

Università degli studi di Bergamo

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

**Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11
Letteratura Italiana Contemporanea**

Luigi Ernesto Arrigoni

LA METRICA DI ALFONSO GATTO

Strutture formali e paradigmi artistici

Supervisore

Prof. LUCA CARLO ROSSI

XXII Ciclo

Anno Accademico 2008-2009

A Elisa

INDICE

Ringraziamenti	p. 7
Introduzione	p. 9
1. Metrica ed estetica	
1.1 La dialettica a due stadi	p. 15
1.2 Metriche architettoniche e pittoriche	p. 20
2. Forma e pittura da <i>Isola</i> a <i>Poesie</i>	
2.1 La tecnica simmetrizzante nei testi in quartine	p. 25
2.2 Il modello leopardiano e le prime influenze figurative	p. 39
2.3 Futurismo e cubismo tra innovazione e conservazione	p. 58
2.4 Il “sistema sonetto” nel riassetto di <i>Isola</i>	p. 66
2.5 L’endecasillabo sciolto e le interferenze letterarie e pittoriche sul settenario	p. 77
3. La restituzione degli eventi bellici fra spinte realiste e sperimentazioni tecniche	
3.1 La tecnica cubista di <i>Amore della vita</i>	p. 95
3.2 La preistoria del verso lungo negli anni Trenta e gli sviluppi successivi	p. 107
3.3 Ritmo e realismo della prosa	p. 128
3.4 Surrealismo compositivo e carica ideologica delle poesie per bambini	p. 134
3.5 Suggestioni artistiche e tratti metrici de <i>Il capo sulla neve</i>	p. 148
4. La crisi dell’endecasillabo	
4.1 <i>Le Nuove poesie</i> : strutture demarcanti e fenomeni di rifrazione	p. 167
4.2 Endecasillabo narrativo, rima attanziale e “dissolvenze cinematografiche” in <i>Romanzo 1917</i>	p. 180
4.3 La paralisi dell’endecasillabo sciolto nelle sezioni di contorno	p. 188
5. L’ambiguità metrica de <i>La forza degli occhi</i> e i successivi ripensamenti	
5.1 Tecniche post-cubiste e tendenze informali	p. 199
5.2 L’ambivalenza di <i>Osteria Flegrea</i> fra “allegretti” ed endecasillabi regressivi	p. 216
5.3 Immagine e gesto	p. 224

6. Il programma politico de <i>La storia delle vittime</i>	
6.1 Una sezione di trapasso: <i>Giornale di due inverni</i>	p. 233
6.2 Il paradigma negato: Bacon e l'arte nucleare	p. 239
6.3 Verso lungo e impegno ideologico	p. 243
6.4 Le altre tipologie versuali	p. 258
7. Poesia e pittura nella poetica di <i>Rime di viaggio per la terra dipinta</i>	
7.1 Cornici figurative e dinamismi verbali	p. 267
7.2 Le variazioni formali sul sonetto	p. 278
7.3 Metatestualità pittorica e poetica	p. 287
7.4 Dinamiche intersemiotiche; citazione e stilizzazione estetica	p. 294
8. Le ultime raccolte nel macrotesto gattiano	
8.1 Le variazioni sul verso lungo di <i>Poesie d'amore</i>	p. 305
8.2 <i>Desinenze</i> fra straniamento e conservazione	p. 320
Tabelle	p. 337
Apparato iconografico	p. 351
Bibliografia	p. 367
Bibliografia degli scritti di Gatto	p. 383
Indice dei materiali del Fondo di Pavia	p. 389

Un particolare ringraziamento a Nunzia Palmieri, che ha supervisionato la stesura dell'intera tesi, e a Giovanna Rosa e Luca Carlo Rossi, che ne hanno seguito l'impostazione iniziale e le prime fasi di scrittura. Preziosi consigli sono stati inoltre offerti da Stefano Ghidinelli, Alessandra Violi, Elisa Mencaglia, Mara Affinito, Josué Alberto Santos.

Presso il «Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università degli Studi di Pavia, grazie alla disponibilità del prof. Renzo Cremante, ho potuto studiare l'ampio materiale inedito inerente ai risvolti variantistici della poesia di Gatto. Durante il mio lavoro di ricerca a Pavia ho potuto fruire della collaborazione della dott.ssa Nicoletta Trotta e del dott. Jader Bosi. Indispensabile è stata poi la consultazione dei volumi di Gatto conservati presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, diretto dalla dott.ssa Claudia Piergigli.

INTRODUZIONE

Gli unici due studi specifici sulla metrica di Alfonso Gatto sono entrambi recentissimi. Dichiaratamente asistematico, anche se ricco di spunti, il contributo di Aldo Menichetti, *Osservazioni sulla metrica* (2007), si limita a segnalare qualche fenomeno generale e a compiere una breve campionatura analitica in testi distribuiti lungo l'intera carriera dell'autore. Dedicato a un preciso lasso cronologico è invece il saggio di Paolo Giovannetti, *Modernità metrica del primo Alfonso Gatto* (2008): si suggerisce una categorizzazione del verso libero negli anni Trenta, rompendo un *cliché* critico che considerava trascurabile nell'autore la presenza del metro libero.

All'auspicio di Menichetti, di una ricerca che miri ad una descrizione generale e organica della metrica gattiana, questa tesi spera di offrire una prima, seppur parziale risposta. Accanto a una valutazione degli indici quantitativi e delle analisi stilistiche dei componimenti con i loro rimandi intertestuali credo che non si possa prescindere, in un'interpretazione complessiva della metrica di Gatto, dalla continua interazione nella sua visione estetica con il mondo delle arti visive. Le riflessioni su pittura, scultura, architettura e cinema costituiscono un *corpus* ampio e variegato, prezioso per una decifrazione delle opzioni metriche e delle modificazioni formali che si riscontrano nei cinque decenni di pratica poetica da parte dell'autore. La teoria estetica che emerge dai contributi critici è arricchita dagli apparati paratestuali delle raccolte, dalle note prefatorie e dalle copertine dei volumi, che attivano paradigmi e richiami figurativi secondo percorsi diversificati.

Lo stesso Gatto ha sempre dichiarato una profonda affinità fra la propria ricerca di poeta e di pittore e in un certo senso ha ampiamente legittimato la grande quantità di studi interdisciplinari dedicati alla sua attività di artista, di critico d'arte, di esperto di architettura. Quando si sono riscontrate somiglianze fra arte e poesia, sono state ravvisate su alcuni aspetti particolari: il colore, la forza mitopoietica degli occhi, la dimensione memoriale. L'aspetto precipuamente metrico della poesia nelle possibili interazioni con le arti visive è stato solo sfiorato, mentre Gatto praticava l'operazione inversa nel ravvisare tracce di metricità nell'architettura e nella pittura. Una parziale eccezione nel panorama critico è la lettura cubista di Gianfranco Contini, dedicata alla

raccolta *Amore della vita*: Contini parla di «costruzione cubista degli oggetti», ma la sua analisi può essere estesa dalla modalità di costruzione retorica al piano metrico. Dilatata su un arco di tempo più vasto, l'intuizione permette di comprendere nel loro valore formale alcuni momenti della metrica di Gatto, grazie ad un confronto con le considerazioni dell'autore sulla complessa storia del Novecento italiano e internazionale. La nuova prospettiva consente di superare alcuni punti critici ben radicati negli studi italiani, in particolare la posizione secondo cui Gatto sarebbe stato sostanzialmente indifferente agli schemi metrici adattati nelle varie raccolte. Limitata ed angusta, tale idea non chiarisce l'estrema variabilità della metrica gattiana, le dinamiche e i conflitti fra schemi tradizionali e versoliberisti, la funzionalità delle singole categorie e la fruizione, a distanza di qualche decennio, di tipi metrici definiti (come il sonetto o, nell'ambito anisosillabico, il verso lungo).

Nelle prime riflessioni sulla pittura negli anni Trenta, Gatto concentra la sua attenzione su una linea di filiazione cézanniana, che trova realizzazione in Italia nelle solide volumetrie dei quadri di Ottone Rosai. Alla medesima matrice sarà ricondotta da Gatto anche l'opera di Carlo Carrà, uscito dall'esperienza futurista e portatore di una ripresa in senso classicista e conservatore del cubismo picassiano (altro grande erede della tradizione cézanniana). Il nodo artistico incarnato da Cézanne, nella problematica di una specularità di sguardo fra osservatore e oggetto, è da Gatto direttamente collegato alla poetica leopardiana di resa della realtà. L'intersezione nell'interpretazione di testi visivi e letterari permette di ricondurre alcune categorie metriche della prima produzione gattiana (i componimenti regolari in quartine, le modalità di fattura leopardiana, le poesie in prosa) ad un medesimo alveo estetico pre-cubista, fortemente influenzato dalla ricezione dell'opera di Cézanne. Al polo opposto, Gatto sviluppa un tipo metrico neo-impressionista (secondo le linee di composizione rinvenute nella scultura di Brogini e nella pittura di Del Bon), contrastivo e speculare al precedente, imperniato sui versi brevi e sviluppato in chiave evolutiva da un'iniziale moderato versoliberismo (imperniato sulle misure brevi) sino al passaggio ad una tendenziale uniformità sul settenario, con una rivisitazione del metro della canzonetta di Di Giacomo. Contraddittorio si rivela invece l'ambito sperimentale sui versi lunghi, inseriti in pochi testi e refrattari nei confronti di una definizione stilistica univoca. In

questo ambito sono meno evidenti le influenze di derivazione pittorica (ad eccezione di pochi testi che estremizzano alcuni aspetti del modo cubista), mentre si fanno più complesse le reti di riferimenti intertestuali (la metrica barbara di Carducci; l'anapesto di Pavese; il verso sintattico di Jahier) sino alla non sempre felice contaminazione, negli anni della guerra, con alcune tecniche della *koiné* neorealista che andava formandosi. In particolare ne *La spiaggia dei poveri* è innestata una dilatazione versuale, che al di là di una generica aspirazione prosastica, fatica ad innovare la maniera espressiva e ad uscire dal linguaggio dell'ermetismo. Lo sviluppo di alcune poesie in prosa mostra invece un desiderio di racconto che si esplicita nel nuovo tasso di realismo e nell'attenzione per la cronaca contemporanea.

Tali sviluppi storici e sociali inducono inevitabilmente gli scrittori a percorrere diverse soluzioni espressive. Il sistema delineatosi negli anni Trenta nella poesia di Gatto, con l'opposizione dinamica fra moduli pre-cubisti e neo-impressionisti, va incontro ad una frantumazione. Le due raccolte principali, *Amore della vita* e *Il capo sulla neve*, offrono delle risposte fra loro complementari e alternative rispetto a *La spiaggia dei poveri*. In *Amore della vita*, come rilevato da Contini, il tessuto poetico è smontato e riaggregato in una costruzione cubista a tasselli, il cui collante è fornito dal ruolo ibrido dell'endecasillabo. Il verso principe della tradizione è poi rivisitato in chiave regolare nella poesia del *Capo*: l'uniformità sillabica è eretta ad argine formale contro la violenza che emerge prepotentemente dalle scelte tematiche, dal lessico e dalle deformazioni sintattiche. Preziosa per questa evoluzione si rivela l'individuazione di alcuni modelli morali e tecnici: nei mesi terminali del conflitto e nel difficile dopoguerra, Gatto apprezza il lavoro di alcuni artisti italiani (Birolli, Morlotti, Cassinari, Cagli) che hanno sfruttato con coerenza la lezione post-cubista di Picasso in direzione di un maggior conservatorismo formale, in grado di contenere l'esplosività delle esperienze a cui ogni individuo e ogni artista aveva assistito. Al centro della loro poetica sono posti l'uomo, la sua dignità e l'impegno politico. Echi del clima pittorico, della poesia neorealista e della produzione pavesiana affiorano anche nella nuova temporalità della poesia, generata dalla distribuzione di figure retoriche di stampo iterativo. Il tempo storico della Resistenza e del conflitto è attraversato concentricamente da un tempo ciclico, attento alle stagioni, ai ritmi della

natura e della campagna. Negli stessi anni è composta anche la raccolta per bambini *Il sigaro di fuoco*, che Gatto sfrutta nell'estrosità sonora e nella molteplice articolazione di realtà mensurali per una critica all'autoritarismo del periodo fascista. La successiva illustrazione da parte della compagna dell'autore, Graziana Pentich, di alcune di queste poesie rivela un substrato pittorico caratterizzato da una semplificazione grafico-cromatica e da un vivace surrealismo della carica onirica di certe immagini.

L'endecasillabo rimane per alcuni anni il verso esclusivo della produzione gattiana: con la pubblicazione di *Nuove poesie*, che conclude il decennio degli anni Quaranta, la sua fruizione è portata sino alla sclerotizzazione, con una rivisitazione della tecnica cubista nel senso impoverito della chiusura testuale. Le istanze pittoriche sono trasferite sul più semplice piano descrittivo, mentre gli schemi metrici rimangono afflitti da inerzia e passività. Un'innovazione di rilievo si coglie però in *Romanzo 1917*, una poesia influenzata dalle tecniche della narrativa e del cinema per la costruzione dei caratteri e per la disposizione delle sequenze. Una serie nascosta di rime a distanza e di epifore crea un piccolo sistema attanziale e simbolico dei personaggi, mentre gli scarti temporali e tematici fra le parti strofiche richiamano le dissolvenze incrociate e i raccordi di sguardo.

L'*impasse* formale è superata nella successiva *La forza degli occhi* (1954), dove Gatto persegue con coerenza uno sganciamento fra costruzione metrica e andamento semantico dei testi, secondo percorsi analoghi a quelli della pittura non figurativa: si accresce negli anni Cinquanta l'interesse dell'autore per l'astrattismo e l'informale, con la realizzazione di alcuni quadri e la stesura di diversi saggi critici. Un legame meno problematico fra dato poetico e figurativo è successivamente e lentamente ricostruito nelle collaborazioni con alcuni artisti: *Allegretto*, illustrato da Fulvio Bianconi, dialettizza il rapporto fra letteratura e grafica su un piano di traslazione; *Il vaporetto* e *Venezia*, nati con il contributo di Graziana Pentich e Carlo Carrà, si basano su una forte fiducia nella possibilità di generare senso e sovrasenso dall'accostamento fra poesie e immagini e dall'interazione fra i procedimenti intrinseci ai due mezzi. L'abbandono della tecnica astrattiva è confermato anche dall'iconografia paratestuale de *La madre e la morte* (realizzata da Lino Paolo Suppressa e da Graziana Pentich), che richiama le suggestioni funerarie e i modi metrici di stampo leopardiano di *Morto*

ai paesi. Osteria Flegrea incarna le diverse suggestioni che andavano maturando nella poesia gattiana ed accosta, senza una vera e propria fusione, i due impulsi stilistici rappresentati dalle *plaquette* originali di *Allegretto* e *La madre e la morte*, distinti fra loro nella caratterizzazione metrica (anisosillabismo contrapposto all'uso del settenario e dell'endecasillabo) e nei risvolti semantici (che oscillano da una più ampia libertà tematica per poi chiudersi, nella parte finale, su una regressività materna e mortuaria). Nello stesso periodo risulta di notevole interesse l'esperimento del *Vaporetto*, che, oltre ad innestare un supporto sinfonico e figurativo a rinforzo delle poesie infantili, tenta una differenziazione metrica basata su un diverso paradigma mimico-prosemico dell'attorialità di due celebri comici (Chaplin e Oliver Hardy).

Alcune implicazioni di natura pittorica sono richiamate anche nell'introduzione alla successiva silloge, *La storia delle vittime*. Gatto si interroga sul nuovo orizzonte di realtà generato dall'impiego della bomba atomica. Nello scritto prefatorio rifiuta le linee teoriche e stilistiche vagliate dalla pittura nucleare e dai prosecutori di Bacon. Il rigetto delle propaggini moderne dell'avanguardia porterà Gatto a sperimentare inizialmente un recupero ideologico del verso lungo, già fruito nel corso della guerra e qui ripreso con un maggiore straniamento formale.

La vera risposta è però incarnata dalla raccolta che rappresenta il culmine dell'interesse per l'immaginario visivo. I cento testi della galleria poetica di *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969) sono realizzati in parallelo con cento dipinti dell'autore. Nelle forti implicazioni dei nessi efrastici e illustrativi è portato a dominante un processo di intersezione fra codici, che non manca di caratterizzare, secondo percorsi più sotterranei ma non meno importanti, gli altri volumi poetici di Gatto. *Rime di viaggio* è costruito con un estremo rigore formale, che spinge a rinforzare gli indici di chiusura testuale per enfatizzare il parallelo con la cornice di un quadro: uniformità endecasillabica, schemi strofici essenziali (seppur variamente ricombinati) e richiami ad anello fra le parti liminari dei testi fungono da cardini architettonici dei componimenti. L'interazione fra i due medium è poi avvalorata dai numerosi riferimenti metatestuali che richiamano le arti parallele della poesia e della pittura, in un continuo e suggestivo intreccio.

Nella produzione successiva rimane costante il processo relazionale con il mondo delle arti, ma la poesia stenta a ritrovare la felicità espressiva delle *Rime di viaggio*. *Poesie d'amore* prosegue nella caratterizzazione regolare dell'endecasillabo, a cui viene affiancata un'intensa sperimentazione sul verso lungo. I legami intertestuali si fanno più complessi nel macrotesto gattiano: i numerosi richiami metrici alla *Storia delle vittime* inducono a leggere la raccolta come una risposta articolata al precedente volume e a individuare alcune matrici pittoriche caratterizzate da un'evidente compostezza formale, con una sostanziale fiducia nella costellazione artistica sottesa a *Rime di viaggio*.

Più ambigua si rivela invece l'articolazione del postumo *Desinenze*. I modelli visivi impliciti sono ormai quelli del postmoderno e della società dei consumi. Gatto cerca di cogliere i cambiamenti dell'immaginario artistico e studia i cambiamenti generati dall'iperrealismo, dalla pop-art e dalla contaminazione con la pubblicità, il fumetto e la televisione. Colpiscono certe intuizioni sull'estetica degli anni Settanta, come l'ibridazione dei concetti di "archeologia" e "futuribile", in merito agli usi stilistici della nuova pittura. Tuttavia la prospettiva di Gatto rimane ancorata alla modernità e non viene compreso pienamente lo scarto della nuova epoca. Le ambivalenze del pensiero estetico si riflettono nella varietà di *Desinenze*, che alterna le più diverse categorie formali, con la sperimentazione di nuovi tipi versuali e, soprattutto, con una rivisitazione straniata e straniante del proprio passato metrico. La raccolta assume la forma di un museo che alterna collezioni fra loro contrastanti, per l'epoca di realizzazione e per le divergenze stilistiche. I richiami pittorici possono anche assumere una forma ironica e demistificante ed affiorare in tradizioni mai amate, come la metafisica di De Chirico. Priva di una chiara assunzione delle nuove istanze e di una comprensione dello spessore storico, la poesia di Gatto si chiude nell'ambivalenza: lo sguardo rivolto verso il nuovo appare come ostacolato da alcuni schermi, alcune categorie interpretative maturate negli anni giovanili, che trattengono il poeta da un'immersione completa nella nuova epoca visiva, ma che lasciano comunque trapelare alcuni scorci di paradigmi scopici radicalmente differenti rispetto al passato.

