae, e in conseguenza di ciò passa da donna attingibile a donna inattingibile, come sottolineato nei versi appropriatissimi sul suo volteggiare sola sopra il pericoloso ghiaccio: salvo che ricada anche su di lei, oltre che sul protagonista, l'ironia implicita nel voler lei per prima incarnare, con qualche ritardo e in un ambiente così borghese, la congiunzione romantica Amore-Morte. È significativo che una scena del tutto analoga si svolga nel più

moderno tra i romanzi del grande narratore tedesco Theodor Fontane, *Unwiederbringlich*, 1888 (= *Senza ritorno* o *L'ineluttabile*): certo si deve pensare a poligenesi.

Della straordinaria tessitura di questa lirica fa parte una presenza, forse mai così notevole, di echi dalla *Commedia* dantesca, naturalmente abbassati o spostati di tono, ma senza parodia. Nell'ordine, aggiungendo qualcosa al commento di Sanguineti (Guido Gozzano, *Poesie...* Revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973, pp. 100-102) e a CASELLA 1982: *passim*: *cricch*, vv. [1, 17] e [18], cfr. *Inf.* XXXII, 30 anche per l'orlo, vv. [17, 18, 24], quindi in sinergia con la parola precedente; «disperse la brigata fuggitiva», v. 6 ripete l'atto di Catone nell'*Antipurgatorio*, fra II e III; il *folle volo* di Ulisse (non senza forse incrocio con l'episodio di Paolo e Francesca) risuona qui, divaricato, ai vv. [11] e [15]; le *larghe rote* del v. [16] saranno quelle di Gerione, *Inf.* XVII, 98; forse, dato il significato, anche *vetro*, ivi, rimanda a Dante, *Inf.* XXXII (ancora!), 24 e XXXIV, 12; «vidi i nostri volti/già risupini lividi sepolti», vv. [22-23], cfr., sempre nei soliti paraggi, *Inf.* XXXII, 34 e anche 37 ecc.; «crosta malsicura», v. [4] risentirà di «fredda crosta» *Inf.* XXXII, 109; nei vv. [7 ss.] ecc. risuona forse, sempre del canto di Ulisse, «ma misi me per l'alto mare aperto.../...da la qual non fui disertò», per non dire della risonanza, nelle *parollette brevi* della fanciulla che (per il momento) convincono il protagonista a rischiare con lei, dell'orazione picciola ancora di Ulisse; la rima in *-olti* dei vv. [19-22-23] è come quella di *Inf.* XXXII, 101 ss.; «ella sola restò» è da confrontare col «Soli restammo» sempre del canto di Francesca; finalmente, v. [38], «stuolo *gaietto* femminile» va con «fiera a la *gaietta* pelle», *Inf.* I, 42, restando incerto se il nostro ha inteso correttamente l'aggettivo come 'maculato', 'variopinto' o non invece come diminutivo di «gajo» (e v. in una lettera «gaietto sciame blasonato»). Ecc. Mi pare che l'entità dei Gozrichiami, spesso parlanti, a Dante, suggerisca che in realtà Gozzano ha impostato *Invernale* sul contrasto di due tonalità, quella della *commedia* borghese e quella, se si potesse dire dato che la protagonista è femminile, superomistica, decidendo per sé, anti-nietzscheanamente e anti-dannunzianamente, di stare dalla parte della *medietà* borghese. E mi pare anche che confermi quello che è già chiaro a una semplice lettura, cioè che Gozzano tende a interpretare il volteggio sulla *crosta malsicura* nei termini del

volo, così sublimando il primo. All'interno di Gozzano stesso è interessante che il testo che presta più riscontri sia, se non erro, *Le due strade*, e si capisce data la duplice situazione analoga che la costituisce: una giovinetta sportiva che domina, ignorandolo, il protagonista (e forse l'eguale allegoria di un sentimento di depressione, ben crepuscolare, per il proprio esser borghesi). Mi limito a citare i passi delle *Due strade*: «la gran chioma disfatta nel tocco da fantino», forse, come in *Invernale*, dall'*A-delchi* manzoniano, v. [24], «la bambina ardita», v. [19], e poi v. [20], *Morte: sorte*, vv. [31-32], «sotto l'aperto cielo», [41] «batter d'ali», v. 81.