1. METRICA ED ESTETICA

1.1 LA DIALETTICA A DUE STADI

Nel 1961, nella postfazione alla quarta edizione delle *Poesie*, Gatto rievoca il momento in cui si è accostato a questi testi ormai lontani nel tempo di qualche decennio:

Ogni poeta [deve], prima del congedo, leggere le poesie che quasi non sono più sue, per la storia del lavoro letterario e per la memoria stessa del lettore in cui esse sono venute a situarsi e a vivere di vita propria. Leggendole e rileggendole, l'autore le riattacca allo strappo originario, alla fatica con cui le stacco da sé. Egli ricorda che intervenne come un altro, a tagliar corto con un tempo che non era più, ma l'inerzia di una forma attratta nel suo moto per chiudersi da ogni parte. Intervenne come un sopraffattore.¹

La poesia è qui descritta come un fluire analogico, che si estende senza interruzione nel *continuum* temporale di immagini e sensazioni. L'autore che fissa il testo sulla carta opera una violenza (Gatto la definisce come uno «strappo», un «tagliare»), violenza però necessaria per attivare il processo comunicativo, per far girare la «trottola» di cui parlava Sartre.² «Dopo vent'anni o trenta» il poeta sente quindi le sue creazioni «fermate, bloccate, nella memoria del lettore».³ Non è un caso che diversi studiosi, suggestionati dall'idea del flusso poetico, abbiano ricordato, a proposito del mondo gattiano, il nome di Parmenide⁴ o quello di Bergson (filosofo spesso citato dal poeta). La corrente della poesia domina l'artista in termini che ricordano, almeno metaforicamente, l'*invasamento* della letteratura classica: «Quale poeta, egli è la vittima della sua poesia».⁵ L'eco dell'antico valore divino e divinatorio della *parola* è

¹ G. 6101, p. 105. Per le modalità di citazione degli scritti di Gatto e dei materiali del Fondo di Pavia si rimanda agli apparati.

² SARTRE 1966, p. 33.

³ G. 6101, p. 106.

⁴ Parmenide è spesso ricordato, sulla scia della *Nascita della tragedia*, come esponente di un pensiero presocratico, cifra di un mondo incontaminato e primordiale (con vari riferimenti anche a Vico). Vd. BIGONGIARI 1980, p. 42: «L'«isola» gattiana, come la sfera parmenidea, è immersa nell'incompiutezza, che è concetto altrettanto parmenideo dell'infinito»; MACRÌ, intervento in *GATTO* 1984, p. 920: «Era Parmenide il suo filosofo, nell'essere parmenideo del simbolo assoluto dinamico» (vd. anche ID. 1980, pp. 54-55).

⁵ G. 6101, p. 107.

affiancata in Gatto dall'idea del fatto letterario come trascrizione di processi pulsionali:

Forse l'autore ha lasciato accadere l'inconscio nella sua naturalezza obiettiva, lo ha atteso in una forma tracciata dalla materia operosa del verso per le apparenze più ineffabili e quasi perdute nel momento della parola. Forse ha contrastato nel suo farsi i cenni più remoti della vocazione a essere e a non avere da cui si sentiva chiamato.⁶

L'autore evoca una tensione fra la *parola* e il *verso*; in altri termini fra la pulsione creatrice e la strutturazione formale del testo. I due movimenti convivono e si compenetrano: da un lato l'«inerzia di una forma», la chiusura del componimento; dall'altro l'apertura e l'evocatività della *parola*.⁷ La forma, nelle parole di Gatto, è descritta come un compromesso, una mediazione fra lo scorrere incessante dell'idea poetica e l'atto temporale della “fissazione” sulla carta. Nell'*Autoritratto* del 1955, in una delle rarissime riflessioni sulle proprie scelte tecnico-poetiche, Gatto descrive in un'ottica simile le sue opzioni metriche:

Hai scritto molte rime, – mi sono chiesto per la seconda domanda – quale valore ha per te la rima in questo tuo particolare modo di vedere? Rispondo. Le mie rime e il mio modo di usare metri tradizionali quali l'endecasillabo e il settenario, credo siano da interpretare nel valore di un “canto” che supera e brucia ogni residuo tecnico, quasi a dare l'apertura e la durata della voce. Sono rime di gravitazione. Il canto porta alla loro fermezza come a un punto di evidenza lontano e nitido, all'orizzonte che la voce stessa crea.⁸

Tali dichiarazioni dell'autore hanno favorito, nell'interpretazione critica, qualche semplificazione sui fenomeni metrici. Senza una visione d'insieme e una lettura complessiva affiora qua e là l'idea che il poeta avrebbe soprattutto operato un recupero di forme tradizionali, assunte come involucri vuoti (forme inerti, senza una specificazione funzionale) e animate dall'interno da un flusso poetico continuo, il *canto*, che scardina la regolarità con continui *enjambements* che travalicano i versi e le

⁶ *Ivi*, p. 106.

⁷ Cfr. l'intervento di MENNA in *GATTO* 1984, p. 938: «La poesia [è] condannata in qualche modo a questa felicità del linguaggio, l'arte chiusa dentro questa prigione del linguaggio. Questa prigione aperta e chiusa è comunque una condizione di solitudine».

⁸ G. 5577, p. 712.

strofe.⁹ Accanto a questa, convivrebbero una modalità melica che si rifà a Di Giacomo e una vena infantile ludica che trova la sua più evidente realizzazione nelle raccolte per bambini. Descrizioni simili, che peraltro colgono alcuni importanti aspetti della poetica gattiana, rimangono però estremamente limitative. In un'ottica siffatta diventa impossibile spiegare la coesistenza di almeno una ventina di tipologie metriche che raggiungono una certa stabilizzazione, la presenza di testi in ogni raccolta che divergono dal paradigma metrico di sfondo, la ripresa a distanza, anche dopo trent'anni, di forme ormai abbandonate (come avviene per esempio con il sonetto). Inoltre si perde totalmente la "funzionalità" delle strutture metriche. Lo stesso *enjambement*, spesso attivo, è però ben lontano dal caratterizzare l'intera poetica gattiana.

Una prima chiave di lettura può essere allora offerta da un diverso campo testuale, in cui la riflessione s'appunta sulla dinamica formale nelle arti visive. Nei suoi numerosi scritti, Gatto mostra un'ossessione ricorrente tesa a ricondurre i più svariati autori e movimenti entro le coordinate stilistiche di pochi poli fondamentali: l'impressionismo, Cézanne e Picasso e il loro rapporto con il binomio apertura\chiusura. L'amico e critico Ruggero Jacobbi ha rilevato che in Gatto

Il testo dice ciò che è, dice la sua forma, dice la sua natura di paesaggio da Cézanne a Picasso. Gatto amava profondamente Cézanne, perché Gatto riconosceva in se stesso il pericolo dell'impressionismo [...]. Gatto amava profondamente Cézanne come l'uomo che aveva ricostituito la forma dopo, superando l'impressionismo; ma Gatto amava straordinariamente Picasso [...] come colui che aveva fatto di questa forma non una cristallizzazione, ma un'apertura continuamente articolata alle ipotesi del reale e del surreale.¹⁰

Nel fondamentale saggio del 1970 (una sorta di compendio della propria visione estetica), Gatto esalta in Cézanne il momento della ricostruzione formale e della ricomposizione volumetrica, citando una lettera ad Émile Bernard in cui si discute in merito agli «errori del neo-impressionismo» e si criticano «le cause d'astrazione che

⁹ Ad esempio in NAPOLI 1998, p. 150; GRAMIGNA 2003, p. 64; CURI 2005, p. 136.

¹⁰ Intervento di JACOBBI in *GATTO* 1984, pp. 932-933.

impediscono di comporre la tela e di raggiungere le delimitazioni degli oggetti». ¹¹ Le immagini utilizzate da Gatto per descrivere l'arte cézanniana evocano le riflessioni sulla propria poesia:

La tentazione impressionista, quell'aura poetica che nella sua festa sembra toccare i vaghi confini dell'orizzonte [... scatenata] l'amorosa dialettica dell'oppositore che non può fare a meno di averla negli occhi, tanto più effimera quanto più si vede provocato a trattenerla e farla durare. ¹²

I due stadi della pittura di Cézanne, la vaga «tentazione impressionista» e l'istante della «durata», del «trattenere», ricordano le due fasi della poesia gattiana, il fluire poetico e lo «strappo» per attivare il canale con il lettore. Tale sintonia fra i due medium espressivi è rinforzata nella medesima prefazione dal riferimento a Rimbaud. ¹³ Per Gatto il poeta francese ha fornito a Cézanne un modello filosofico di poetica in due fasi:

Della lettera che nel 1871 Rimbaud scrisse a Paul Démeny, la famosa «lettre du voyant», questi due periodi Cézanne li avrebbe tenuti in conto persino con malizia, e col diavolo in corpo. «Le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, *des animaux même*... Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe il donne de l'informe. Trouver une langue». Dove il *là-bas* è talmente indicativo del «vago» che ha da esser certo, dell'impressione consensuale e complice da ricondurre al segno del proprio contrasto e dell'identità tra «sentire» ed «esprimere», da non lasciar dubbi per Cézanne sul suo risolutivo potere di concepimento dentro il fare. ¹⁴

L'idea dialettica di Rimbaud fra la definizione della forma e l'evanescenza dell'informe, è applicata da Gatto, con qualche forzatura, alla poetica cézanniana. I due momenti si fondono nei quadri del pittore in «un'organica struttura», in una «sintesi». ¹⁵ Sintesi «hegeliana» si sarebbe tentati di aggiungere, ma sarebbe assolutamente improprio e snaturerebbe quella che è, a mio avviso, la dinamica

¹¹ G. 7001, p. 17 (citazione della lettera di Cézanne a Bernard).

¹² *Ivi*, p. 20.

¹³ Su Gatto e Rimbaud vd. gli interventi di MACRÌ e PRATOLINI in *GATTO* 1984, pp. 920 e 923.

¹⁴ G. 7001, p. 22. La Lettera di Rimbaud a Paul Démeny è del 15 maggio 1871: «Dunque il poeta è veramente rubatore di fuoco. A suo carico sono l'umanità e perfino *gli animali*; egli dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se quello che riporta da *laggiù* ha forma, darà forma; se è informe, darà l'informe. Trovare una lingua» (RIMBAUD 1975, p. 455).

¹⁵ G. 7001, p. 20.

portante anche dei fatti metrici. Gatto stesso affronta il problema della teorizzazione idealistica, distinguendo «due forme di idealismo»: la «destra hegeliana» e la «sinistra hegeliana» (intese in senso estetico, più che politico). La prima in Italia è stata monopolizzata dalla personalità «ingombrante, prepotente e mafiosa [... di] Benedetto Croce», che ha affermato la «dialettica dei distinti». Al contrario la sinistra hegeliana predilige la «dialettica degli opposti». Entrambe però assumono come valore «l'autonomia dell'arte», seppur in gradi diversi. Gatto sembra invece apprezzare una terza via, quella che si può apprendere da Bergson, o dagli scritti degli stessi poeti, «da un testo di Valery, o persino da una recensione di Montale». Il rimprovero avanzato da Gatto ai sistemi idealistici è che essi

Non spiegano in che modo egli [il poeta] deve salvare la propria autonomia (non certo con il distinguere quella che è poesia e non-poesia, ma entrando nell'eteronomia dell'arte, entrandovi dentro, e cioè pagando di persona tutto quello che ostacola la sua purezza).¹⁶

Non sintesi, ma tensione dinamica per una poesia a due stadi, senza il terzo risolutivo momento. Mario Luzi e Andrea Zanzotto, con occhi da poeta, hanno scorto la cifra del lavoro gattiano in una serie di antinomie che si alternano e si compenetrano.¹⁷ Le speculazioni sulla pittura e sull'idealismo ci permettono di assumere un paradigma interpretativo preliminare, una *dinamica irrisolta* fra apertura e chiusura, le due categorie che ricorrono con ostinazione nelle riflessioni pittoriche di Gatto. I due momenti, sempre in conflitto e mai pacificati in una sintesi statica, si richiamano sinergicamente fra loro e non godono di vita autonoma.

Una visione estetica come quella sinora descritta, trasposta nell'ambito metrico, offre sul piano euristico un primo spunto per leggere la complessa diacronia gattiana e permette di capire le dinamiche intrinseche dei singoli componenti e di cogliere i

¹⁶ G. 7207.

¹⁷ Luzi indica otto tensioni fra «contrari» che contraddistinguono la poetica gattiana: in chiave metrica risulta particolarmente interessante la sesta tra «funzione architettonica del verso e melodismo» (LUZI 1980, p. 403). Cfr. anche ZANZOTTO 1996, p. 150: «Credo che [...] mai, sia stata raggiunta come da Gatto una situazione di estremi bilici ed equilibri, coniugati a tremendi sbilanciamenti, con altrettanta levitas». Letture analoghe si colgono in gran parte della critica. Cfr. BIGONGIARI 1980, p. 32: «La poesia come stato di contraddizione, ma anche come stare, in quanto dizione, nella contraddizione»; PRANDI 1998 (p. 159) e 2007 (p. 127); GRAMIGNA 2003, p. 63: «l'ossimoro linguistico non è che la moltiplicazione dell'ossimoro di situazione, ossia la contraddizione che vive nella sua poesia».

piani intertestuali delle diverse raccolte: in particolare aiuta a illustrare come a momenti di omogeneità metrica, in cui si fa programmatica la tendenza alla chiusura, si affianchino testi erratici che divergono dallo sfondo generale e chiarisce le ragioni per cui nelle raccolte più eterometriche emergano forti indici di regolarizzazione.

Il punto di vista che abbiamo assunto rischia di essere direttamente identificato con una dinamica oppositiva fra metrica aperta e chiusa. Anche se in parte le due prospettive possono coincidere, i due momenti dialettici risultano indipendenti dal binomio metrica tradizionale\metrica libera, ed anzi possono esaltare strutturazioni metriche opposte. Vedremo infatti che alcune delle strategie più oltranziste nel senso della chiusura trovano spazio nel settore anisosillabico¹⁸ o che certi testi tradizionali sono *aperti* da significative variazioni tecniche.

1.2 METRICHE ARCHITETTONICHE E PITTORICHE

Il rapporto fra metrica e arti visive nell'estetica gattiana non si limita ad una metafora oppositiva (apertura\chiusura), ma cela una sinergia più profonda. Nelle riflessioni teoriche sulla metrica, Gatto opera un chiaro spostamento concettuale sui diversi medium. Nonostante l'abilità tecnica dimostrata nella composizione delle poesie, Gatto non parla mai in profondità di isosillabismo contrapposto ad anisosillabismo, di endecasillabi di 4^a o 6^a, di ipermetrie o di altri artifici. Quando discute di metrica lo fa invece a proposito di opere figurative:

Qual è l'elemento costante negativo che Ojetti nota nelle opere della nostra nuova architettura? «La mancanza di simmetria»; cita Vitruvio e, qui sta il punto, non rileva come Vitruvio intenda parlare di una simmetria concreta in ogni opera, non di una regola o di un modulo astratto e accademico. Infatti Ojetti stesso rileva come la parola simmetria nei secoli «è venuta a significare la conformità esatta di due fabbricati o parti di fabbricato e il loro perfetto riscontro rispetto ad un'asse o a un centro», come sia diventata cioè una norma retorica anche per opere che, pienamente osservandola, non riuscivano ad avere una propria forma autonoma e un proprio ordine intimo. È un po' la stessa storia della metrica che, osservata, legittima da sé sola versi più o meno perfetti, mai la poesia. Ojetti così crede di

¹⁸ Nella tesi, il termine anisosillabismo è attribuito a testi costruiti senza un'uniformità sillabica. L'uso della parola è diverso in MENICETTI 1993, pp. 153-166, dove indica, in un'accezione più ristretta, la tecnica, frequente nella poesia delle origini e in quella popolare, di moderata escursione sillabica su una base mensurale riconoscibile.

concludere che la nuova architettura, essendosi liberata dall'inerzia della vecchia metrica, non possa realizzare nelle sue opere quella simmetria concreta ed autonoma che è data dall'assolutezza stessa dell'espressione.¹⁹

In questo saggio, che risale al 1937, Gatto sembra concepire la metrica come un insieme di regole astratte che, se rispettate, conferiscono ai testi una patente di "versificazione", ma non (in senso molto crociano) il carattere qualitativo della *poesia*. Apparentemente è una svalutazione dei fatti metrici, che avvalorerebbe l'interpretazione data a volte delle sue scelte formali, *in primis* da Montale, nella recensione di *Isola* del 1933.²⁰

Letto in profondità, mi pare invece che il passo di «Casabella» sia da intendere in senso opposto. Secondo Gatto, sulla scorta dell'antico insegnamento di Vitruvio, l'architettura moderna, e più in generale l'arte e la poesia, necessitano di una «simmetria concreta» da realizzare nella singola opera. La valorizzazione formale è assoluta: si devono contestare le regole tradite dalla «vecchia metrica» e creare una nuova armonia autonoma, una nuova metrica.

Paradigmi analoghi sono evocati in alcuni interventi dedicati alla pittura. In una conferenza del novembre 1945, Gatto delinea nell'opera di Renato Birolli, descritto come uno degli artisti più promettenti per la rinascita dell'arte italiana dopo la guerra, un'evoluzione stilistica da «una metrica di accenti a una metrica quantitativa».²¹ Nel 1954, di Filippo De Pisis è sottolineata la capacità di esaltare gli «accenti vivi» della «nuova metrica restauratrice»²² post-impressionista, grazie alle innovazioni nei confronti dei modelli ottocenteschi. Tali interpretazioni metriche, peraltro di non facile valutazione, palesano una facilità di scorrimento dei mezzi formali fra le diverse arti, come dimostrano anche le decine di metafore sulla parola, i versi, la poesia, la sillabazione, la sintassi di oggetti figurativi, delle quali sono costellati i contributi critici di Gatto.²³

¹⁹ G. 3710. Sull'interesse di Gatto per l'architettura vd. ZEVİ 1976, D'EPISCOPO 1983, pp. 55-103, LA STELLA 1992, ASTARITA 1996 e 2003, DE SETA 1996, LUPO 2001.

²⁰ MONTALE 1933: «Lo stile è troppo spesso qualcosa di esterno, di verbale, una sorta di *deus ex machina* che tenta di animare dal di fuori schemi metrici ai quali l'autore è del tutto indifferente».

²¹ G. 0302, p. 37.

²² G. 5421. Le letture gattiane su De Pisis e Birolli sono approfondite nei cap. 2.4 e 3.5.

²³ «La materia di Rosai riluce di interiori cupezze nell'abbondanza del suo verso» (G. 5937, p. 120); il *Nudo rosa*, scultura di Luigi Brogini, è «spiccato [...] nei suoi scorci sintatticamente perfetti da un

Le riflessioni di Gatto sulla metricità dell'architettura e della pittura suggeriscono di invertire la prospettiva e di applicare la metodologia alla poesia dell'autore. Un tale processo interpretativo è stato avviato dallo stesso Gatto nell'*Autoritratto*, in cui è chiarita una precisa declinazione grafico-coloristica della funzione della rima:

Altre volte la rima mi ha dato e mi dà la possibilità di tagliare al vivo, specie nei versi brevi, colori e immagini, trattenendoli sul punto in cui essi cercano di far macchia, di dilagare sul disegno, come è proprio di certe ironiche e innocenti invenzioni figurative della pittura. È il caso di figure e paesaggi che vedo nascere dal loro impaccio, dalla loro gioia di restare attaccati alla matrice del colore e di una forma ancora in boccio. La rima corrisponde all'antico richiamo che le parole hanno tra loro come due occhi che sono necessari allo stesso sguardo.²⁴

Tale suggerimento euristico non ha però trovato un grande riscontro nel panorama critico, dove si incontra solo qualche cenno in un ricordo autobiografico di Remo Fasani, recatosi in visita alla casa salernitana del poeta,²⁵ e nelle osservazioni di Epifanio Ajello sulla qualità architettonica della pittura di Gatto.²⁶ Una revisione della lettura "cubista" di Contini e un confronto con le posizioni estetiche assunte dal poeta nel corso degli anni permettono di estendere gli spunti visivi e artistici di cui si nutre la metrica dell'autore, in un complesso e raffinato intreccio fra diverse sollecitazioni culturali.

L'ampio materiale inedito, conservato presso il «Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università degli Studi di Pavia, è

disegno puro» (G. 4502, p. 12); nelle opere di Mascherini «emerge una vocalità interiore» (G. 6902, p. 71); la «poesia pittorica» di Dino Caponi cerca di «riavere dalla parola data e azzardata le sillabe, tutte visibili e sofferte, della voce» (G. 5937, p. 121). Gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare.

²⁴ G. 5577, pp. 712-713.

²⁵ «Ciò che mi attrasse fu un portico, anzi una volta sospesa nel vicolo e intersecata di archi, di cui si vedeva la lunga prospettiva, ma non la fine. [...] era quasi fatale che, scoprendo quegli archi, pensassi a tanti endecasillabi (o ad altre specie di versi, settenari e ottonari), contenuti sì ciascuno nel proprio spazio, ma al tempo stesso, tra un arco e l'altro, comunicanti a perdita di occhio o di orecchio. Quasi in una visione mi si mostrava improvvisamente la metrica di Gatto, quel suo inimitabile fluire da verso a verso» (FASANI 1980; il contributo si intitola *Vicoli e versi*).

²⁶ «Gatto [...] opera un'inversione tra geometria e grammatica, ricerca un'improbabile quarta dimensione. Egli vorrebbe entrare nel quadro che dipinge con le parole, vorrebbe disegnare con i ritmi degli endecasillabi» (AJELLO 1988, p. 15).

un prezioso riferimento per comprendere il lavoro stilistico²⁷ sui singoli testi e sulle raccolte. La copertura cronologica risulta però estremamente discontinua. Mentre per alcune sillogi (*Il capo sulla neve*, *La forza degli occhi*) le testimonianze sono abbondanti e diversificate, per altre sono pressoché assenti. I continui trasferimenti e lo stile di vita dichiaratamente “zingaresco” di Gatto hanno contribuito a disperdere parte degli autografi, non solo quelli riguardanti gli inizi della carriera ma anche alcuni risalenti ad epoche successive (di *Rime di viaggio* del 1969 non sono rimaste varianti).

Analoghi risultati offre un’esplorazione della biblioteca dell’autore. Presso il Fondo Gatto dell’Università di Firenze sono conservati solo i libri raccolti negli ultimi anni.²⁸ Non è presente alcun manuale di metrica, ma non mancano volumi tecnici di carattere linguistico e grammaticale,²⁹ fra cui il *Cours* di De Saussure e una delle prime traduzioni italiane di Chomsky. La presenza dei *Saggi di linguistica generale* di Jakobson testimonia di un interesse precoce per l’applicazione del metodo strutturalista al testo poetico.³⁰ Le letture dell’autore sono in parte ricostruibili dai saggi sulla poesia e sulla narrativa e da un quadernetto nero conservato presso il Centro di Pavia. Gatto vi aveva trascritto un elenco di poeti da inserire in un’antologia da pubblicare con Mondadori verso la fine degli anni Cinquanta.³¹ Il progetto non andò in porto, ma il blocco note testimonia dell’ampiezza di riferimenti. L’elenco è vastissimo e comprende centinaia di nomi, molti dei quali oggi poco conosciuti e di

²⁷ Approfondimenti sulla metrica di Gatto sono forniti, oltre che dagli articoli specifici di Menichetti e Giovannetti (già segnalati nell’*Introduzione*), da studi generali sulla metrica italiana del Novecento e dall’ampia bibliografia sull’autore. In particolare risultano molto interessanti le osservazioni sulla rima di Luigi Baldacci, le analisi sugli effetti fonici e sulle misure versuali di Antonio Pietropaoli, l’ampia parte dedicata nella tesi di laurea di Stefano Ghidinelli alla metrica della prima fase dell’autore, le indagini di Paola Greco sulle poesie in prosa di *Isola* e *La spiaggia dei poveri* e i riferimenti formali nella monografia del 2009 di Marica Romolini dedicata a *Morto ai paesi*.

²⁸ Elencati in MANIGRASSO 2006, pp. 243-275.

²⁹ GIACOMO DEVOTO, *Le tavole di Gubbio*, Sansoni, Firenze 1948; ID., *Gli antichi italici*, Vallecchi, Firenze 1967; ID., *La lingua omerica e il dialetto miceneo*, Sansoni, Firenze 1975; AURELIO RONCAGLIA, *La lingua dei trovatori: profilo di grammatica storica del provenzale antico*, Ateneo, Roma 1965; GERALD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (3 vol.), Einaudi, Torino, 1966-1969.

³⁰ FERDINAND DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, a cura di TULLIO DE MAURO, Laterza, Bari 1970; NOAM CHOMSKY, *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari 1970; ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di LUIGI HEILMANN, Feltrinelli, Milano 1970.

³¹ PV.VI.Q. Sulle ambiguità di datazione di questo lavoro vd. MODENA 2007, p. 145, che ipotizza l’inizio del lavoro già nella prima metà degli anni Trenta. Vd. anche MANGHETTI 2007, pp. 207-208 e 218-219, che segnala come un progetto simile (mai realizzato) fosse stato avviato nel 1942 per Le Monnier (in collaborazione con Giuseppe De Robertis); Gatto aveva ricevuto nello stesso anno una proposta per un’antologia divulgativa da parte di Vittorini per la Bompiani.

difficile reperibilità. Per alcuni è segnata l'indicazione della silloge da cui trarre i testi o alcuni singoli titoli, che permettono di ampliare il novero delle suggestioni metriche.

2. FORMA E PITTURA DA ISOLA A POESIE

2.1 LA TECNICA SIMMETRIZZANTE NEI TESTI IN QUARTINE

Isola, la prima raccolta di Gatto edita nel 1932 dalla Libreria del '900, presenta 57 componimenti. La silloge si può suddividere, per comodità descrittiva, in tre grandi filoni, con 14 poesie metricamente tradizionali, 26 testi in versi liberi e 17 poesie in prosa. I testi isosillabici sono tutti realizzati in endecasillabi (con un paio di inserzioni di versi più brevi), ad eccezione di *Paesetto di riviera* in senari. Sono inclusi 5 testi in quartine, 4 sonetti, uno pseudo-sonetto, un testo in distici di endecasillabi e 2 in endecasillabi sciolti. Gli schemi strofici e rimici delle poesie in tetrastiche sono prevalentemente regolari. Della rima gattiana (in particolare delle quartine, ma anche dei sonetti) sono già stati evidenziati dalla critica alcuni caratteri fondamentali. L'elemento forse più forte è la continua tensione creata dai travalicamenti sintattici. Le più celebri, in questo senso, sono le note di Baldacci, stese per un'antologia del 1972, supervisionata dallo stesso Gatto:

L'analogismo di Gatto è di ordine fonico, non concettuale; e la sua poesia procede per analogia di rima, non di metafora. [...] Si potrebbe quasi parlare di una *écriture automatique* di cui la rima è la chiave musicale, il nucleo irradiante. In principio era la rima, e dalla rima nasce tutto. La poesia è come una *boîte à surprise* della quale il poeta stesso ignora il contenuto, finché almeno non sia esaurito e concluso il periodo musicale. [...] Il poeta non è mai prigioniero delle sue rime. Le lancia avanti, come fiocine che mordono il bersaglio: così le rime non bloccano le strutture strofiche ma anzi le risolvono l'una nell'altra. È una specie di reazione a catena. [...] La rima determina, per analogia, sempre impreviste, e tuttavia affini, zone semantiche, e resta al poeta il compito di svolgere il nuovo tema. Per questo, più che un segreto, una necessità tecnica della poesia di Gatto è quella dell'*enjambement*, non solo tra un verso e l'altro, ma tra l'uno e l'altro nucleo strofico.¹

L'intenso legame fra le rime, secondo Baldacci, sopravanza il dettato logico e getta ponti analogici di senso, metaforizzati nell'immagine delle fiocine, fra le clausole del testo. L'energica lotta fra il metro e la sintassi crea una perenne esitazione nella lettura che oscilla fra il demarcatore metrico della rima e la necessità di concludere la catena

¹ BALDACCIO 1972, pp. 18-19.

linguistica della frase.² Le rime di Gatto sono poi spesso arricchite in senso musicale, come in Di Giacomo, da una rete di ulteriori consonanze o assonanze fra le diverse parole in punta di verso, che rafforzano la coesione.³ Inoltre Pietropaoli e Ghidinelli hanno notato, nel sistema metrico delle *Poesie*, come ritornino in modo costante e quasi ossessivo gli stessi nuclei rimici e le stesse parole-rima in testi diversi, creando un sistema di attese nel lettore che viene colmato dall'iterazione di pochi nuclei fonici.⁴

A queste suggestive descrizioni, si possono aggiungere alcune considerazioni sul trattamento strutturale della quartina (è invece utile rinviare le analisi sui sonetti alla parte dedicata a *Poesie* del 1941, per meglio cogliere le numerose modifiche in diacronia che coinvolgono quel gruppo di testi). Il modello a rime alternate è osservato con costanza, ma non mancano alcune sottilissime variazioni, con l'aggiunta di materiale testuale eccedente o con la riproposizione della medesima rima in strofe diverse (Tab. 1). Un'attenzione particolare si deve inoltre prestare all'*enjambement* interstrofico. Come abbiamo visto nelle osservazioni di Baldacci e Ghidinelli l'*enjambement* intersversuale è praticato nei metri chiusi con particolare costanza; quello più forte fra strofe è alternato, anche nello stesso testo, a quartine isolate. Questi diversi tipi di variazione assumono valore contestuale nello specifico dei singoli componenti, ma concorrono tutti a delineare una poetica fortemente simmetrizzante quanto a modalità metriche.

In *Mattino all'ospedale* è inserita nel centro esatto del testo una terzina di rime irrelate, che divide, con elegante soluzione, le due parti della poesia, legate da una serie di simmetrie di elementi formali e dati sensoriali.

² Cfr. le osservazioni di GHIDINELLI 2000, p. 142, molto precise in senso tecnico: «la funzione strutturante della rima come indicatore metrico risulta piuttosto alterata. Da un lato, l'annullamento delle pause metriche a favore della scansione sintattica, determinato dalla regolarità dell'*enjambement*, rende infatti più ardua la percezione del parallelismo fonico fra le parole-rima, neutralizzandone così necessariamente anche la funzione metrica: il lettore è sempre spinto a scavalcare il limite del verso per chiudere il sintagma, cosicché la posizione della parola-rima cessa di essere una posizione privilegiata. D'altro canto proprio la generale perdita di percepibilità degli indicatori metrici tradizionali reinveste la rima di una funzione delimitativa forte: per poco che venga percepito, il parallelismo fonico è infatti sufficiente a riaccendere nel lettore l'azione del modello tradizionale». Vd. anche BIGONGIARI 1980, p. 28 (sui valori stilistici delle minime variazioni fonemiche dei nuclei rimici); GRAMIGNA 2003, pp. 61-62.

³ Sulle influenze rimiche di Di Giacomo su Gatto cfr. GHIDINELLI 2000, pp. 173-174.

⁴ Vd. PIETROPAOLI 1983, pp. 160-163 e le analisi in GHIDINELLI 2000, pp. 169-173.

Battono con gli zoccoli il cristallo,
acciuffate dal freddo in allegria,
le lavandaie: ed un canto di gallo
s'è spaccato nei vetri, dalla via.

Ed il mattino sgorga di sorpresa
con la sua sana nudità di monti
e travalichi, sembra, l'indifesa
fragilità dell'ospedale e affronti

la remota apparenza della notte.
E la madonna che resiste all'aria
delle corsie attenuate e accorte
in un silenzio, odora solitaria

l'incertezza saliente dei respiri.
Nella cadenza approssimata il cielo
dai vetri s'allontana...

Cheta si sguscia la piccola ghiaia
in un vento leggero d'erbe: neve
baciata sulle labbra; in una gaia
beatitudine, ride, fatto lieve

ogni volto dischiuso nel miraggio.
Alla finestra consueta appare
il mondo come un piccolo villaggio
intirizzito tra la selva e il mare.

I confini vaporano in un molle
ricordo di campane: e resta attesa
la lontananza, come un verde colle
che, lambito dall'aria, ha la sua chiesa.

La prima e la quinta strofa (la prima della seconda sezione) iniziano con gli unici due endecasillabi con accento in 1^a sede (su 28 endecasillabi complessivi), con valore chiaramente incipitario.⁵ Le due strofe presentano vari elementi uditivi: 'Battono con gli zoccoli il cristallo', 'un canto di gallo \ s'è spaccato nei vetri'; 'si sguscia la piccola ghiaia', 'vento leggero'. Le notazioni sull'allegria delle lavandaie evocano un clima narrativo vivacemente sonoro (simile a *Lavandare* di Pascoli) che si riflette sul testo nella geminazione delle consonanti occlusive e laterali, con frequenza maggioritaria

⁵ Il verso iniziale dell'intero componimento è inoltre scandito nel suo valore proemiale da due sostantivi sdrucchioli che rallentano il ritmo: 'Bàttono con gli zòccoli il cristallo'. Tralascio per ora l'analisi della rima imperfetta nella terza strofa (il testo sarà ripreso in seguito in merito alla dialefe). Se non indicato diversamente, i testi di Gatto sono riportati facendo riferimento alle prime edizioni.

dopo la vocale tonica: ‘bÀttono’, ‘zÒccoli’, ‘cristÀllo’, ‘acciuffate’,⁶ ‘frÉddo’, ‘allegria’, ‘gÀllo’, ‘spaccato’.⁷ I dettagli sulla felicità tornano nella quinta quartina, riferiti sia a provvisorie entità umane,⁸ sia, con spostamento dal piano letterale a quello figurativo, agli elementi naturali (‘neve \ baciata sulle labbra’). La musicalità è qui più controllata e si avvale di mezzi sonori meno esibiti e più distribuiti (in particolare le catene consecutive di toniche della -e- e della -a-: ‘vènto leggèro d’èrbe, néve \ baciàta sulle làbbra in una gàia’).

La seconda e la sesta strofa addensano invece elementi visivi. Il mattino che ‘sgorga’ cesella l’inizio della nuova quartina e la modificazione percettiva, evocando la luminosità dell’alba. La visione netta del paesaggio (‘sana nudità di monti’), resa possibile dall’illuminazione ambientale, sembra travalicare il confine interno/esterno fra l’ospedale e lo spazio circostante. Nella sesta, dopo la notazione sul miraggio (che anticipa alcuni elementi della crisi sensoriale nelle strofe 3 e 7), si apre un periodo sintattico di tre versi (il più chiaro del testo a livello linguistico-interpretativo) dove si esplicita il punto di osservazione da cui si manifesta ‘il mondo’ come apparizione, cioè la ‘finestra’.⁹

Le strofe conclusive delle sezioni conoscono un’evanescenza dei dati visivi e uditivi: sfocano nell’indistinto (‘remota apparenza’; ‘madonna ... all’aria’; ‘I confini vaporano’), resi difficili dalla ‘lontananza’ o emarginati nella dimensione memoriale (‘ricordo di campane’). Un certo peso referenziale sembra assumere l’ultimo verso, ma

⁶ ‘acciuffate dal freddo’ aggiunge, con lo scorrimento della fricativa, un’elegantissima vibrazione tattile alla partitura del testo.

⁷ In *Lavandare* gli effetti fonosimbolici in prossimità del canto delle lavandaie erano dati dalla rima interna e dalla posizione di ‘tonfi’ in *incipit* di verso, con forte cambio di sonorità della vocale tonica dopo la stessa rima interna: ‘lo sciabordare delle lavandare \ con tonfi spessi e lunghe cantilene’ (vv. 5-6). I due testi hanno anche qualche altro elemento in comune: la divisione fra sezioni uditive e visive, i dati sensoriali atmosferici sull’evanescenza e alcune minime ricorrenze lessematiche (‘in un vento leggero d’erbe, neve’; ‘Il vento soffia e nevicca la frasca’, v. 7). GIOVANNUZZI 1999, p. 40, nota 24, segnala alcune somiglianze con *Viottola dell’ospedale* di Betocchi.

⁸ La lezione a testo, originale del ’32, è sintatticamente più razionale grazie alla punteggiatura. Nella redazione del 1941, con la trasformazione di un punto e virgola e di un due punti in due virgole (‘Cheta si sguscia la piccola ghiaia \ in un vento leggero d’erbe, neve \ baciata sulle labbra, in una gaia \ beatitudine, ride, fatto lieve \\ ogni volto dischiuso nel miraggio’), la decrittazione si fa più complessa e il sintagma ‘in una gaia beatitudine’ fluttua incerto fra la descrizione delle erbe e della neve e il successivo ‘ogni volto’ (a cui si lega chiaramente nel 1932).

⁹ Il dettaglio dei ‘vetri’ nel v. 4 e nel 15, come diaframma ottico della visione, è prolettico della ‘finestra’ al v. 21.

solo all'interno di una similitudine fortemente astratta ('come un verde colle \ che lambito dall'aria ha la sua chiesa').

La strofa centrale si distacca per le tre rime irrelate ed il calo versuale (settenario). La pausa sintattica interna divide la terzina e ripropone a livello microscopico la simmetria dell'intero componimento con diversa distribuzione fra dati uditivi ('l'incertezza saliente dei respiri') e visivi ('il cielo'). Nel settenario di chiusa, il 'cielo' subisce l'ostacolo sensoriale della distanza ('s'allontana'), che aumenta costantemente grazie anche alla resa grafica dei puntini di sospensione. Ad arricchire la struttura, l'*enjambement* interstrofico è applicato alle quattro quartine centrali e alla terzina, mentre rimangono isolate le due strofe di contorno.

L'equilibrio riscontrabile nell'adattamento sensoriale e tematico rispetto alla stilizzazione metrica e retorica conferisce al testo coesività formale ed è spia di un paradigma costruttivo caratterizzato da richiami e bilanciamenti interni, che, come si descriverà nel successivo capitolo, sottende alcuni percorsi estetici evidenziati da Gatto nei saggi sulle arti figurative.

Considerazioni analoghe sulla funzione metrica possono essere fatte per *Sogno del golfo*. Qui il materiale verbale eccedente è costituito da un solo verso, collocato in posizione decentrata, dopo 3 quartine su 5 complessive. Costituisce un'espansione della terza strofa, che compensa il calo versuale della misura precedente (novenario, peraltro difficilmente avvertito nella lettura). Le quartine sono tutte racchiuse all'interno di un singolo periodo sintattico. Solo nella terza, la frase si dilata nella sticotimia successiva.

In un luore pallido la pura
mattina abbrivisce, solitaria:
il tenue segno delle rive dura
in una fioca cautela d'aria.

La limpida marina non resiste
in un tormento d'essere più lieve,
si strugge nell'affioro d'intraviste
serenità remote in calma neve.

Panorama marmoreo il golfo chiude,
nel desiderio dell'inerzia, il dono

calmo sognato dall'immenso: nude,
sorgenti dal profondo al suono

armonioso dell'aria, argentee vette.

Lontano, appare, esilarata plaga
venata azzurra di tranquillo gelo,
quasi soffiata all'aria che la svaga,
la soglia leggerissima del cielo.

In una lenta eternità di vita,
la terra soffre nel confine ansioso
di giungere col vento alla romita
immagine del mondo silenzioso.

Come in *Mattino all'ospedale*, l'infrazione all'architettura ha valore di cesura fra sezioni dal taglio parzialmente diverso. Nella prima il paesaggio è prevalentemente racchiuso nell'alveo del golfo ('Panorama marmoreo il golfo chiude'). La concentrazione spaziale dà origine a una tensione ('La limpida marina non resiste' e 'si strugge') che esplose nella parte successiva quando il *focus* è spostato verso gli spazi aperti del cielo: 'Lontano, appare, esilarata plaga \ venata azzurra'. Si noti la resa fonica dell'attacco della sezione con 5 -a- toniche consecutive a descrivere la diversa spazialità della nuova parte. Il v. 13 è particolarmente adatto come *trait d'union* perché costituisce, nella sua struttura fortemente allitterativa, un'esaltazione della tonalità sonora fondamentale in entrambe le sezioni: 'armonioso dell'aria, argentee vette'. Il nesso -ar- era infatti già presente nella rima 'aria', 'solitaria' della prima strofa e nella 5^a sede del verso incipitario della seconda e terza strofa ('marina'; 'Panorama marmoreo', con infisso nella nasale). Dopo l'allitterazione in -ar- al v. 13, ritroviamo nella misura versale successiva due -ar- nella catena fonica che abbiamo già segnalato e poi in una nuova serie nel v. 14 'soffiata all'aria che la svaga', con iterazione del lessema 'aria', che insiste sulla nuova apertura spaziale.