Fonte: Guido Gozzano, *Tutte le poesie*. Testo critico e note a cura di Andrea Rocca, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980, pp. 149-50.

Rinvii interni: cap. X, 1.

Invernale

«... cri... i... i... i... i... icch...» l'incrinatura
il ghiaccio rabescò¹, stridula e viva.
«A riva!». Ognuno guadagnò la riva
disertando la crosta malsicura.
5 «A riva! A riva!...». Un soffio di paura
disperse la brigata fuggitiva.

«Resta!». Ella chiuse il mio braccio conserto,
le sue dita intrecciò, vivi legami,
alle mie dita. «Resta, se tu m'ami!».
10 E sullo specchio subdolo e deserto
soli restammo, in largo volo aperto,
ebberi d'immensità, sordi ai richiami.

Fatto lieve così come uno spetro²,
senza passato più, senza ricordo,
15 m'abbandonai con lei, nel folle accordo,

¹ *rabescò*: disegnò al modo di un arabesco.

² *spetro* (in rima): la forma ridotta, per la rima, è comune tra fine '800 e primi '900 (esempi di Camerana e Pascoli nel Commento cit. di Sanguineti; in Gozzano stesso v. *tetro: vetro* in *L'amica di Nonna Speranza*, vv. [3-4]).

di larghe rote disegnando il vetro.
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro...
dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo...

20 Rabbrividii così, come chi ascolti
lo stridulo sogghigno della Morte,
e mi chinai, con le pupille assorto,
e trasparire vidi i nostri volti
già risupini³ lividi sepolti...
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più forte...

25 Oh! Come, come⁴, a quelle dita avvinto,
rimpiansi il mondo e la mia dolce vita!
O voce imperiosa dell'istinto!
O voluttà di vivere infinita!
Le dita liberai da quelle dita,
30 e guadagnai la ripa, ansante, vinto...

Ella sola restò, sorda al suo nome,
rotando a lungo nel suo regno solo.
Le piacque, alfine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatta le chiome,
35 e bella ardita palpitante come
la procellaria⁵ che raccoglie il volo.

Non curante⁶ l'affanno e le riprese⁷
dello stuolo gaietto femminile,
mi cercò, mi raggiunse fra le file
degli amici con ridere cortese:
40 «Signor mio caro, grazie!». E mi protese
la mano breve⁸, sibilando: - Vile! -

³ *risupini*: normale in Gozzano per «supini».

⁴ Movimento probabilmente leopardiano (*A Silvia*).

⁵ *procellaria*: palmipede marino, uccello delle tempeste; anche in *Paolo e Virginia*, v. [111] [Sanguineti].

⁶ *Non curante*: con valore verbale, quasi «Non curando».

⁷ *riprese*: rimproveri (più comune in questo senso il verbo, *riprendere*).

⁸ *breve*: con probabile valore averbale, 'brevemente'.

La lingua della poesia

1. I crepuscolari

Sia che si considerino i crepuscolari come continuatori dei tardo-scapigliati e realisti del secondo '800, sia che si metta l'accento sulla loro novità, fondamentale è in loro lo stretto rapporto fra una poetica antiprofessionale delle piccole cose, del quotidiano, del celamento e abbassamento dell'io – e il loro linguaggio. Un linguaggio dunque sliricato ed umile, almeno tendenzialmente: se Pascoli aveva messo in scena separatamente il *basilico* e la *cedrina*, Gozzano rincara la dose e infila un verso tutto di *realia* umili come «di basilico d'aglio di cedrina» (poco più sotto, ancor più programmaticamente: «in me rivive l'anima d'un cuoco»). E altrettanto naturalmente, in una poetica del “piccolo”, s'incrementano i diminutivi e vezzeggiativi: *alberino*, *solicello*, *animula*, *timidetta*, *vestina*, *cagnuolo*, *visuzzo*, *tisicuzzo*, *omettino* (ALTIERI [BIAGI] 1968: 131; COLETTI 1975: 424-25); oppure il diminutivo è ottenuto «per via di riduzione lessicale» (COLETTI 1975: 425), con equazioni come *casa* = *capanna*, *podere* = *orto*, *stanza* = *bugigattolo*.