La mediazione del v. 13 rende permeabili le due sezioni a una serie di contaminazioni reciproche sul piano fonico e semantico, che scardinano un rigido binarismo, peraltro già evitato nella posizione decentrata del verso aggiuntivo. Nella prima parte si anticipa il desiderio di spazialità ('si strugge nell'affioro d'intraviste serenità'; 'il dono \ calmo sognato dall'immenso'), realizzato nella successiva, sia pur in modo contraddittorio e ambivalente ('la terra soffre').

Un diverso ordine di fenomeni, che concorre però alla medesima modalità di organizzazione testuale, è costituito dalla ripetizione della stessa rima in quartine diverse. In *Mattino all'ospedale* si registra a distanza: l'iterazione della rima C fra seconda e settima strofa (ultima con 'chiesa' che chiude il testo) getta un ponte fra le due sezioni e, al tempo stesso, introduce un elemento di *variatio* nella rigida partizione del componimento. In *Solitudine* e *Idillio del piccolo morto* si verifica invece a contatto e coinvolge nei due diversi testi, le medesime terminazioni sonore. Il fine evidente è quello di sottolineare il legame (che può anche essere oppositivo) fra quartine consecutive in prossimità di particolari nuclei semantici. Nella poesia per il piccolo Gerardo, caratterizzata da 10 strofe e da un verso finale isolato, le rime consecutive fra sesta e settima strofa, seguite da una forte assonanza nella quartina successiva, scandiscono il ripiegarsi su se stesso del fratello morto, in un processo di concentrazione che permette una sorta di catarsi, di appagamento, di ammaestramento che viene tratto dalla scomparsa prematura.

Esorbiti: cautela del tuo volto
l'aria trasale, illimpidita. Lento,
ripiegato su te, quasi in ascolto
del tuo silenzio, ti rassegni al vento.

Doloroso inesperto alla tua pena,
invaghito monotono di stento
t'illumini di te: notte serena
spacca troni di roccia al firmamento.

Nella sezione precedente (prime 5 quartine) il 'mondo' si richiudeva nello strazio. Nella seconda parte, perfettamente speculare (dalla sesta alla decima strofa), inaugurata dalla nuova successione di rime, il tono è più sereno, la meditazione si fa metafisica, lo sgomento si illanguidisce. La successiva chiusa su una misura versale sticotimica ('come un'eco di foglie inquiete, rara'), dopo la decima strofa con cui è in rima, scandisce l'ultimo momento del testo. L'eco di foglie inquiete' del ricordo del fratello è proiettata in una dimensione di solitudine, favorita dal significato semantico e dalla posizione clausolare di 'rara', isolata anche dalla virgola.

In *Solitudine* sono attraversate dalla stessa rima la terza e la quarta strofa:

Dimenticato mi rivela il vento:
addormentato sul mio corpo stretto,
penetro in rami di freschezza, il lento
approssimarsi rigido del petto.

Tutta la terra è nel presagio attento
del mio silenzio, in un idillio puro:
sogno di morte estatica, convento
di selve trattenute lungo il muro.

Nella terza il compenetrarsi dell'uomo con l'elemento naturale¹⁰ è reso da una fitta rete di sonorità ribattute. Alcune giocano sullo scorrimento sintagmatico, come l'attacco sulla fricativa labiodentale che verbalizza il passaggio dell'aria in sinergia con la liquida ('rivela il vento'); subito adiacente risalta la partitura della vibrante nei versi centrali sull'immersione dell'uomo nel cosmo, metaforizzata nell'immagine classica dell'intreccio dei rami: 'addormentato sul mio corpo stretto \ penetro in rami di freschezza il lento \ approssimarsi rigido'. Le clausole arricchiscono in direzione verticale le rime di un'assonanza e di una parziale consonanza in -t- ('vento', 'stretto', 'lento', 'petto'), che enfatizza alcune sonorità presenti nel corpo del verso ('penetro', ma soprattutto la rima interna facile 'dimenticato' 'addormentato' nella stessa sede versuale fra v. 9 e 10). La -t- diventa la consonante fondamentale nell'attacco del v. 13, incipitario della quarta strofa, insieme alla -r- che continua dalla lassa precedente: 'Tutta la terra è nel presagio attento'. Lo stretto legame fra strofe è rafforzato dall'iterazione della rima. Gli ultimi tre versi giocano, in toni difformi, su una calma 'estatica': le vibranti calano lievemente di intensità e sono distribuite nei lessemi fondamentali ('puro', 'morte', 'trattenuto', 'muro'), mentre si fanno frequenti le allitterazioni con la -s- sorda ('silenzio', 'sogno', 'selve'). Gli ictus cadono con frequenza sulla -u-, di cui viene esaltata non tanto la chiusura, ma la particolarità del timbro. 'Convento', in rima con le sezioni precedenti, è isolato dalla pausa e dalla virgola a marcare una distanza fra sequenze. Il legame fra rime assume qui una funzione opposta, rispetto a *Idillio del piccolo morto*, di diaframma speculare.

¹⁰ Sul panismo di *Isola* vd. VANORIO 2007.

Devono essere lette in quest'ottica anche le figure metriche di scansione sillabica.¹¹ In ogni raccolta di Gatto è presente sempre qualche rara dialefe, priva di un uso regolare sia nella giacitura, sia negli elementi in gioco, con funzione contestuale. In *Isola* se ne ritrovano almeno quattro, tre delle quali concentrate in *Tramonto*, l'unica poesia in distici:

Abitudine calma della sera: malavoglia di pace sul mare.	dieresi 'malavoglia'
Allibita trasparenza in gara di distanza con la terra segreta.	dialefe 'trasparenza ~in'
Incline peso intepidito al vento si rassegna in un nido di cruccio.	dialefe 'rassegna ~in'
Disgregarsi in un torpido lamento.	
Campane, biondo ricordo diffuso che si consola in un polline lento.	
Indugio rarefatto di silenzio in cui scorre una pace veloce.	dialefe 'scorre~ una'
In un dissidio verde s'avvicina la compagine remota del suono. ¹²	

Dei 13 versi, 4 necessitano di un aggiustamento mensurale. Le figure metriche pausano il testo e rafforzano la frammentazione metrico-semanticamente generata dalla scansione grafica della costruzione in distici. Secondo Ghidinelli essa allude ad una

sequenza di tipo vagamente temporale [più] che ad una organicità logico-semanticamente. [...] Il problema di Gatto è di piegare il linguaggio alla resa del momento pre-razionale della percezione, quando ancora gli stimoli esterni non sono stati ricondotti e ordinati dalla ragione in una forma coerente, nota e riconoscibile. Le brevi sequenze linguistiche in cui il discorso si scompone, icasticamente rilevate dalla partitura iconica e frammentate dai *microblanks*, devono allora rappresentare proprio il materiale grezzo dell'esperienza percettiva,

¹¹ Sulle figure metriche in Gatto vd. gli esempi raccolti in MENICHETTI 1993, pp. 214, 235, 241, 280; ID. 2007, pp. 32-36.

¹² Manca un preciso schema di rime, ma la simmetrizzazione rimane forte. Il verso centrale, 7, rima con il v. 5 e il 9 (con ulteriore iterazione delle medesime vocali al v. 10), mentre il 6 e l'8 sono in assonanza. Nei primi due distici si riproduce una pseudoquartina incatenata grazie all'assonanza fra v. 1 e 4 e alla ripetizione del nesso -ar- fra il 2 e il 3.

raddensato in grumi di sensazioni, emozioni, impressioni, che non si compongono in un quadro organico.¹³

Si giunge a richiedere, nel v. 2, la forte dieresi sulla semivocale \j\.¹⁴ Oltre al preciso valore stilistico della dialefe, *Tramonto* testimonia dell'indecidibilità della sua frequenza, vista la presenza contemporanea di alcune sinalefi: due al v. 5, una al 7, una al 9. Le dialefi si ritrovano sia in posizione centrale che decentrata, prima di due preposizioni e di un articolo.¹⁵ Il diradarsi delle figure metriche nella seconda parte (solo una, maggiormente contestualizzata dalla cesura interna) segnala un precisarsi dell'impressione sensoriale, che si condensa su un impatto nell'Io lirico di tipo prevalentemente uditivo e organizza parzialmente il confuso magma percettivo della sezione precedente.

Nella raccolta successiva, *Morto ai paesi*, edita nel 1937, le 13 poesie isosillabiche coinvolgono ancora solo gli endecasillabi (poche le inserzioni di versi brevi), con la sola eccezione di *Ballata*, in settenari. 9 di queste sono scritte, pur con qualche variazione strofica, in quartine. Gli schemi (Tab. 2),¹⁶ rispetto ad *Isola*, si fanno più complessi, ma rimane sostanzialmente inalterata la modalità metrico-costruttiva in direzione di una forte simmetrizzazione e valorizzazione stilistica delle microvariazioni. In particolare sono diversi i punti di enfasi metrica in cui viene

¹³ GHIDINELLI 2000, pp. 101-102. Secondo la terminologia della pragmatica, per *microblank* si intende «una discontinuità, un ostacolo, un'interruzione che interviene durante il processo di comunicazione» (*ivi*, p. 43).

¹⁴ Le dieresi sono rare nell'opera di Gatto. La tendenza è piuttosto quella di rendere sineretici molti nessi grammaticalmente da scindere. Se ne ritrova una (segnalata anche in MENICHELLI 2007, p. 33, nota 11) adiacente a due iati, nella prima strofa di *Idillio del piccolo morto*, come indice solennizzante e fattore di pausa: 'scopre fluenti d'inquiete foglie \ viali argentei, siderali fiumi'. Un'altra è presente (insieme a uno iato) anche in *Mattino all'ospedale*, 'delle corsie attenuate e accorte', nell'unico verso delle quartine con una rima imperfetta: 'notte' : 'accorte'. L'irregolarità rimica è bilanciata da una musicalità alternativa, sintagmatica e orizzontale 'corsie attenuate e accorte', che sfrutta la dilatazione creata dai due procedimenti sillabici.

¹⁵ In un ambito di metrica libera, alla luce delle considerazioni fatte sui testi in quartine, risulta evidente la difficoltà di una considerazione univoca sull'adozione della dialefe e della dieresi. Molto dipenderà dal singolo contesto. Il propagarsi di indici di regolarizzazione spinge il lettore metricamente scaltrito a puntellare il verso di differenti scansioni strutturali rispetto all'*usus* di sfondo della sinalefe e della sineresi.

¹⁶ Lo scheletro della quartina rimane ben visibile anche in *Fuga*, dove lo schema alternato viene raddoppiato in un'ottava (ABABCDCd₇) e in *Fame* dove le due quartine presentano un verso aggiuntivo irrelato (ABABC DEDEF). In queste due poesie la variazione strutturale assume una sfumatura ludica, in opposizione alla tematica prevalentemente mortuaria o all'inclinazione introflessiva degli altri testi.

sottolineato il tema principe della raccolta, quello funebre. Emblematica la rima imperfetta nel centro esatto di *Largo di sera*, la poesia più lunga della silloge (12 quartine e una terzina come decima strofa):

acuto e netto penetra alla sera
un treno innamorato della notte
che viaggia aprendo le finestre. Vera,
nell'ansia che rammemora la morte,

è la calma del cielo. [...]

Fra 'notte' e 'morte' viene infranto lo schema a rime alternate. Nella parte precedente del testo entrambe le parole erano state rimicamente regolari: 'notte' con 'rotte' e 'morte' con 'forte'. 'Morte' sarà anche la parola conclusiva del testo, in rima perfetta con 'sorte' e in elegante costruzione parallela all'interno del verso: 'dopo la vita, prima della morte'.¹⁷

Tale stilizzazione si ritrova anche in altri testi: in *Prato* la terza strofa ha la rima imperfetta 'notte', 'morte';¹⁸ in *Periferia* la raffinata rima ipermetra coinvolge il sintagma 'morti spogli', 'soglie'; all'opposto, in *Via Appia* la mancata rima coinvolge 'vivo' ('riva'). Nella poesia per il fratello, *Gerardo*, due virtuali endecasillabi regolari (3^a-6^a-10^a; 1^a-4^a-8^a-10^a) vengono ricombinati in una sequenza di tredecasillabo più novenario: 'si consuma per tedio la violenta pena \ che cerca il suo suggello e langue'. La sfondatura metrica era stata anticipata, nei due versi precedenti, da un lessico fortemente drammatizzato: 'Anche l'infanzia depredata frena \ le stagioni infocate del tuo sangue'. Come in *Idillio del piccolo morto*, di *Isola*, la poesia per il bambino si conclude con un verso isolato, in cui Gerardo viene sommerso archetipicamente dall'elemento materno: 'dell'acque e del silenzio che ti chiude'.¹⁹

¹⁷ Dopo la strofa centrale, la seconda parte si dimostra più varia, con la ripetizione dell'altro nucleo rimico della quartina, -era ('sera', 'riviera'), rovesciato in altre due strofe ('lontanare', 'mare', 'mare', 'esalare', con evidente chiasmo). Un elemento di *variatio* è dato dalla terzina con rime irrelate e un settenario finale: la rima imperfetta immediatamente seguente ('avvicina', 'supino'), è moderata dal forte legame con la terminazione del settenario ('bambini').

¹⁸ In questa poesia le prime due clausole, 'porta' e 'prato', sono anagrammi.

¹⁹ Rispetto al testo del 1932 la sticotimia è irrelata. Sul testo Cfr. PIETROPAOLI 1983, pp. 137-139, che analizza le valenze simboliche dei richiami fra rime e MENICHETTI 2007, p. 28, nota 2, che segnala lo «scompenso prosodico» dato dalla ricombinazione versuale.

La tecnica di bilanciamento interno si ritrova potenziata in *Notte*, uno dei testi forse meno riusciti, ma interessante per certe esasperazioni stilistiche.

Notte, duro confronto, per lontani
silenzi m'abbandoni: e nel taciuto
sogno realizzi l'anima dei vani
riposi dove termina assoluto

lo spazio che t'è vento e altezza estrema.
In te finito è vero e calmo il mondo
illuminato dal suo freddo: trema
il chiarore dell'aria nello sfondo

uguale della terra come un vuoto
ch'è distanza di monti e di confini.

Lo spazio che t'è vento e altezza estrema
infinito ritorna, come tace
nel divieto del corpo e vi si strema

l'anima tesa al suo silenzio, nata
nella dura concordia per amore.
Notte redenta all'ordine, spaziata
da chi s'incute il tuo silenzio e muore

per sé solo congiunto nel destino
di un'altezza più vasta, nei suoi strati
distesi per eterno: mio mattino,
buio ove tremo d'occhi illuminati.

La poesia è di ardua lettura per alcune caratteristiche stilistiche e per il taglio di tipo riflessivo:

il linguaggio ostenta un piglio decisamente speculativo, quasi filosofico, contraddetto però dalla labilità e dall'oscuro irrazionalismo dei nessi logico-grammaticali [...]. Ad avere il sopravvento è la degenerazione irrazionalistica dell'automatismo sub-coscienziale. [...] Il linguaggio astratto e immaginoso comunica ed inscena soprattutto la propria orfica inaccessibilità.²⁰

Il fulcro interpretativo è sorretto dalla strutturazione rimica. In particolare il centro metrico della poesia è costituito dalla terzina che riprende un intero verso precedente e getta una rete di rime ricche:

²⁰ GHIDINELLI 2000, p. 230.

lo spazio che t'è vento e altezza estrema.	Lo spazio che t'è vento e altezza estrema.
In te finito è vero e calmo il mondo	infinito ritorna, come tace
illuminato dal suo freddo: trema	nel divieto del corpo e vi si strema

La *variatio* è assolutamente pianificata. La prima occorrenza del verso prevede una progressione rispetto alla strofa precedente, un punto fermo alla fine del verso, la successiva posizione incipitaria di 'In te finito' e la rima con 'trema'. La seconda inizia invece un nuovo periodo, progredisce sintatticamente nel verso successivo con l'antinomico 'infinito' e rima con 'strema' (il cui significato semantico satura il precedente 'trema'). Il termine cardine torna nell'ultimo verso, ('tremo') declinato grammaticalmente nei confronti dell'Io lirico: la parola conclude la meditazione nell'ambiguità fra luce²¹ e oscurità e porta a termine un discorso ricco di iterazioni e contraddizioni.²²

Il forte equilibrio interno nella composizione dei testi²³ è corroborato dai dati delle frequenze accentuali degli endecasillabi. Ghidinelli ha conteggiato con precisione gli indici metrici delle tipologie versuali di *Poesie* del 1941. Fra gli endecasillabi delle rinnovate sezioni di *Isola e Morto ai paesi* (con l'inclusione dei versi compresi nei testi anisosillabici), Ghidinelli individua una decina di *patterns* ritmici ravvisabili con maggiore frequenza, che creano un sistema rigido di aspettative nel lettore (Tab. 3).²⁴ La ricorsività, la scarsezza delle irregolarità e degli scontri d'accento sono precisi fattori tecnici dell'intrinseca musicalità dell'endecasillabo gattiano, suggerita in più occasioni da diversi studiosi, a partire dall'osservazione di De Robertis sull'«inclinazione [...] al canto»²⁵ e confermata in particolare da Sanguineti con la sua

²¹ In precedenza si faceva riferimento al 'mondo \ illuminato' e al 'chiarore'.

²² La 'notte', evocata sempre in un'atmosfera di 'silenzio', è prima definita un 'duro confronto', mentre in seguito viene 'redenta all'ordine' (nel verso precedente si fa riferimento alla 'dura concordia'). Il v. 19, 'di un'altezza più vasta, nei suoi strati', si richiama all'«altezza estrema» della terzina e prepara la ripresa di tremo al v. 21, conclusivo.

²³ Cfr. anche le belle analisi in PIETROPAOLI 1983, pp. 152-156, sulle variazioni fra quartine aperte e chiuse in *Novilunio* e sulla tensione metrico-sintattica e il gioco di rime di *Maestràle*.

²⁴ Vd. GHIDINELLI 2000, pp. 119-136.

²⁵ DE ROBERTIS 1940, p. 359 (giudizio ribadito in ID. 1962, pp. 445-448). Vd. anche PARRONCHI 1955; SPAGNOLETTI 1959, p. 35; PENTO 1972, p. 34.

immagine dell'«endecasillabo pateticamente ricantato»,²⁶ con un apprezzamento per la capacità di Gatto di fruire con freschezza di un verso che rischiava un logoramento delle proprie possibilità stilistiche.

Nell'originaria *Isola* il sistema ritmico descritto da Ghidinelli è in via di formazione, mentre in *Morto ai paesi* del 1937 si dimostra già assestato (Tab. 4). In quest'ultima silloge, anche se aumenta il numero complessivo di endecasillabi, si assiste ad un restringimento del numero di tipologie ritmiche. In *Isola* permaneva una maggiore varietà: non erano pochi gli endecasillabi irregolari o con accenti ribattuti, concentrati per fini stilistici in due testi (il peculiare sonetto *Il giogo* e il testo in endecasillabi sciolti *Inerzia*, su cui torneremo nel cap. 2.4) e gli endecasillabi con *ictus* in 7^a sede. Questi ultimi sono quasi assenti nella seconda raccolta, per evitare cadenze dattiliche che disturberebbero la sintonizzazione dell'endecasillabo gattiano su ritmi prevalentemente giambici,²⁷ in parallelo con il calo nel settore della metrica libera delle sequenze ternarie, che sarà indagato nel prossimo capitolo.

Mentre la partitura interna si fa più dinamica (gli *enjambements* interstrofici diventano la norma) e le forme di simmetrizzazione interna si complicano, come abbiamo visto in *Notte*, gli elementi metrici in gioco si riducono (il numero di tipologie ritmiche; la continua ricorsività degli stessi nuclei rimici). L'intensificarsi delle rime ricche e inclusive rinforza «la funzione strutturante di ossatura dell'insieme, nonché di collante tra i singoli membri» del volume.²⁸

I fenomeni qui evidenziati concorrono ad accentuare la chiusura compositiva dei testi, che sottende un'idea costruttiva che trova affinità con paradigmi artistici cari a Gatto. Per comprendere questo influsso estetico dobbiamo però prima allargare la nostra indagine al settore della metrica libera.

²⁶ SANGUINETI 1969, p. 965. Il giudizio di Sanguineti su Gatto è sostanzialmente positivo rispetto a quello nei confronti degli altri ermetici. Con un chiaro intento metrico-allusivo, Sanguineti comporrà una poesia-acrostico omaggio per Gatto in perfetti endecasillabi (in TORTORA 1996, p. 147).

²⁷ GHIDINELLI 2000, p. 131.

²⁸ ROMOLINI 2009, p. 15 (alle pp. 14-15 è presentata una campionatura di queste rime).

2.2 IL MODELLO LEOPARDIANO E LE PRIME INFLUENZE FIGURATIVE

Il recente lavoro di Paolo Giovannetti, *Modernità metrica del primo Alfonso Gatto*, ha proposto una descrizione degli esordi del verso libero gattiano: lo studioso considera unitariamente *Isola e Morto ai paesi*, sia nelle redazioni originarie del 1932 e del 1937 che nella versione «addomesticata» (nel senso di una tendenza alla regolarizzazione) del 1941. Giovannetti segnala che Gatto «ci presenta quasi un'antologia dei modi di declinare il verso libero più diffusi nel primo trentennio del Novecento italiano» in linea con gli interventi critici dell'autore su «Campo di Marte»: il canone che ne deriva annovera i nomi di Campana, Palazzeschi, Ungaretti e Montale.²⁹ Le tipologie che vengono segnalate sono le seguenti.

a) La prima declina un'intenzionalità metrica parodica. Sono indicati due testi di *Isola*, nella redazione del 1941 (*Santa Chiara e Donna di maggio*), in cui si avverte la «traccia eidetica» del sonetto. Accanto a questi vanno compresi anche i numerosi testi in quartine di versi non regolari, che costituiscono una parodia delle proprie quartine in endecasillabi.³⁰

b) Il modello successivo è imperniato sulla «coppia leopardiana», secondo la definizione di Contini, «settenario-endecasillabo [...], messa a contatto con misure più brevi, raramente più lunghe, che ne contestano il sillabismo senza mai davvero ridiscuterlo». In questa modalità, «decasillabi, ottonari e senari potrebbero essere considerati mere variazioni “locali” delle misure di base».³¹

²⁹ GIOVANNETTI 2008, pp. 115-116. Sull'esperienza di Gatto con la rivista fiorentina vd. DOLFI 2007, pp. 155-164.

³⁰ Viene ricordata *Alla mia bambina*, «dove le misure oscillano tra quinario e decasillabo, privilegiando un 7/8nario che forse è di ascendenza palazzeschiana, e dove gli ultimi versi [...] mettono in crisi il disegno tetrastico» (GIOVANNETTI 2008, p. 117).

³¹ La categoria è esemplificata con *Carri d'autunno* nella redazione del 1941: 7 \ 8 \ 10 \ 7 \ 10 \ 6 \ 11 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 (la versione del 1932 discordava invece con questa descrizione). I possibili modelli sono rintracciati, da Giovannetti, in Corazzini, Campana e forse Rebora (*ivi*, pp. 117-118). Fra gli elenchi del quaderno nero Gatto include i *Canti di Pan* di Giovanni Alfredo Cesareo, fra i primi a mettere in pratica un prudente programma versoliberista di matrice leopardiana (cfr. ID. 1994, pp. 67-70).

c) Nel terzo tipo, «opposto e complementare» a quello leopardiano, l'endecasillabo «viene contrastato dai ritmi di misure latamente dattiliche (ottonari, novenari e decasillabi), comunque caratterizzate da piedi ternari, discontinui sì ma ben percepibili; vi agisce in definitiva un'intenzionalità dannunziana, il progetto e la pratica di un metro *logaedico*».³²

Sono poi descritte nell'articolo altre tipologie, meno rilevanti per la modesta entità quantitativa o per la debolezza di specificità metrica (come nel caso delle poesie in prosa). Le tre categorie principali possono essere forzate da Gatto «nella direzione delle misure brevi, spesso mettendo in dominante un gioco anisosillabico intorno all'intervallo quinario-settenario, facilmente riconducibile [...] ai generi della canzonetta, magari anche dialettale, e dell'aria di melodramma».³³ Giovannetti individua successivamente due sottotipi di verso lungo: in *Corrente* entra in azione il tredecasillabo govoniano, mentre in *Alba a Sorrento* «l'autore compie una sorta di parodia della propria scrittura in quartine (parodia, in altri termini, di parodia): dissimulando la presenza di tetrastiche a rime abbracciate all'interno di una trama di versi lunghi».³⁴ Infine sono considerate un riferimento latamente metrico le poesie in prosa. In alcune si verificano fenomeni di «semplificazione [...] sintattica» da cui discendono «forme di isocolia meccanica seriale», accompagnati in altri passi da unità melodiche di natura versale.³⁵

Giovannetti argomenta una tensione fra le diverse categorie metriche. Da un lato, il verso chiuso, il cui interesse principale «risiede nell'assiduo conflitto metro/sintassi, nella proliferazione quasi coattiva di *enjambements*, di asimmetrie tra ritmo e pensiero che disturbano la pacifica chiusura del testo su se stesso, che

³² Giovannetti indica in questa categoria *Plenilunio* nella versione del 1941 e rintraccia un possibile antecedente in *Lindoro di deserto* di Ungaretti (ID. 2008, pp. 118-119). Il logaedo è un metro di origine greca: D'Annunzio con la *Laus vitae* adotta programmaticamente una rielaborazione della forma classica, modulando una base che alterna ritmi trocaici ad andamenti dattilici (in subordine trocaico-dattilici) o, in alternativa, giambico-anapestici. (vd. ID. 1994, pp. 70-93). Il prestigio del modello rimane intatto per diversi decenni e condiziona le scelte di vari autori; fra i minori ricordo Gustavo Botta, che Gatto segnala negli elenchi del suo progetto antologico.

³³ Un esempio è *Libeccio* (6 \ 6sd. \ 7 \ 6 \ 7 \ 6 \ 5sdr. \ 5sdr. \ 6). Frequenti in questi testi sono le sdruciole (ID. 2008, pp. 119-120).

³⁴ *Ivi*, pp. 121-122.

³⁵ *Ivi*, pp. 123-124.

continuamente lo sfrangiano, lo dinamizzano, lo problematizzano».³⁶ All'altro capo, la poesia in prosa in cui è percepibile una tendenza «al grado zero della complessità» sintattica.³⁷ Viene ipotizzata una

necessità primaria, ideale, del verso libero [...]: la sua funzione è mettere in contatto fra loro i tempi – affatto incompatibili – del verso tradizionale e della poesia in prosa, di consentire la comunicazione di due progetti espressivi (anche in senso tematico) apparentemente estranei. [...] In balia del divenire, sottoposto all'arbitrio di ritmi mai simmetrici, ma sempre sul punto di alludere alla loro chiusura, di portarne a compimento l'impulso costruttivo, il verso libero mette in scena l'alternanza di dissoluzione e risoluzione come possibilità perennemente reversibili.³⁸

Partendo dallo studio di Giovannetti credo che si possa tentare una parziale sovralettura della prima metrica libera gattiana su una base teorica diversa. La Tabella 5 mette a confronto le tipologie versuali delle prime due raccolte di Gatto nei soli contesti anisosillabici. In *Isola* la situazione era estremamente variegata, con la predominanza di versi parisillabi; l'endecasillabo era poco frequentato, relegato al sesto posto delle occorrenze versuali. In *Morto ai paesi* la metrica anisosillabica si sintonizza sulla coppia endecasillabo\settenario,³⁹ che copre quasi la metà delle unità versuali, proprio dopo la stesura del saggio su Leopardi del 1935.

Nello schema successivo (Tab. 6) sono comparate le occorrenze, nel settore della metrica libera, dei tipi mensurali che occupano le posizioni di apertura e di chiusura dei testi. Il confronto fra le due sillogi mostra la chiara crescita quantitativa dell'endecasillabo come verso finale (in minor grado come attacco) del componimento. L'endecasillabo, che non è la misura più frequente nel settore anisosillabico, viene collocato di frequente in posizione liminare e copre il 37 % delle ultime sedi dei testi. In *Isola* invece questo tipo testuale non era sviluppato e l'occorrenza terminale dei dati mensurali ripercorreva sostanzialmente le più generiche frequenze quantitative.

³⁶ *Ivi*, p. 126.

³⁷ *Ivi*, p. 125.

³⁸ *Ivi*, pp. 127 e 130.

³⁹ Già Giovannetti segnala in *Morto ai paesi* «una significativa presenza della congiunzione endecasillabo-settenario» (*ivi*, pp. 131-132).

Oltre che come istanza regolatrice del metro libero,⁴⁰ il nuovo ruolo dell'endecasillabo può essere interpretato come strumento di una tecnica definibile, rifacendosi alla categorizzazione di Contini, pre-cubista. Secondo lo studioso in *Amore della vita*, la raccolta del 1944 che più lo ha affascinato, emergono delle istanze figurative di ispirazione picassiana. Nella cernita per l'antologia della letteratura italiana otto-novecentesca, data alle stampe nel 1968, Contini include, come poesia esemplare del modo cubista, *Vento sulla Giudecca*: il componimento dispiega chiaramente un uso incorniciante dell'endecasillabo, che si accompagna ad una frammentazione logico-narrativa della situazione e degli oggetti.⁴¹

Dilatando la lettura di Contini su un periodo più ampio, possiamo cogliere l'insorgenza della tecnica incorniciante già in *Morto ai paesi*, in un momento poetico di forte leopardismo, ravvisato da diverse parti nell'intensificarsi della tematica funeraria e della suggestione all'*idillio*,⁴² evidente nella preponderanza della coppia endecasillabo\settenario.

Non si può escludere che la costruzione metrica sia già ibridata da contaminazioni con paradigmi figurativi pre-cubisti, anteriori e preliminari alla tecnica rilevata da Contini, che vedremo essere assolutamente dinamizzata e problematizzata da Gatto in *Amore della vita*. Come è stato rilevato nel primo capitolo, per Gatto il momento pre-cubista dell'arte coincide sostanzialmente con l'opera di Cézanne, il vertice della riflessione teorica e della realizzazione pratica del post-impressionismo. Quello che può apparire come un accostamento alquanto estemporaneo fra l'esempio letterario di Leopardi e quello figurativo di Cézanne rivela invece sorprendenti punti di contatto.⁴³ Secondo Gatto, il fulcro concettuale dei due autori risiede nel problema

⁴⁰ Giovannetti rileva come sia «abbastanza caratteristico [...] un avvio di componimento dissonante, con una forte concentrazione di versi eterogenei, cui tiene dietro una specie di ritorno all'isosillabismo nella seconda parte: che infatti non di rado si conclude o con un distico di endecasillabi, o con la combinazione di settenario e endecasillabo, oppure anche, eventualmente, otto-novenario o decasillabo-novenario» (*ivi*, p. 131).

⁴¹ Sulla lettura di Contini si tornerà nel cap. 3.1, dove è riportata *Vento sulla Giudecca* (11 \ 7 \ 5 \ 9 \ 7 \ 9 \ 10 \ 12 \ 11 \ 11: spez. 7+5 \ 12 \ 11).

⁴² Celebre l'affermazione di Giansiro Ferrata sul «surrealismo d'idillio» della silloge del '37 (FERRATA 1937). Vd. anche RAMAT 2005, pp. VII-IX e XV-XVIII.

⁴³ Le analogie nelle letture gattiane fra lo scrittore di Recanati e l'artista francese sono state approfondite nel bellissimo saggio di RICCARDO DONATI, *Un'ipotesi di poetica. Gatto, Cézanne e la doppia vista* (2007; cfr. anche ROMOLINI 2009, 137-145). Sul linguaggio critico di Gatto vd. GRANDIS 2007.

della resa formale di fronte alla resistenza materica dei corpi: il desiderio di penetrare nell'essenza della realtà approda ad un vertiginoso processo scopico, che, come sintetizza il titolo del lavoro su Cézanne, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, si introflette sull'osservatore per poi concretarsi nella resa pittorico-letteraria del mondo:

le "sensazioni", quanto più deste, quanto più destre, gli danno al limite il non poter andare più dentro a penetrarle, a realizzarle, a tenerle, oltre l'improvviso che le coglie. [...] La superficie, l'apparenza, scatena lo stesso sospetto d'essere, d'apparire: e il pittore è fermato ogni volta, prima d'irrompere lavorando nella propria armonia, a devastarla, a tesserla, a farla tacere di nuovo nella volontà ormai autonoma del suo costruito.⁴⁴

Nel saggio del 1970, Gatto, oltre a costruire una biografia di Cézanne ricca di solitudine e di silenzi, secondo il modello iterato più volte negli studi leopardiani, cita direttamente il poeta di Recanati quattro volte. In posizione di *arsis*, dopo poche righe dall'inizio dell'introduzione, il nome di Leopardi è il primo che viene evocato in questa densa analisi:

Tutte le chiese pittoriche del nostro secolo [...] si sono dette venire da lui, di lui celebrando le parole con le quali sino alla morte aveva cercato d'intendere il suo «non potere andare più addentro», come scriveva Leopardi, il suo ostinato "realizzare", per dare al colore, ai piani del colore, alle "sensazioni colorate", quel che toglieva all'arbitrio e all'autorità della luce.⁴⁵

Nel passo sono diverse le analogie linguistiche e interpretative con il saggio su Leopardi del 1935, in cui Gatto sottolinea la necessità di penetrare all'interno della materia per cogliere il nucleo ispirativo della creazione artistica: «provata nella resistenza ai suoi limiti (*più addentro* è la parola costante, quasi dimostrativa del poeta) la vita per Leopardi fu una continua origine della natura, un corpo risentito dalla sua creazione».⁴⁶ Nell'articolo dedicato a Cézanne, Leopardi è poi ripreso successivamente⁴⁷ in stretta prossimità con la definizione di poetica che darà il titolo al

⁴⁴ G. 7001, pp. 20-21.

⁴⁵ *Ivi*, p. 17.

⁴⁶ G. 3522, p. 22. Vd. anche pp. 32-33: «In una inviolabile e leggera docilità si risolve il desiderio del *più addentro*: in un'estrema distinzione dei suoi limiti».

⁴⁷ G. 7001, p. 21 «Scrive [Cézanne] nel settembre del 1879: "La campagna è veramente sorprendente, sembra che vi sia un maggiore silenzio. Ecco le sensazioni che non posso esprimere. È meglio sentirle", Leopardi nelle sue *Carte* lasciò un periodo quasi simile: "sensazioni provate alla vista della

saggio: «Occhio che vede dentro il suo vedere, è l'occhio di Cézanne. Una solitudine alterata sino al *raptus*, all'altezza dei gridi, eppure gravitante nella sua platea di sasso, come un pianeta che sillabi tutti i suoi indizi di vita tenace». ⁴⁸

All'altezza dei gridi è una scoperta autocitazione da *Morto ai paesi*. Nella poesia affiora con evidente chiarezza la tecnica metrica leopardiana in cui 11 endecasillabi e 5 settenari sono messi prudentemente a contatto solo con 2 imparisillabi, 2 novenari di cui si evita accuratamente l'eco pascoliana:

All'altezza dei gridi

All'altezza dei gridi in cui non vola	11	
altra gioia celeste che lo slancio	11	
dei loggiati dipinti alle colombe,	11	
torna al silenzio il suo tremare	9	1 ^a -4 ^a -8 ^a
al vento la sua pietra	7	
e del tenero esilio è duro il mare	11	
che non schiude più l'onda e piano arretra	11	
a muovere la riva.	7	
E nella calma è il volo della sera	11	
che si muove negli alberi,	7 sdr.	
la lontananza che da te remota	11	
eternamente s'avvicina.	9	4 ^a -8 ^a
Nelle povere spalle è scesa morte,	11	
il freddo della terra,	7	
come intorno a te solo scompari	11	
voltando nella sera.	7	

All'altezza dei gridi realizza con modalità metriche sostanzialmente regolari ⁴⁹ un modello di canzone leopardiana che in altri testi rimane più sfrangiato ma comunque ben visibile. ⁵⁰

campagna, come a non poter andar più addentro e gustar più, oltre a non saperle esprimere»»; p. 23: «la luce, la fredda incandescenza del colore nel volume e nel sesto della forma [...] viene, come per Rimbaud, come per altro verso lo fu per Leopardi, da quel *là-bas* tetragono e irruente che può urgere in un cuore solo. [...] L'invito alla fuga, l'allegoria del mutamento, la sete del cigno baudelairiano, la veggenza murata, il “non poter andar più addentro” leopardiano, si risolvono per Cézanne nell'ostinato tenere della sua radice».

⁴⁸ *Ivi*, p. 22.

⁴⁹ Vd. anche *Nel ricordo dell'aria* (11 \ 7 \ 11 \ 5 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 5 \ 5 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 5 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11); GIOVANNETTI 2008, p. 114, nota 8, lo inserisce tra i testi regolari. Per *All'altezza dei gridi* cfr. ROMOLINI 2009, p. 157, che segnala come i settenari e i novenari svolgano una funzione di eco rispetto all'endecasillabo.

⁵⁰ La tecnica si ritrova in *Sirena* (10 o 11 \ 11 \ 7 \ 12 \ 8 \ 11 \ 11 \ 11 \ 9 \ 11 \ 11), *Musica* (7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 8 \ 5 o 6 \ 10 o 11 \ 6 \ 11 \ 8 \ 11 \ 7 \ 11), *Cielo* (9 \ 11 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 \

Devoto nell'aria	6	- + - - + -
mani consuete al tempo della sera	11	
dormivi cadendo per scale	9	- + - - + - - + -
nel provvido riso del sonno.	9	- + - - + - - - + -
Così ilare e pronto,	6	- + - - + -
ma legato da tempo al primo passo	11	
ascoltavi la notte da leggera	11	
farsi attonita luna.	7	
Ed al silenzio fu il balcone schiuso	11	
più dolce del tuo volo	7	
fuggito debolmente dalle mani.	11	
Ti schiudevi dagli occhi: non volevi	11	
cadere per le scale nel tuo sonno.	11	

In *Morto di primavera* dopo l'inizio eterometrico, in cui affiorano sequenze ternarie, si assiste ad una regolarizzazione sulla coppia endecasillabo\settenario e in particolare tre endecasillabi concludono il testo. È significativo che l'iterazione più evidente del testo sia rimodulata dal novenario pascoliano (con tanto di marcatissimo sostantivo assoluto: 'cadere per scale') sull'endecasillabo di chiusura e la presenza di un rassicurante articolo determinativo: 'cadere per le scale'. Le tangenze leopardiane sono evidenti anche nel tessuto lessicale, tramato da un vocabolario semplice, ricco di parole fruite nei *Canti* ('devoto', 'aria', 'mani', 'consuete', 'tempo', 'dormivi', 'cadendo', 'scale', 'provvido', 'riso', 'sonno', 'pronto', 'leggera', 'attonita', 'balcone', 'fuggito', 'occhi'). Nell'utilizzo di alcuni termini della poesia affiora inoltre, da parte di Gatto, un'attenzione alle giaciture versali del modello leopardiano: clausolare per 'luna', 'sera' e 'volo', mediana per 'notte' e nel primo emistichio versuale per 'silenzio' e 'dolce' (quest'ultimo aggettivo incontra però maggiori variazioni nell'*usus* del poeta ottocentesco).

La tecnica di sintonizzazione sulla coppia endecasillabo\settenario (in cui è quasi sempre l'endecasillabo, come abbiamo segnalato, a coprire l'ultima posizione mensurale) è ripresa nell'edizione delle *Poesie* del 1941: dei 7 nuovi testi non isosillabici solo *Paola* diverge dal modello indicato.⁵¹ Sono inoltre modificati 5

11 \ 11); più allentata ma comunque percepibile in altri testi come *Neve* (11 \ 7 \ 10 o 11 \ 10 o 11 tr. \ 9), *Padre morto* (9 \ 10 \ 10 o 11 \ 8 \ 12 \ 7 \ 11 \ 11), *Riccia* (13 scomponibile in 7+6 allungabile con dialefe \ 10 o 11 \ 7 \ 7 \ 9 \ 11 \ 11 \ 10 o 11 \ 11), *Sera d'estate* (4 \ 9 o 10 \ 11 \ 8 \ 11 tr. \ 13 \ 6 o 7 \ 7 \ 9 o 10 sdr. \ 14 scomponibile in 7+8 \ 7 \ 10 o 11 \ 11 \ 6 o 7 \ 11 \ 6 o 7 \ 10 o 11 \ 11 \ 11), *Morto ai paesi* (11 \ 10 \ 11 \ 8 \ 7 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 7 \ 11 \ 3 \ 5 \ 9 o 10 \ 10).