Questo sliricamento comporta anche un impoverimento lessicale rispetto alla grande triade di fine Ottocento. Nelle due prime raccolte, quelle crepuscolari, di Palazzeschi, *Cavalli bianchi* (1905) e *Lanterna* (1907), non si troverà nessuno dei latinismi di cui gronda *Alcyone* – ma invece francesismi della vita mondana, entro un passo fortemente narrativo (CHIAPPELLI 1951: 25, 27); e forse, come osservato acutamente da SANGUINETI 1977²: 92-93, la parola-immagine più tipica vi è l'impersonale, anonimo *gente*. Dalle *Concordanze* di Corazzini (SAVOCA 1987b) risulta che le parole “piene” più frequenti del poeta sono nell'ordine *cuore*, *dolce*, *morire*, *anima*, *piccolo*, *triste*, *morte*, *piangere*, *solo*, *forse*, *cosa*. *Cosa* è un po' come il *gente*

palazzeschi (ed è particolarmente frequente anche in Gozzano – il quale ha pure *coso*: COLETTI 1993: 410); *forse* – che è la sorpresa di questa lista – dice l'incertezza di giudizi e sentimenti; *piccolo* è aggettivo tipico dell'*understatement* crepuscolare; e così via, con la possibilità di costruire campi semantici pertinenti.

Quasi certamente c'è un rapporto fra la riduzione lessicale dei crepuscolari e la loro frequente inclinazione alle forme della ripetizione: la vecchia tendenza della selettiva poesia italiana alla *variatio* è messa fra parentesi, e d'altra parte (COLETTI 1993: 413) è anche attraverso la ripetizione che il poeta crepuscolare perviene alla sua opera di dissoluzione semantica. In una *Concordanza dei Colloqui gozzaniani* (SAVOCA 1970) nelle parole fra A e G si trovano non meno di 47 casi di ripetizione: come sarebbero «Per sempre? accetterebbe?...» – «Accetterei!», «Da troppo tempo bella, non più bella tra poco», «...quella bocca tanto, tanto/diversa dalla bocca di mia Madre», «La cosa tutta piena di quei 'cosi'», ecc. E tutta tramata sulle varie forme di iterazione è una poesia-insegna come la *Desolazione del povero poeta sentimentale* di Corazzini; per non dire delle iterazioni e dei ritornelli di Moretti. D'altra parte lo sliricamento crepuscolare tocca, si capisce, anche la sintassi, tirando il collo allo stile periodico tradizionale: si tende a un fraseggiare a membri semplici e brevi, coordinati fra loro e autosufficienti. Come esempio emblematico di questo tipo di sintassi citerò un notissimo *incipit* di Moretti: «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena/...», peraltro anticipato dal solito Pascoli in questo attacco: «L'altro anno ero malato: ero lontano,/a Messina, col tifo», e dalla sua fonte indubbia, il Rodenbach di «Tristesse! je suis seul; c'est dimanche; il pleuvine»; nonché affiancato dal govoniano «Ognissanti! Domenica! La pioggia» e magari anche dal palazzeschi «Dicembre/Crepuscolo/Piove» (COLETTI 1993: 411). Per altri aspetti sono caratteri salienti, e antitradizionali-prosaistici, del discorso crepuscolare la dialogicità e la ricchezza di elementi fatici e di attualizzatori (COLETTI 1993: 411-12). Il testo crepuscolare, per così dire, si mescola fra la gente.