⁵¹ Cfr. il cap. 2.4.

componenti di *Isola e Morto ai paesi* per adeguarsi o per enfatizzare la maniera formale: *Silenzio*,⁵² *Bambina*,⁵³ *Idillio*,⁵⁴ *Elegia*.⁵⁵ Emblematico in questo senso è il percorso diacronico di *Carri d'autunno*, che nella redazione originaria era orientato chiaramente verso il logaedo,⁵⁶ pur con qualche sillaba eccedente all'inizio (ricomponibile con episinalefe) o nel corpo del verso (in un paio d'esempi spicca la prossimità con i sostantivi sdrucchioli, che creano una sorta di posizione soprannumeraria).

1932

Nello spazio lunare	- - + - - + -
pesa il silenzio dei morti.	+ - - + - - + -
Ai carri eternamente remoti	- + - - [-] + - - + -
il cigolio dei lumi	(-) - - + - - + -
improvvisa perduti e beati	- - + - - + - - + -
villaggi di sonno,	- + - - + -
e tepidari nel cielo	(-) - - + - - + -
agli zingari pallidi d'alba.	- - + - - + - - + -
Vie di cerulo nevato,	+ - - + - (-) - + -
il corpo scalfito di vene	- + - - + - - + -
dolorosa di trasparenza	- - + - - (+) - + -
al suono armonioso	- + - - + -
dei carri freschi ~argentei	- + - + - - + - -
in nuvole di vacche.	- + - (-) - + -

1941

Nello spazio lunare	7
pesa il silenzio dei morti.	8
Ai carri eternamente remoti	10
il cigolio dei lumi	7

⁵² Cfr. il cap. 3.2.

⁵³ Il profilo leggermente discontinuo all'inizio del testo (9 \ 9 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7) è perfettamente regolarizzato nella versione del 1941 (7 \ 7 \ 11 \ 7 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7).

⁵⁴ Rispetto alla versione originaria (7 \ 11 \ 11 \ 5 tr. \ 11 \ 7 \ 11 \ 7) è espunto il quinario (11 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11 tr.).

⁵⁵ Ingente il profilo variantistico (nel '37: 7 \ 9 o 10 \ 12 \ 11 \ 9 \ 9 tr. \ 9 o 10 \ 7 o 8 \ 11 \ 7 \ 11 tr. \ 11 \ 7 \ 10 \ 7 \ 5 \ 11) volto ad escludere quasi tutti i novenari (7 \ 9 o 10 \ 12 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 8 \ 11 \ 7 \ 11 tr. \ 11 \ 11 \ 10 o 11 \ 7 \ 11 \ 11).

⁵⁶ All'altezza di *Isola* la tecnica leopardiana non era ancora sviluppata e nel settore anisosillabico si potevano identificare sostanzialmente tre gruppi: al tipo definito da Giovannetti *logaedico* (cfr. il cap. 2.3), con abbondanza di sequenze ternarie, si affiancavano un'area di testi in versi brevi con vari influssi di Ungaretti o degli ermetici (vd. *infra* le analisi di *Arca* e *Cielo*) e i primi tentativi sul verso lungo (discussi nel cap. 3.2).

improvvisa perduti e beati	10
villaggi di sonno.	5
Come un tepore troveranno l'alba	11
gli zingari di neve,	7
come un tepore sotto l'ala i nidi.	11
Così lontano a trasparire il mondo	11
ricorda che fu d'erba, una pianura.	11

La parte che rimane invariata subisce diverse sollecitazioni a seconda del contesto metrico. Nel '32 il sistema testuale spinge ad esaltare le cadenze ternarie e a leggere 'cigolio' come quadrisillabo; nella successiva versione si è indotti a ricondurre le diverse misure alla coppia settenario\endecasillabo (con le leggere variazioni anisosillabiche, già descritte da Giovannetti) e 'cigolio' è reso sineretico.⁵⁷ Il modello metrico adottato nella redazione finale si sintonizza sull'impasto lessicale di termini di derivazione leopardiana. In particolare le collocazioni terminali di 'lumi', 'remoti', 'cielo' e 'vene' e l'aggiunta successiva di 'nidi' trovano varie risposdenze nei *Canti*.

Ad esaltare la centralità dell'endecasillabo nel nuovo ordine delle *Poesie* del 1941, fra i 7 testi anisosillabici che vengono eliminati ritroviamo solo 2 misure di 11 sillabe (non in posizione di cornice) su 75 versi complessivi.⁵⁸

Un secondo elemento stilistico di influenza leopardiana si può rintracciare nell'assetto fraseologico. Giovannetti ha rilevato in *Morto ai paesi* un'evoluzione sintattica, con un'accentuazione delle inarcature ed un più ampio uso di rime nel settore della metrica libera. Questi fenomeni erano limitati in *Isola* a un paio di testi (*Natura morta* e *Infanzia*). Nella silloge successiva il profilo rimico «tende a passare in dominante» e la «metrica anisosillabica accetta ora di praticare [...] forme di *enjambements*».⁵⁹ Lo sviluppo diacronico può essere messo in relazione con la particolare attenzione rivolta all'*ordo* leopardiana nel contributo critico del 1935, in cui Gatto sottolinea l'importanza del dinamismo interno del verso e degli snodi giunzionali nei passaggi proposizionali:

⁵⁷ Barbara Carle vede un'influenza sulla poesia dell'*Allegria* di Ungaretti per «the highly concentrated and concise style» (CARLE 2006): la lezione del 1941 riportata nel saggio si allontana però nella cadenza leopardiana dai tratti metrici di Ungaretti.

⁵⁸ Da *Isola: Arca, Inno alla notte, Isola dei morti, Origine*; da *Morto ai paesi: Figura, Porto, Orizzonte*.

⁵⁹ GIOVANNETTI 2008, p. 129.

Nei *Canti* la sintassi ha questa continua azione riflessiva, si accorge sino all'estremo dei rapporti in cui può esprimere la contemplazione che parte dal poeta e a lui ritorna desolata. Pronomi dimostrativi, possessivi, legami pronominali, in cui il poeta varia i rapporti ed i movimenti con sé solo, rendendoli intimamente divisi nella loro durata, rendono l'estrema concretezza in cui Leopardi fu attento per esprimere l'ansia del corpo occupato.⁶⁰

Se alla veste leopardiana di *Morto ai paesi* accostiamo una suggestione di tipo figurativo⁶¹ possiamo capire meglio le dinamiche che si sviluppano nel settore parallelo della metrica chiusa. Nei testi in quartine, analizzati nel capitolo precedente, è stata chiaramente declinata un'idea di simmetrizzazione, che ricorda i valori estetici alla base di certe pagine critiche di Gatto.

La composizione del quadro per Rosai è un fatto naturale, storicamente inedito. E si tratta di una costruttiva risultante di ordini. Un primo ordine è di esclusiva specie pittorica: dal primo piano deserto e quasi metafisico, tutto saldato nella sua ombra, al rapporto luministico dei chiari e del fondo che è una nuda dimensione, al centro saliente di ogni figura nel circolo in cui è scomposta e ricomposta nella presa immediata del chiaroscuro sul disegno che ancora vi si profila leggero e spiritato: la composizione è unanime di rapporti, spaziata per quanto è fitta e verticale. [...] Un secondo ordine è di specie affatto espressiva: osservate il rapporto spontaneo fra la testa del suonatore di flauto, così morbida e patetica, e lo scorcio duro (un puro valore di volume) della donna che lascia indovinare il suo volto che non si vede: osservate ancora la lontana rispondenza fra la donna aperta quasi a sfida in primo piano e la figura del chitarrista: calcoliamo, infine, quanto la quinta figura che chiude il quadro a destra s'accentui nel disegno per riprendere la modulata linearità di tutto il quadro a sinistra.⁶²

In *Serenata* di Ottone Rosai (1919; Fig. 1), autore di cui Gatto apprezza particolarmente i quadri più direttamente ispirati a Cézanne,⁶³ viene individuata una «costruttiva» di ordini, una serie di piani prospettici e luministici, un intreccio di diagonali compositive che legano i personaggi del dipinto, un'attenzione fra il rapporto

⁶⁰ G. 3522, p. 31.

⁶¹ Ramat nota che dopo gli «inquieti e strani bozzetti di *Isola*», *Morto ai paesi* mostra «una crescente sicurezza di disegno» e l'affermarsi di un «segno che non [riguarda] esclusivamente la scrittura» (RAMAT 2005, p. VI).

⁶² G. 4143, pp. 29-30. Un'immagine in bianco e nero di *Serenata* è riportata da Gatto nell'apparato della monografia.

⁶³ Nell'articolo del 1941 Rosai gravita esplicitamente nell'orbita di Cézanne (*ivi*, p. 34) e la sua lezione è assimilata nel senso della chiusura: «l'espressione di Rosai rendeva chiusa l'aria aperta»; «Alla chiusura perentoria e netta di ogni quadro Rosai avrebbe fatto corrispondere un'effusione altrettanto sensibile» (p. 32). Vd. anche G. 4307, in cui l'autore ribadisce il fascino per «i solidi e costrutti impianti delle vecchie tele» di Rosai.

tra elementi centrali ed elementi prossimi alla cornice. Una tale precisione nell'analisi del "quadro" può essere accostata all'organizzazione di testi in quartine come *Mattino all'ospedale* o *Notte*.

Ancora più cogenti risultano i punti di tangenza con le riflessioni su Carlo Carrà. Esse culminano nella lunga introduzione di Gatto che apre la triade di volumi del catalogo completo, edita a partire dal 1967 a cura del fratello Massimo, un anno dopo la morte dell'artista. Gatto parte dall'ambiguità fra futurismo e cubismo, che caratterizza i primi anni di attività di Carrà, e ricorda come anche Boccioni avesse espresso il rischio cubista di «fermare la realtà in una successione di immagini statiche». ⁶⁴ Nell'opera di Carrà, Gatto registra una sorta di iato fra la riflessione e la pratica: Carrà afferma di scostarsi dal cubismo, ma inevitabilmente finisce per esserne influenzato. Con *Galleria di Milano* (1912; Fig. 2) si realizza «il capolavoro di quel cubismo carraiano che per strenua tenacia di sintassi e, azzarderei, di sinergia, riuscì a fare riavere la pittura dal cedimento macchinoso di altri impegni dinamici in una più meditata metrica di spazio e tempo accolti nell'opera quale meditazione dell'opera». ⁶⁵ Il singolare "cronotopo metrico" descritto da Gatto è infuso nel segno pittorico con una sovrasegmentalità riflessiva che permette, in analogia con le dichiarazioni sul cubismo di Picasso, di «rappresentare» contemporaneamente «l'ideale» e «l'aspetto esterno delle cose». ⁶⁶

La fusione che Carrà realizza fra le istanze del futurismo e la propria lettura post-cubista giustifica le diverse caratteristiche della sua arte: la «cupa perfezione» della saldezza formale, la scomposizione degli oggetti grazie all'«incidenza della luce» e all'«addentrante e arrotante concentrazione» delle linee. Di conseguenza non sono «da contrapporre l'oggetto disintegrato dai cubisti sui piani multipli e i volumi reintegrati da Carrà in un movimento più aperto e concentrico», caratterizzato da «ampi ritmi di spazio, di ellissi e di fughe cosmiche». ⁶⁷ Simili descrizioni di un'arte composita e volumetrica, dinamizzata e sfrangiata da stacchi nei piani interni, non può non far pensare agli esiti metrici delle quartine di Gatto, estremamente bilanciate nella

⁶⁴ G. 6702, p. 13 (cita un passo di Boccioni).

⁶⁵ *Ivi*, p. 15.

⁶⁶ *Ivi*, p. 13.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

regolarità ritmica-mensurale e nella distribuzione dei puntelli formali e semantici sull'asse paradigmatico, ma al tempo stesso sconvolte e continuamente rilanciate dal movimento sintattico.

Gli sviluppi dell'opera di Carrà sono letti esplicitamente da Gatto come una continuazione della linea estetica tracciata da Leopardi e Cézanne, che è risultata decisiva negli esiti metrici di *Morto ai paesi*. Gatto commenta il dipinto di *Estate* (1930; Fig. 3) con la topica espressione «All'altezza dei suoi gridi», che, come abbiamo segnalato, ricorre nel saggio sull'artista francese e nella raccolta del '37: «*Estate* non ha un millimetro di tela inerte in virtù di questi spaccati con cui il colore sbocca dalla grezza cottura della luce [...]. All'altezza dei suoi gridi, intesa a fondere la sostanza del colore [...], la composizione è delle figure e delle cose nate insieme a sapere insieme che sono e come sono».⁶⁸ Poche righe dopo è direttamente richiamata l'affinità con Leopardi: «Il pittore traccia dimostrativamente [...] i confini visibili della sua prefigurazione e della sua figurazione, per riscattare la naturalezza primaria delle parole mai dette prima, di una pittura-sostanza di pensiero e di immagini (come in poesia è stato per Leopardi)».⁶⁹

Dalle analisi incrociate della base formale delle poesie e dei saggi sulla pittura, emerge come nel settore della metrica tradizionale e della metrica libera agiscano in parallelo due tecniche, che progrediscono su linee stilistico-letterarie molto diverse, ma entrambe afferenti ad un ambito di chiusura testuale. Esse sono influenzate dalle teorizzazioni di Gatto sulle svolte pittoriche del XIX e XX secolo nel panorama precubista, che si sono affinate dopo l'arrivo a Milano nel 1934.

A queste si contrappone una terza modalità artistico-poetica completamente divergente e "aperta", seppur largamente minoritaria e limitata solo a poche poesie, che si profila più chiaramente in *Morto ai paesi*, e che trova realizzazione in alcuni dei testi in versi brevi. Per comprendere meglio questa nuova tipologia si devono confrontare due testi di *Isola* con alcuni della silloge del 1937. Si prenda *Arca*,

⁶⁸ *Ivi*, p. 39.

⁶⁹ *Ibidem*. Vd. anche p. 40: «Lontano dall'impressionismo, Carrà ha potuto accogliere da esso quella disperazione di superficie, propria delle *sensazioni destinate dalla vista*, nel modo di dirle e di riconoscerle che ne ebbe il Leopardi, ove il tutto detto è il nulla ancora da esprimere, ed è un nulla che investe la ragion d'essere dell'universo».

successivamente eliminato dalla cernita del 1941, e quindi particolarmente adatto a testimoniare degli scarti cronologici nelle scelte metriche:

Sui tesori al fuoco	6
dormono i vecchi.	5
Rabuffate in pellicce	7
le donne sognano	5 sdr.
bambini nudi.	5
Il santo patrono	6
vigila chiuso	5
nel cappotto lungo.	6

Al di là delle immagini onirico-surreali poco riuscite, l'andamento metrico (intervallo quinario\senario con un solo settenario) cerca di riprodurre meccanicamente le due parole forti, i due ictus.⁷⁰ Il testo ricalca in modo passivo certe suggestioni della poesia del Quasimodo ermetico, che presenta, oltre ad un'oscillazione interpretativa nei legami preposizionali (in *Arca* riscontrabile in particolare nel verso incipitario) e una scarsa connessione fra diversi nuclei frasali, anche una scansione su un numero fisso di accenti e un'assenza di movimento sintattico. La successiva eliminazione del testo si motiva anche con il distacco dai modi di *Oboe sommerso* e con le frequenti critiche a Quasimodo che affiorano negli scritti di Gatto della fine degli anni Trenta.

Indizi del clima poetico coevo sono evidenti anche in *Cielo*,⁷¹ sicuramente un testo più felice nella costruzione del tessuto semantico-verbale, pur nei contatti formali riscontrabili con la poesia precedente:

A notte serena
in occhi limpidi
spalanco la terra.
Balzo ad affrescare
nel cielo corrente
la città che sorge
dallo sguardo del mare.

S'arruffano negli abbaini
marinai ridenti:
nell'inverno stellato

⁷⁰ Vd. anche *Maestrale, Isola dei morti, Paesetto di riviera* (isosillabico in senari) interamente realizzati con versi con due accenti.

⁷¹ Da non confondere con il testo omonimo di *Morto ai paesi*.

si specchiano i gridi.

Sui davanzali, in sollievo
dormono bambini:
alle madri s'incarnano celesti.

In silenzio si gonfia beato
l'uomo nel sonno:
angelo in volo
alle finestre aperte.
E la città si gloria
al canto dei portoni
spalancati nel vento del mare.

10 versi su 21 attaccano con una preposizione: la divisione versuale ricalca senza fratture la scomposizione logica dei costituenti della frase. È chiaramente alluso uno dei tratti metrici più caratteristici di Ungaretti,⁷² un autore a cui Gatto ha fatto esplicito riferimento in merito a *Isola*: «il mio primo libro uscì nel '32. C'era stata l'*Allegrìa* di Ungaretti, alla quale tutti abbiamo bevuto, e almeno per me si trattò di una bevuta a piena gola. Ma la sete era mia, questo conta».⁷³ La segmentazione è data anche dalla scomposizione delle strofe, ognuna delle quali ha il proprio soggetto logico: l'io lirico nella prima, i marinai nella seconda (i 'gridi', soggetto grammaticale del secondo periodo, costituiscono un tratto vocale tematicamente riferito ai marinai); i bambini nella terza. Fa parziale eccezione solo l'ultima, che è però facilmente ripartibile sintatticamente in due periodi: nel primo è focalizzato l'uomo trasfigurato in angelo; nel secondo la città.⁷⁴ Più che sul piano metrico, qualche tangenza con le arti figurative è riscontrabile piuttosto nell'organizzazione retorica. La percezione (sottolineata dagli iniziali 'occhi' e 'sguardo') per frammenti e la dinamica alternanza delle immagini fa pensare al movimento interno di certi quadri futuristi, come *La città che sale* di Boccioni. Il piano lessicale sembra invece attingere a differenti tradizioni culturali, con vari richiami allo stile di Pascoli, per alcune parole topiche ('gridi', 'finestre') e per le collocazioni clausolari dell'aggettivo 'serena' (in Pascoli anche in combinazione con 'notte' in *Elegie I* e *Per casa*) e del sostantivo 'bambini'. *Cielo* è fra le poesie di *Isola*

⁷² Cfr. GIOVANNETTI 1994, p. 185.

⁷³ GATTO 1965, p. 81.

⁷⁴ La città, che svolgeva la funzione di oggetto nella prima strofa (affrescata dall'io lirico, atto che dava il via alla fantasia poetica), è assunta, con perfetta circolarità, come soggetto dell'ultima frase.

più apprezzate nella recensione di Sandro Penna, che vi ravvisò «una levità barocca e angelica [...] quasi vetrosa, un'esilità fragrante e fragile», che contribuisce alla «verginità» delle immagini. *Cielo* influenzerà la produzione dello stesso Penna, nei richiami lessematici, nel «surrealismo» di certi passi e nella «funzione» della sensualità proiettata su un piano di innocenza nell'«espressione di superficie», secondo le precise notazioni del contributo critico su Gatto.⁷⁵

I modi di *Isola* nell'ambito del verso breve libero, con i loro risultati alterni, sono successivamente abbandonati e il nucleo metrico va incontro ad alcune modificazioni formali. Le novità di *Morto ai paesi*, l'inarcamento sintattico e il frequente tessuto di rime nel settore anisosillabico, conferiscono maggiore dinamicità ad alcune poesie in versi brevi e credo possano essere motivate dalla latenza di un diverso paradigma figurativo, che si può inquadrare nel tipo impressionista o post-impressionista, seguendo le categorizzazioni operate da Gatto in ambito pittorico.

Sera calma di lume	7 a	
finita nel clamore	7 b	
alto dei pagliai:	6 c	
nel suo stupore	5 b	
bianco d'aia	4 c	(imperfetta, vocale atona ipermetra e variazione /i/, /j/)
cavallo incantato	6 d	
beve occhi ed occhi nel fiume.	8 a	
Come il vento sul prato	7 d	
monotono si consuma	8 a	(imperfetta, variazione vocale atona)
nell'odore del fieno,	7 e	
tenera luce vien meno	8 e	
alla campagna, alle strade	8 f	
fredde di sereno.	6 e	
Nelle mani vuota	6 g	
resta la sera, pura	7 h	
di lontano clamore.	7 b	
Non sapremo se lunga, remota	10 g	
la morte avrà quest'amore	8 b	
del vento sulla pianura.	8 h	

⁷⁵ PENNA 1932. Sui rapporti fra i due autori vd. PALADINO 1991. In alcuni testi in versi brevi di Penna risalenti alla seconda metà degli anni Trenta si pratica un moderato inarcamento sintattico, in modo analogo a quanto svilupperà Gatto in *Morto ai paesi*. Vd. ad esempio 'Mi avevano lasciato solo', in cui la cesura decentrata favorisce diversi *rejet* (PENNA 1989, p. 4; sulla metrica dell'autore, ancora carente di studi sistematici, cfr. GIRARDI 1987, pp. 49-65).

In *Pianura* i versi più frequenti sono senario (4), settenario (6) e ottonario (5). In soli tre casi si esce dalla misura con un quinario, un quadrisillabo e un decasillabo. Lo schema libero di rime, la variazione del numero di ictus (da 1 a 4), e gli avvolgimenti sintattici (seppur non fortissimi), che a tratti dinamizzano la scomposizione in cellule logiche, evidenziano le differenze rispetto ai componimenti di *Isola* considerati in precedenza. Un indizio utile per l'analisi è fornito dalla dedica del testo all'amico scultore Luigi Brogginì,⁷⁶ sull'opera del quale Gatto scriverà una monografia qualche anno dopo. Vi si legge questo breve giudizio su una serie di opere degli anni Trenta:

Tre cavalli del 1932, *Cavalli* del 1932, *Cavalli in amore* del 1933 erano colti successivamente in questa memoria rudimentale della natura, ritmi di un'infinita successione plastica in cui la forma rompe e corrompe continuamente la sua immagine chiusa.⁷⁷

Risultano particolarmente interessanti le osservazioni sulla tecnica scultorea e grafica (*Cavalli in amore* è un disegno preparatorio). Gatto vi scorge una struttura chiusa che viene continuamente sfrangiata e ridiscussa da diversi ritmi plastici, che rompono il blocco centrale del busto degli animali (Fig. 4, 5, 6). Una maniera ambigua, secondo Raffaele De Grada, tanto che Brogginì «può esser visto tanto come uno scultore neoimpressionista, così come un plastico in cui ogni paesaggio è sofferto».⁷⁸ Brogginì opera nella modalità artistica che più affascinava Gatto, al limite fra il superamento dell'impressionismo e il raggiungimento di un nuovo equilibrio; lo scultore è una sorta di opposto complementare rispetto a Rosai, in cui Gatto prediligeva i quadri della ricomposizione (ma di cui non negava i tratti di effusività impressionista moderati in un più "adeguato" cézannismo).

Nella poesia che Gatto dedica a Brogginì appare in prima istanza difficile ignorare il motivo tematico dei 'cavalli' che appare come un "omaggio" diretto

⁷⁶ La dedica è rimossa, insieme a tutte le altre, nella redazione del 1961, ma era presente nei volumi del 1938, 1939 e 1941.

⁷⁷ G. 4502, p. 8; le immagini delle tre opere sono inserite nell'apparato del volume.

⁷⁸ DE GRADA 1940 (l'articolo è riportato anche in un opuscolo relativo a una mostra del 1941, con inserti della monografia di Gatto). Contatti fra la poesia di Gatto e l'impressionismo sono ravvisati anche in ROMOLINI 2009, p. 41.

all'amico artista.⁷⁹ L'evoluzione del verso breve, rispetto ad *Isola*, ci mostra delle interessanti analogie tecniche: assistiamo ad una continua oscillazione di misure su uno scheletro sillabico che rimane però imperniato sull'intervallo senario\ottonario, piegato ad escursioni maggiori e aperto a linee metrico-compositive lievemente divergenti. *Pianura* è solo parzialmente chiuso da uno schema intermittente di rime, rilanciato da diversi rimandi fonici ma discontinuo per realizzazione.⁸⁰

Un affinamento della tecnica si può rinvenire anche in *Marina d'agrumi*.⁸¹ Qui non c'è traccia di rime o di inarcamenti sintattici, ma parimenti si coglie una maturazione di linguaggio.

In rocce di limpida sera	9	- + - - + - - + -
si fredda ~il roseo colore	9	- + - - + - - + -
del golfo nell'aria.	6	- + - - + -
Silenzio, vuoto cielo,	7	- + - + - + -
cala in dolce pace di remo	9	+ - + - + - - + -
ad un morbido fondo remoto.	10	- - + - - + - - + -
Stelle fitte	4	+ - + -
nel buio boscoso del mare	9	- + - - + - - + -
s'aprono verdi dalle foglie.	9	+ - - + - - - + -
Odore ~a picco di scogli	9	- + - - + - - + -
rannicchiati nel legno fresco:	9	- - + - - + - + -
sotto pergole di lumi	8	- - + - - - + -
la notte bianca sale	7	- + - + - + -
al desco flagrante dei marinai.	11	- + - - + - - - - + -
Si stringono gli agrumi	7	- + - - - + -

⁷⁹ In *Morto ai paesi* i cavalli appaiono in altri due luoghi testuali. In *Naufragio*, analogamente come correlativo di vitalità, in una medesima cornice ambientale: 'Campo giovane, raggiunta pianura di vento \ in ressa coi puledri'. In *Fuga* l'accento è inserito nell'unico endecasillabo irregolare (2^a-5^a-10^a, con ulteriore dialefe) che stride, per le anomalie ritmiche e per il ludico accento tronco sul termine onomatopeico, con il contesto della poesia: 's'incoraggia \ l'op-là dei cavalli, in un momento \ si spiazza il mare'. A segnalare l'eccezionalità del punto metrico, nel resto dei contesti isosillabici della silloge è presente solo un altro verso non tradizionale.

⁸⁰ In *Isola* la poesia *Nudo* è quella che maggiormente anticipa tale cadenza versuale. Forse proprio per questa singolare analogia (il contatto con l'opera di Brogginì è probabilmente avvenuto dopo il trasferimento a Milano nel 1934) Gatto era rimasto successivamente affascinato da diversi nudi dello scultore. Nel *depliant* della mostra del 1943 la prefazione di Gatto accompagna diverse *Tanagre* in cui «opposte e connaturate» risultano «la spontanea astrazione del ritmo e l'acuta profondità [...] del segno» (GATTO 1943). La monografia del Milione (G. 4502) riporta le fotografie di vari nudi, che mostrano l'evolversi della tecnica di Brogginì da uno sfumato medardiano ad un modellato più compatto (il cui vertice, secondo Gatto, è rappresentato dal *Nudo rosa*).

⁸¹ Vd. anche *Porto*, in cui è potenziato il tessuto di rime, ma è ridotta l'escursione mensurale fra il settenario e il novenario; in *Alba di luna* i perni rimici sono sostituiti da forti assonanze.

Rispetto a *Pianura*, l'escursione mensurale è maggiormente pronunciata con versi fra il quadrisillabo e l'endecasillabo. Il gioco contrastivo è spostato sulle variazioni sillabiche e sulle differenti tipologie ritmiche. Il modello triadico, molto forte, è contestato internamente da alcune micro-scansioni. L'unico endecasillabo (peraltro irregolare, a testimoniare che l'interesse sulle misure sillabiche è in subordine rispetto a quello nei confronti dei piedi) nel primo emistichio realizza con coerenza un disegno giambico-anapestico, ma conosce poi una lunga sequenza di 4 atone; i settenari sono in due casi giambici e in uno di 2^a-6^a; il quadrisillabo e il novenario al v. 5 sono trocaici e altri due novenari necessitano di dialefi per realizzare la sequenza di anfibrachi di 2^a-5^a-8^a.⁸²

Le differenze nella silloge del '37 fra i testi leopardiani e quelli in versi brevi coinvolgono solo in parte gli aspetti tematici, perché le due categorie sono entrambe pervase dalle cadenze lunari e funerarie di cui ha parlato la critica.⁸³ Piuttosto si può parlare di un differente grado di messa a fuoco del motivo mortuario: in *Pianura* è trattato di scorcio nella frase finale ed è anagrammato nelle sue componenti sonore, come disciolto in una piana effusività musicale, in modo analogo a *Marina d'agrumi*:

Pianura

Marina d'agrumi

... *remota*

cala in dolce pace di *remo*

la *morte* avrà quest'*amore*

ad un *morbido* fondo *remoto*.⁸⁴

Movenze diverse rispetto agli espliciti riferimenti che troviamo in alcuni dei testi con la congiunzione endecasillabo\settenario,⁸⁵ o alla cupa drammaticità delle quartine di

⁸² Meno riuscito, e successivamente eliminato nel 1941, *Figura*, in cui eccedono ancora i piedi ternari sul modello di *Isola*.

⁸³ Vd. MUSCETTA 1982, p. 5779; RAMAT 1996, p. 138, e 2005, p. XVIII. Cfr. anche ROMOLINI 2009, che effettua una campionatura in tal senso delle ricorrenze lessematiche.

⁸⁴ Cfr. PIETROPAOLI 1983, p. 120: «il lampante accordo sonoro e ideale» fra 'morto' e 'remoto' «senza dubbio già stereotipo poetico del tempo [...] è sottoposto a un martellamento estensivo d'uso»; vd. anche l'analisi specifica di *Marina d'agrumi* a p. 130.

Gerardo e Periferia. Un ruolo di mediazione è svolto, in quest'ottica, dai testi in versi brevi in cui affiorano tratti di allusività metrica in direzione di una strofizzazione con profilo rimico.

Lo sguardo delle marine	8	a
serene fino alla morte;	8	b
povere notti supine	8	a
cantate sulle porte	7	b
alla deriva del vento	8	c
ti resero nata d'amore.	9	d
Ad ascoltare eri il lento	8	c
respiro che trema nel cuore	9	d
nelle foglie, nel mare:	7	e
silenzio caduto sul volto	9	f
di mamma che pare bambina	9	g (rima interna con -e-, -are)
in sé sola rivolta	7	f (imperfetta)
e ridente. Tu, nata,	7	h
compivi il sereno,	6/7	i
la sua notte incarnata	7	h
nel rigoglio del seno.	7	i
Nel chiuso slancio d'inverno	8	l
sulla terra e sul mare	7	e
ti liberavi implume con gli uccelli	11	m
spalancata dagli occhi a scrollare	10/11	e
il vento cresciuto nei capelli:	10	m
implacata, stordita	7	n
dal desiderio eterno	7	l
della mia vita.	5	n

Alla mia bambina rimane in bilico metricamente e tematicamente fra la misura minore del modello leopardiano (10 settenari, oltre a 2 endecasillabi), la tecnica effusivo-impressionista (quasi esattamente come in *Pianura* l'oscillazione polimetrica è fra il quinario e l'endecasillabo, intercalata in un disegno non perfetto di rime) e la parodia verso le quartine regolari (grazie anche allo schema prevalente di rime alternate), sebbene i versi dell'ultima strofa «mettano in crisi il disegno tetrastico».⁸⁶

⁸⁵ Vd. *Musica*, vv. 1-2 e 5-6: 'In questa sera torna \ la musica bassa del funerale'; 'nel timpano sordo \ segna l'incubo monotono'; *Morto ai paesi*, vv. 3 e 7-8: 'sarò morto nel gioco dei paesi'; 'Il bambino festoso dove muore \ nel suo grido fa sera'.

⁸⁶ GIOVANNETTI 2008, p. 117. La versione del 1941 elimina l'ultima strofa e rimodula i vv. 11-12 con una rima regolare: 'di mamma che pare \ bambina in sé sola rivolta'. Vd. anche *Inverno* (a7b7a7b8c9 \

2.3 FUTURISMO E CUBISMO TRA INNOVAZIONE E CONSERVAZIONE

Dopo aver delineato per *Morto ai paesi* l'affermarsi, nell'ambito del verso libero, di una linea metrica prevalente di impianto leopardiano e di ispirazione cézanniana, è opportuno verificare l'eventuale presenza di qualche insorgenza già nel precedente *Isola*. La metrica anisosillabica della raccolta del '32 non era totalmente priva di sottofondi figurativi, ma questi affioravano in modo estemporaneo, senza una declinazione organica e sistematica. Esemplare, in questo senso, risulta la poesia *Natura morta*, tutta pervasa da ritmi palazzeschi:

Tra piazze deserte e chiese murate	12	- + - - + - - + - - + -
dal tempo, fermato ai crocicchi	9	- + - - + - - + -
a muovere giochi di foglie,	9	- + - - + - - + -
mentre la notte fuma da scrollate	11	
corolle pacchiane nell'aria,	9	- + - - + - - + -
antica è la veglia, placata in attesa	12	- + - - + - - + - - + -
di lunghe colate di nero.	9	- + - - + - - + -
Nel porto in cui approda il rumore	9	- + - - + - - + -
sul solido chiasso di boe,	9	- + - - + - - + -
profondano sazie corazzate.	10	- + - - + - - - + -
A galla restano otri e dorsi di squali.	12 o 13	

Nei versi finali, in cui alcuni elementi tematici ('corazzate', 'squali') fanno affiorare l'eco di poeti futuristi e del loro amore per la modernità, in particolare di Folgore,⁸⁷ il metro si fa dissonante e la coesione del ritmo ternario si infrange. L'addensamento di accenti e di anomalie nell'ultima misura⁸⁸ diverge dalla regolarità ritmica inizialmente perseguita. La dissonanza concorre a creare una *Natura morta* con un'orditura antitradizionale, cromaticamente scura e sinesteticamente metallica, con chiare

d₇d₈c₇c₆o₇ \ e₇f₇f₇g₇ \ h₆o₇a₆i₇h₇i₅o₆a₆ \ l₇m₇l₆m₆n₆h₇) e *Levante* (a₈b₇c₈d₈e₇d₇ \ f₈g₉h₈g₇i₇h₇i₇ \ i₉l₉m₇n₈m₇n₈l₇).

⁸⁷ Cfr. *Il sottomarino*, v. 47: 'Tu passavi e gli squali fuggivano'. Un'altra poesia è riferita all'ambito del progresso navale e si intitola *Torpediniera*. Folgore è incluso da Gatto nelle liste del quaderno nero. Sulla base dattilico-anapestica della metrica di Folgore vd. GIOVANNETTI 1994, pp. 118-121; in particolare è significativo che in Folgore, come in *Natura morta*, si è indotti a ricondurre endecasillabi (v. 1), a doppi senari con profilo giambico-anapestico (sulla lettura del v. 1 vd. anche MENICHETTI 2007, p. 30; *ivi* l'autore definisce la poesia una «sonatina in anfibrachi»). Sulla metrica futurista cfr. anche BERTONI 1995, pp. 335-347.

⁸⁸ MENICHETTI 2007, p. 30, la vede costituita da una sequenza di ottonario e senario.

influenze del futurismo pittorico (corrente per la quale è già stato segnalato qualche contatto in merito alla presentazione retorica di *Cielo*).

L'ambiguità formale di questo richiamo all'avanguardia è tanto più significativa se confrontata con il saggio su Carrà, in cui Gatto richiama la necessità, sentita vivamente dall'artista piemontese, di oltrepassare gli esiti del movimento futurista e di volgersi al cubismo. Molto simile è il percorso tracciato in merito allo sviluppo del futurismo poetico di Palazzeschi, in un articolo risalente agli anni Trenta. Gatto dimostra di cogliere la particolare posizione dell'autore de *L'incendiario*, rispetto ai sodali marinettiani, nel raggiungimento di un tono monotono e uniforme in grado di rappresentare l'alienazione dell'uomo moderno:

I futuristi più velleitari rinnovarono le gesta e il discorso di quel romanticismo senza storia [...]. Venne su il fondo promiscuo della nostra lingua a dettar le sue sregolate ragioni di uso, ma dai migliori, come Palazzeschi, il futurismo fu applicato contro le sue stesse ragioni astratte. [...] Tutti ebbero, a modo proprio, una esperienza futurista in quanto che tutti avvertirono criticamente il nuovo. [...] Palazzeschi, in seno al futurismo, fu il solo a prender, come motivo e come liberalità della sua poesia, la propria immagine sentimentale. Calcolò il suo tono dimesso; seppe sorprendere la sua giusta apparizione e la contentò con molto garbo, sino a darle solitudine e tempo infinito, per poter credere alla noia e vederla consueta e compita in un rito di beghe e di abitudini.⁸⁹

E dei ritmi palazzeschi, di cui non viene nascosta l'efficacia stilistica,⁹⁰ lo stesso Gatto offre in *Isola* un'interpretazione varia e personale, intrecciando il modello metrico con il logaedo dannunziano (in direzione lirico-musicale), e adattando la base formale ai più diversi spunti tematici, dal memoriale (*Infanzia, Plenilunio*),

⁸⁹ G. 3428. Il giudizio di Gatto sul futurismo rimane comunque sostanzialmente negativo. In ambito architettonico, pur riconoscendo un'apertura europea ai progetti di Sant'Elia, stigmatizza il carattere monumentale del secondo futurismo (G. 3818). In merito all'opera pittorica di Sironi si plaude a come «il grezzo futurismo, con le sue stridenti onomatopee» rimanga «ben lontano» insieme al «mito dannunziano della narrazione» (G. 6918, p. 130).

⁹⁰ Cfr. le osservazioni nell'articolo: «Questo potere di usare degli elementi di un mondo patetico, già esauriti attraverso la noia e la convenzione [...] trova nel ritmo una sua facile adesione, quasi un suo dispetto ben toccato di rime tronche e di piccoli nitidi epigrammi. Ne vien fuori una forma automatica e desta alla sorpresa»; «Le figure, attraverso il ritmo delineato per tratti e pause lunghe, si sentono avviate e ripetute ad una eternità e ad una brevità sempre improvvisa del loro gesto». Le poesie di Palazzeschi sono poi definite «quadri chiusi e perfetti» (G. 3428).

all'amoroso (*Cala del Vespero*), sino alla più sottile intenzionalità letteraria-figurativa latamente parodica di *Natura morta*.⁹¹

Per trovare un contrappeso metrico-artistico alla tecnica dinamico-simmetrizzante delle quartine, la cui matrice estetica, già matura all'altezza del 1932, ha diverse analogie con le riflessioni sui cézanniani Carrà e Rosai, dovremo rivolgere lo sguardo, non al settore del verso libero, quanto al terzo ambito latamente metrico di *Isola*, quello costituito dalle poesie in prosa. Che la prosa possieda una propria natura metrica in uno spazio di connessione attiva con le altre espressioni letterarie e con la pittura è segnalato da Gatto stesso nel 1939, in uno dei numerosi articoli dedicati all'antologia *Capitoli* di Falqui:

L'esperienza maggiore di un periodo letterario che si può riassumere in questi due nomi [Bontempelli e Soffici] prova una vita intuizionistica che sommuove gli antichi generi del racconto, del bozzetto, la vecchia metrica e la temuta retorica ma per essi ancora s'inizia alle prove di un'arte che della prosa e della poesia, della narrazione, del saggio, persino della pittura unifica e confonde le espressioni al di qua e al di là dei mezzi loro propri e particolari.⁹²

Fra le varie influenze segnalate dalla critica sulla raccolta di *Isola*, risulta fondamentale, per un'analisi delle poesie in prosa, valutare le suggestioni dell'opera di Campana.⁹³ Riccardo Gori ha pubblicato un articolo postumo di Gatto dedicato all'autore dei *Canti Orfici*, la cui redazione è stata datata allo stesso 1932, l'anno della pubblicazione di *Isola*. Nel saggio, dal titolo *Poesia di Campana*, l'attenzione di Gatto è tutta rivolta alla declinazione del "genere prosa", mentre poco interesse è mostrato verso le realizzazioni versuali.⁹⁴ Dell'opera di Campana è posto in rilievo il carattere memoriale e visivo della creazione artistica:

⁹¹ In *Morto ai paesi*, l'assestamento dei tipi descritti nel cap. 2.2 comporta un riassetto dei moduli metrici del verso libero: diventa pervasiva la congiunzione endecasillabo\settenario, il verso breve conosce un'evoluzione interna, mentre i versi con misure ternarie vedono una riduzione e fungono da contrappunto alle altre misure (*Morto di primavera*). Nei testi in cui mantengono il ruolo di sfondo costruttivo (*Marina d'agrumi*), sono variati e contestati da ritmi più vari (binari o con varie atone).