Ma è evidente che il carattere più specifico del lessico (e della sintassi) di questa poesia non è tanto il suo generale abbassamento, quanto il suo contrasto con elementi – più fonomorfologici che lessicali – di opposta natura, letteraria e preziosa, che vi si infiltrano o vi si conservano in dosi notevoli. Si

può pensare che questi possano avere tre funzioni. a) Di semplici residui automatici della lingua poetica tradizionale, come sarà il caso di *desio* o *tema* in Moretti, che peraltro usa p.es. *bar* (1^a attestazione), *fornello*, *tegame* e il dialettismo *piada* (v. COLETTI 1975: 424 ss.), e soprattutto di molti elementi morfologici quali *ei*, *sorriveva* 1^a pers., *facean*, *spirto*, *nova*, il numero delle apocopi ecc. (v. GIRARDI 1989: 62 ss.). b) Come mezzo per riequilibrare e rialzare un discorso poetico che altrimenti scivolerebbe verso il basso (ipotesi forse meno probabile – o meno comprensiva). c) Come oggetto di contrappunto e parodia contestuale, che è l'ipotesi più interessante. Qui andranno subito sistemati i composti classicheggianti di Gozzano tipo *acropungenti*, *altorivera*, *cerulo-bionda*, *altoreggendo* e via dicendo, così come, nello stesso poeta, le inversioni forti: «gli accesi dal veleno biondissimi capelli» e le giunture letterarie come «tempo edace» o «luce aurina» (ALTIERI [BIAGI] 1968: 138-40). Fermiamoci su quest'ultimo punto, e sul suo luogo privilegiato, la rima che per semplicità chiameremo dissonante, che mette a vistoso contrasto, quasi in cortocircuito («perché l'ironia che avvicina gli opposti deve consumarsi in luoghi esposti e dichiarati»: COLETTI 1993: 408), parole trite, banali o addirittura disfemiche con parole di caratura elevata, rare ecc.: queste sono a loro volta divisibili in tre categorie fondamentali, e cioè le parole poetiche, i tecnicismi e i forestierismi (tra i quali spiccano gli orientismi – specie nipponismi – e i latinismi¹, ma più che classici ecclesiastici, secondo una nota tendenza “decadente”, semiblasfema, a giocare coi simboli del cattolicesimo; infine i nomi propri stranieri). Questa tecnica della rima dissonante, che avrà larga risonanza nel '900, p.es. in Montale, va anche messa in rapporto con una generale alacrità dei crepuscolari nell'uso della rima non ovvia, come si vede dalle molte sdruciole e dall'assunzione da Pascoli della cosiddetta rima ipermetra (*petali: segreta...*).

Sarà intanto interessante notare che l'unico dei maggiori crepuscolari privo o quasi di rime dissonanti, è Corazzini, cioè il poeta della “scuola” meno fornito d'ironia e gusto parodico, quello anche che meno di tutti scrive poesia *contro* quella di

¹ Moretti costruisce una sua ottava alternando versi italiani e latini: qual cosa come i sonetti *semiliterati* del Medioevo.

altri (cfr. invece Gozzano contro o "attraverso" D'Annunzio). Ed ecco un elenco. In Govoni ad es. *endemia: biancheria*, (organo di) *Barberia: psicopatia*, *Satzuma: schiuma*, *insolito: aeròlito*, *Domenica: splenica*. In Gozzano, oltre alla celeberrima *Nietzsche: camicie* o *dice*, cfr. almeno *sublimi: concimi*, *malinconia: radioscopia* o *pirografia* o *fotografia*, *divino: intestino*, *consola: lenzuola*, *deserte: Werther*, *oblia: prozia*, *macaone: personae* (Gozzano è anche colui che ha rimato D'A-zeglio con *perplesità*). In Moretti: *Beethoven: piove*, come l'appena citata di Gozzano, poi *duoli: fagioli*, *romanzi: avanzi*, *dalli: HP*, cioè la sigla per cavalli-motore, quasi da futurista, *così: biscuit*. Passando ai minori: Vallini ha *riposi* verbo: *tubercolosi*, *malinconia: prosodia*; Nino Oxilia mette il suo cognome raro, pronunziato con palatale alla settentrionale, in rima con *caviglia*, e *divisionista* con *ametista*, *improvista*, *Corazzini* con *burattini*, *Grimm* con *Chez Maxim*; infine Martini fa rimare *giù* con *acajù*. E così via e così via. Uno sguardo più attento permette forse di osservare motivazioni ed effetti, non necessariamente unici, di questa tecnica delle rime. Quando Oxilia colloca in rima una parola come *divisionista*, lo fa evidentemente per esporre più provocatoriamente una novità lessicale (il termine, della critica d'arte, era allora recente); tanto più qualcosa del genere si può dire per l'HP di Moretti, essendo poi la rima, dal punto di vista grafico, inesistente, virtuale. L'accostamento di *Nietzsche a camicie* e anche di *Beethoven a piove* tende evidentemente a relativizzare se non a parodiare i contenuti culturali che quei nomi rappresentano (nel caso di Nietzsche molto attuali e intriganti), a sottrarre loro l'aura, desacralizzandoli. Un caso come quello di *malinconia* rimante con varie voci tecniche ha un altro valore ancora: togliendo *malinconia* dalle sue normali constellazioni di parole poetiche e mettendola in relazione con tecnicismi di cruda tecnicità, Gozzano getta obliquamente uno sguardo critico sulla categoria o "sentimento" stessi che quella parola indica, e sul suo abuso nella letteratura postromantica, pari alla mitizzazione nel senso comune.

Come si fa in generale, abbiamo messo in rilievo soprattutto il processo di *sliricizzazione* e *prosasticizzazione*, l'abbassamento di tono e rango impressi dai crepuscolari al linguaggio poetico. Ma quali che siano i propri materiali e il loro uso, il linguaggio poetico non può mai coincidere con quello comune. Un compito che ebbero i crepuscolari, e il più difficile, fu allora anche quello di ottenere i risultati della poesia con mezzi non più

poetici o, detto più radicalmente, di *liricizzare il prosaico*. Lo ha risolto soprattutto il più dotato e abile di loro, Gozzano. Come? Una strategia generale è stato proprio il montaliano «cozzo dell'aulico col prosaico»: perché quel cozzo comporta sì che l'aulico sia abbassato d'un gradino e relativizzato, ma anche, e *contrario*, che il prosaico s'innalzi e nobiliti. Secondo punto: l'immissione di un lessico *anche* quotidiano e umile entro strutture metriche classiche, solide, stabili – e questa sarà una delle ragioni del complessivo tradizionalismo metrico di Gozzano. Il discorso vale anche per le strutture metriche fini, oltre che per le grosse. P. es., contenendo lo sciolto dialogato de *Le due strade* entro le copie di alessandrini stretti a rima al mezzo incrociata, Gozzano estrania quel dialogato, lo disloca e sospende secondo le pause della struttura metrica e della rima, insomma gli toglie prosasticità e gli dà eleganza: «La bimba Graziella: così cattiva e ingorda!.../Signora, si ricorda quegli anni? 'E così bella/vai senza cavalieri in bicicletta?' 'Vede.../Ci segui un tratto a piede?' 'Signora, volentieri...'», e così via: fra dialogato e reticolo metrico si istituisce un contrappunto pertinente, e possiamo dire che gli effetti soprasedimentali della metrica hanno la stessa funzione che altrove può essere detenuta da una sintassi ricercata e letteraria. Ma si pensi semplicemente alle «iridi sincere» della Signorina Felicita, «azzurre d'un azzurro di stoviglia»: chi si ricorda più qui che *stoviglia* è parola umile? Sia perché subordinata alla netta nota di colore ribattuta dell'azzurro, sia perché inserita in un sistema di rime difficili con *sopracciglia* e il nobile *vermiglia*, sia infine perché terminale di un verso così perspicuo e percussivo, su tre soli accenti, la parola ha qui esattamente la stessa funzione di *smalto* o *cammeo*, diciamo pure *parnassiana*, o se si vuole di nitore oggettuale, che in altri poeti hanno gli oggetti rari e preziosi².

2. Umberto Saba

Non è facile descrivere la lingua di Saba, forse non ancora analizzata come occorrerebbe (fondamentali POLATO 1966; GI-

² Studi generali: BECCARIA 1989b: 163-68; COLETTI 1993: 408-13. Su Govoni: BECCARIA 1989a: 180-226. Su Corazzini: COLETTI 1989: 107-15. Su Palazzeschi: SANGUINETI 1977². Su Gozzano: CASELLA 1982; BECCARIA 1989b: 168-70. Su Moretti: COLETTI 1975. Altro nel testo.