⁹² G. 3931.

⁹³ Cfr. PARRONCHI 1955; MAZZALI 1982, p. 5770; JACOBBI 1984, p. 109; NAPOLI 1998, p. 151; PRANDI 1998, p. 172; GIOVANNETTI 2008, pp. 116, 118 e 123-124.

⁹⁴ In questo e negli altri articoli in cui Gatto fa qualche accenno a Campana non è mai messa in discussione la natura poetica delle prose dei *Canti Orfici*. Sono citati brani da *La Verna*, *Firenze*, *La*

Il ricordo è una essenzialità ancora analitica di tempi e di luoghi: solo nell'eternità e nello spazio culmina la fantasia e si ricrea. Ed il ricordo, allora, è un trionfo rapido d'immagini. Leggete la *Notte* che apre il volume: è graduale, in essa, il formarsi di un ambiente perentorio alla figurazione.⁹⁵

Ancora nel 1941 Gatto dichiara il suo apprezzamento per un saggio di Contini,⁹⁶ in cui si legge l'affermazione che «Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo che è quasi la cosa inversa». Con «visivo» Contini intende «un temperamento così esclusivo da assorbire e fondere in quella categoria d'impressioni ogni altra».⁹⁷ Conferire all'occhio un primato nella percezione sensoriale preliminare all'atto estetico è un processo molto caro anche a Gatto, che lo enuncia in diversi saggi sulla letteratura e la pittura. In particolare Marcello Ciccuto ha posto in relazione le letture di Gatto dedicate a Campana e a Cézanne: secondo lo studioso si creerebbe un campo di tensione in cui «la parola e il segno pittorico riescono talvolta ad accostare l'essenza materiata della Natura: quando l'evidenza degli oggetti mostra profondità e distanze un tempo nascoste “inventa la meraviglia”».⁹⁸ Riccardo Donati, nella sua indagine sull'estetica gattiana, ha associato il processo della “doppia vista” di Campana all'addentrarsi nell'oggetto esperito artisticamente, a cui Gatto fa riferimento per descrivere la poetica di Cézanne e Leopardi.⁹⁹

Questi suggerimenti si dimostrano estremamente proficui alla luce degli studi sull'opera di Campana, che hanno visto nei *Canti Orfici* una realizzazione ritmica e metrica di influenza figurativa in relazione alla ricezione del futurismo e del cubismo. Campana ha pubblicamente mostrato la propria avversione al futurismo, recepito «con dolore ed ira, come uno spirito religioso può avvertire l'eresia».¹⁰⁰ Secondo Fiorenza Ceragioli, Campana era piuttosto affascinato da artisti come Puvis de Chavannes e

Notte, Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegaray), La giornata di un nevrastenico e Scirocco. Le uniche poesie a cui si fa riferimento sono *Viaggio a Montevideo* e *La chimera*; quest'ultima è però riportata da Gatto (o forse erroneamente da Curi) senza una divisione versale.

⁹⁵ G. 8102, p. 32.

⁹⁶ «La bibliografia di Campana è poverissima [...]. L'unico saggio importante e concreto, anche se discutibile, resta sino ad oggi quello di Gianfranco Contini» (G. 4103, p. 446).

⁹⁷ CONTINI 1937, p. 106.

⁹⁸ CICCUTO 2001, p. 93.

⁹⁹ DONATI 2007, p. 264.

¹⁰⁰ CERAGIOLI 1985, p. 300. CUDINI 1978, p. 651, non esclude comunque qualche influenza futurista (facendo leva anche su uno scritto di Parronchi del 1953).

Cézanne, per i quali Soffici stigmatizzava una «tendenza a dissimulare una ricaduta dell'arcaismo sotto le apparenze di un'investigazione di novità».¹⁰¹ La studiosa argomenta come Campana accogla degli influssi cubisti in senso tradizionalista, regressivo e non trasgressivo, proiettato all'indietro verso il modello di Cézanne, in linea con la definizione di Soffici del «futurismo come posizione avanzata rispetto all'«arcaismo cubista»»: ¹⁰² un conservatorismo formale che era da Soffici violentemente respinto, ma che Campana invece fa proprio senza esitazioni.

Una tale interpretazione risulta preziosa se la adattiamo almeno in parte alla ricezione gattiana del poeta di Marradi. Gatto, alla pari di Campana, rifiuta il vuoto estremismo futurista e rintraccia i suoi modelli elettivi in una linea prevalente di derivazione cézanniana (Carrà, Rosai). Ma mentre nei testi in metrica chiusa di *Isola* e di *Morto ai paesi* declina un ideale estetico di interazione fra coesività formale e dinamismo interno con violenti *enjambements* e accavallamenti che spezzano in modo latamente cubista i piani del quadro “poetico”, nelle prose emerge invece un'estrema semplificazione sintattica nel grado di concatenazione delle frasi e nella limitazione del modo subordinato.¹⁰³ Lo rileva chiaramente *San Liberatore*, un brano privo di ipotassi e in cui le frasi, spesso nominali, sono legate asindeticamente, secondo una frammentazione linguistica, che può essere accostata alla modalità cubista di Campana, in cui sono proposti «i singoli, vari elementi in serie paratattiche, ciascuno “illuminato” nella sua specificità».¹⁰⁴ Nella prosa di Gatto una tale tendenza è rafforzata dall'estrema scarsità di nessi coordinativi.¹⁰⁵

¹⁰¹ SOFFICI 1914, pp. 75-76.

¹⁰² Cfr. CERAGIOLI 1985, p. 300. Sul cubismo di Campana vd. anche CUDINI 1978, pp. 645-667. GIOVANNETTI 2008, pp. 73-76, legge l'influenza cubista come decisiva per lo sviluppo, da parte di Campana, di alcune modalità versoliberiste; Giovannetti segnala l'importanza della conoscenza teorica dei saggi di Soffici e di Carlo Carrà (in particolare *Costruzione spaziale. Simultaneità di ritmi. Deformazione dinamica*, in «Lacerba» II, n. 4, 1914, p. 53); quest'ultimo era ben noto anche a Gatto che lo vede come uno snodo concettuale decisivo per un ritorno, da parte di Carrà, verso una più classica organizzazione dei piani grafici (cfr. G. 6702, pp. 12-15, e le osservazioni su Carrà nel cap. 2.2).

¹⁰³ La complessità è piuttosto trasferita sul piano microlinguistico, dove si riscontra un'abbondanza di usi linguistici conformi alla campionatura di Mengaldo sul linguaggio della poesia ermetica: un'ampia schedatura in questo senso è fornita in GRECO 2000, pp. 53-57. Nel suo studio Greco affronta i contatti delle prose di Gatto con *Orchestra* di Onofri.

¹⁰⁴ CUDINI 1978, p. 647.

¹⁰⁵ In *San Liberatore* è presente solo una coordinata mista asindetica\sindeica in cui la congiunzione funge però, grazie al cambio di soggetto, da connettivo testuale e non da coordinante: 'gli uomini lenti appendevano i lumi alle case: ed il paese rimaneva approdato ai banchi umidi'.

Dalla nostra casa si vedeva il mare, nel golfo delle montagne.

Il paese saliva con le sue scale verdi, tra gli alberi rugginosi ed incatenati, ad un gran terrapieno a picco sulla valle. Lievito d'acque, a sera, tra le canne ed il fogliame: odore d'erbe, aspro e rapido nel vento.

A petto largo si fiutava lo spazio, come un mare. Si capitava così nella notte: gli uomini lenti appendevano i lumi alle case: ed il paese rimaneva approdato ai banchi umidi.

Letto di ferro: nella stanza nuda, odore di sorbe. Travi grossi al soffitto: dal balcone aperto un vasto soffio della terra. Intirizzivo nella mia carne, dormivo ridente ed intero.

Ad avvalorare il riferimento intertestuale sin qui delineato, si registra nella stessa *San Liberatore* e in altre prose, una *gradatio* tonale non molto diversa da quella descritta da Gatto per Campana, i cui testi attaccherebbero con una «lentezza serena», declinata in «periodi secchi e aridi», per poi espandersi e arrotondarsi «man mano in una carne nobile ed oratoria sullo scheletro dell'orchestrazione».¹⁰⁶ In parallelo con quest'analisi critica, le prose di Gatto sono generalmente caratterizzate da due tempi: uno, più lineare e icastico, prepara il successivo, caratterizzato da un'accensione lirico-surreale e da una maggior vaghezza dei legami semantici.

I primi due periodi sintattici di *San Liberatore* sono descrittivi, precisi nella definizione spaziale¹⁰⁷ del campo ottico del soggetto collettivo, il cui punto di osservazione è collocato nell'ambito larico della casa. Nel terzo, che conclude il secondo paragrafo (bipartito in due membri speculari), continua la descrizione sensoriale, ma sono esclusi i verbi ed è aumentato «in modi surreali»¹⁰⁸ il tasso di figuratività, grazie alla metafora iniziale ('Lievito d'acque') e all'aggettivazione degli oggetti naturali ('aspro e rapido'), che assurgono a correlativi dell'Io lirico.

Il terzo paragrafo (nella redazione successiva ulteriormente staccato dallo spazio di una riga bianca) richiama, per la costruzione del predicato con la prima personale plurale impersonale e la simmetrica indicazione percettiva, la prima frase del testo: 'si vedeva il mare'; 'si fiutava lo spazio, come un mare'. I sensi indicati nei due

¹⁰⁶ G. 8102, p. 32.

¹⁰⁷ Si noti l'accuratezza dell'aggettivazione nel secondo segmento frasale: 'verdi', 'rugginosi', 'incatenati'.

¹⁰⁸ GRECO 2000, p. 51.

attacchi caratterizzano entrambe le parti della prosa,¹⁰⁹ ma è delineata una tendenziale divisione. L'inizio, piano e razionale nel riferimento alla vista, è contrapposto al successivo movimento testuale, caratterizzato dall'odorato, quindi da un senso più istintivo e meno intellettuale. Anche il riferimento percettivo al 'mare' scorre dall'ambito referenziale a quello astratto della similitudine.

Segue una serie di tre periodi, le cui frasi sono legate principalmente per asindeto dai due punti, senza alcun approfondimento dei legami logici, come è stato rilevato in alcuni tratti dell'opera di Campana.¹¹⁰ Lo stile, prevalentemente nominale, alterna impressioni visive, tattili e olfattive.

In chiusa spiccano le uniche occorrenze della prima persona singolare (sottolineata dai due verbi posti in *incipit* delle frasi e dal possessivo 'mia' che si oppone all'iniziale 'nostra'): il poeta raggiunge una condizione esistenziale ambigua, nello smarcamento dalla collettività. Sente una pienezza e una realizzazione, ma trema in se stesso. Non è panicamente fuso nell'ambiente, bensì si percepisce concentrato nel proprio corpo.¹¹¹

In un'ottica di stratificazione latamente cubista di diversi piani formali, particolarmente significativa è l'inserzione sporadica nelle prose di Gatto di sottofondi mensurali, sia nella forma di versi tradizionali,¹¹² sia in nome del meccanismo microtestuale del computo numerico dei periodi lunghi. In linea con la semplificazione formale sul piano sintattico, questi riferimenti sillabici sono generalmente caratterizzati da tendenze regolarizzanti:

¹⁰⁹ 'odore d'erbe' anticipa 'si fiutava' e 'odore di sorbe'; diversi sono poi i dettagli visivi inseriti nelle frasi finali.

¹¹⁰ Cfr. FRASCA 1981, pp. 227-228: «diverse azioni logiche vengono delimitate [...] dai due punti. [...] l'uso della punteggiatura ne *La notte* determina e delimita le pause semantiche, intese sia logicamente che ritmicamente». Molto acutamente GIOVANNETTI 2008, pp. 123-124, nota alcune differenze dell'uso dei due punti nelle prose gattiane: «balza all'occhio la tendenza a prospettare periodi meccanicamente bipartiti, che almeno esteriormente ha un sapore molto campaniano; anche se poi finisce per svolgere una funzione quasi opposta rispetto ai *Canti Orfici*, e da dinamizzatore del periodo regredisce a prevedibile segnale di pausazione».

¹¹¹ In questo attaccamento al proprio Io si nota il maggiore stacco rispetto alle posizioni assunte nel saggio su Campana. Un'ambiguità fra spinte centrifughe e centripete del soggetto nel suo rapporto con il mondo è istituzionale nel Gatto degli anni Trenta (cfr. ROMOLINI 2009, pp. 103-115).

¹¹² Cfr. in GIOVANNETTI 2008, pp. 124-125, gli accenni ai novenari di *Dopo la pioggia*. Vd. anche NAPOLI 1998, p. 151; RAMAT 2005, p. X: «i poemetti in prosa di *Isola* concedono e anzi sollecitano questa scansione in segmenti versali esatti e memorabili, per lo più nella misura dell'endecasillabo».

Natale

La famiglia nella grande cucina fa il pane: | in tutta la notte si rannicchia la fiamma, | ai volti di rame infoca un lucido broncio. |

In una gran cassa sbatte la pasta, | carne fresca alle mani dello sguattero buffo. |

Nella dispensa, | sacchi di morti pesano in una luce d'olio.

14 \ 13 \ 13 \ 11 \ 14 \ 5 \ 13

In *Natale* la divisione frasale, che si può facilmente estrapolare dagli snodi interpuntivi, è bilanciata e risponde alla struttura melodica isometrica descritta negli studi teorici di Gian Luigi Beccaria.¹¹³ I *colon* non superano mai le 14 sillabe e scendono sino alle 11, con l'unica eccezione del complemento di luogo 'Nella dispensa', isolato dalla virgola in attacco dell'ultimo periodo.

Un diverso esempio di movimento sintattico è ricavabile da *Domenica*, in cui i segmenti frastici e microfrastici seguono chiaramente un vettore di mensuralità crescente, adeguandosi, come ha rilevato Giovannetti, «alla “legge” retorica del progressivo aumento delle parti»,¹¹⁴ con soli 2 sintagmi (su 11 complessivi) che variano la struttura principale:

Per la campagna, | nel trenino aperto, | si va freschi e beati. |

Inclino la testa nello sguardo, | e sorrido lentamente a me stesso. | Una bambina leggera nella sua veste, | è tanto assennata, | s'aggiusta l'orlo del gonnellino sulle gambe. |

I paesetti sgorgano in casine di legno rosse, | dai vetri inazzurati di brina: | le faccie delle prime donne son nude e nette come i calcagni degli uomini.

5 \ 6 \ 7 \ 10 \ 11 \ 13 \ 6 \ 14 \ 15 \ 10 \ 22 sdr.

La fluidicazione sintattica delle prose di *Isola* è abbandonata nella successiva *Morto ai paesi*. Con la scomparsa di questo gruppo testuale aumenta proporzionalmente il peso

¹¹³ Cfr. BECCARIA 1964, pp. 225-231.

¹¹⁴ GIOVANNETTI 2008, p. 124; Giovannetti effettua poi qualche conteggio sillabico che diverge in parte da quello qui proposto.

quantitativo della metrica libera. La matrice figurativa pre-cubista che caratterizzava le prose è ripensata e riadattata al verso libero, dove si consolidano i riferimenti metrici leopardiani di fattura cézanniana, influenzati dalle riflessioni di Gatto sugli sviluppi della pittura francese e italiana, sulla linea che conduce al conservatorismo volumetrico di Rosai e Carrà. In parallelo, in un medesimo ambito di ricezione pre-cubista, prosegue la stilizzazione sulla metrica chiusa delle quartine, i cui piani strofici sono violentemente sfrangiati dai continui tagli sintattici. Alle due categorie principali è opposto un tipo quantitativamente “minore”, ma significativo per la dinamica interazionale complessiva, che affonda il suo nucleo ispiratore in un ambito artistico definibile come neo-impressionista, che Gatto riscontra particolarmente nel modellato scultoreo effusivo dell’amico Luigi Brogini.¹¹⁵

2.4 IL “SISTEMA SONETTO” NEL RIASSETTO DI *ISOLA*

La prima parte di *Poesie*, volume edito nel 1941 da Vallecchi, è divisa nelle sezioni *Isola* e *Morto ai paesi*: rispetto alle raccolte originali sono eliminati 9 testi, sono introdotte diverse modifiche stilistiche e metriche ed è mutato l’ordine interno dei componimenti. In particolare il trasferimento della silloge del ’32 prevede uno stravolgimento nel gruppo dei sonetti, che sinora abbiamo trascurato. Le numerose modificazioni si inseriscono in un quadro concettuale più ampio. La tecnica simmetrizzante, che abbiamo visto nell’originaria *Isola* applicata al dettaglio microtestuale dei testi, viene espansa sul piano sovratestuale, con una contaminazione con il modello demarcante dell’endecasillabo, sviluppato nei singoli componimenti di *Morto ai paesi* del 1937 ed ora trasferito sull’assetto generale. Le sezioni di *Isola* e *Morto ai paesi* che emergono dalla nuova disposizione sono ripensate e ridiscusse secondo un principio di chiusura e coesione testuale, che enfatizza i legami interni e i richiami a distanza.

I sonetti nell’edizione originale sono 4 (Tab. 7): *Notte*, *Amore*, *Desiderio di laguna* e *Notte oceanica*, oltre a *Il giogo*, privo dell’ultima terzina. Nel volume del 1941, *Amore* è oggetto di numerose modifiche stilistiche, *Notte* perde le due terzine e

¹¹⁵ Cfr. i cap. 2.1 e 2.2.

due testi in versi brevi, *Santa Chiara* e *Donna di maggio*, sono rielaborati in forma tale da alludere allo scheletro del sonetto. Inoltre *Notte oceanica* è esclusa dalla cernita, probabilmente per le punte espressioniste di stampo vociano. Nella poesia si ritrovano pervasivamente molti dei tratti solitamente attribuiti al linguaggio di Rebora:¹¹⁶ la trasformazione di un predicato intransitivo in transitivo (‘Dalle nuvole enormi grondo vento’), l’assolutizzazione di verbi fruiti in forma riflessiva nel linguaggio *standard* (‘risollevato l’urto dei timori’, ‘sgretolo rumori’) e numerose partiture aspre (‘grondo’, ‘scagliato’, ‘strascicati’, ‘sgretolo’, ‘spacco’; le -r- del sonetto sono 33). L’influenza reboriana sembra estendersi anche ai principali temi: il paesaggio caricato drammaticamente e il valore spirituale e catartico della montagna (‘la montagna assume \ in fronte meditata il mio rimorso’).¹¹⁷

Nella sezione di *Isola* riveduta da Gatto per *Poesie*, Stefano Pastore nota

un vero e proprio, guardingo, avvicinamento alla forma del sonetto [in cui] il metro si delinea progressivamente. Il primo testo, *Notte*, è costituito da due quartine di endecasillabi con schema ABAB ABAB, dunque con tutto l’aspetto di una tipica fronte di sonetto. Quindi il secondo testo, *Il giogo*, è costituito da due quartine e una terzina di endecasillabi (lo schema ritmico delle due quartine è però fra loro differente). Il terzo testo, finalmente (il 4° in assoluto, visto che il terzo è una prosa), è un sonetto [*Amore*].¹¹⁸

L’ex sonetto *Notte* viene appositamente dimezzato delle terzine per tratteggiare la crescita strutturale della forma metrica e per enfatizzare la chiusura formale interna.

Tremo d’esile vena per lontane
arie di suono, mi lusingo in volto.
Come alleviate toccano le vane
solitudini il cielo vuoto, ascolto.

Lungo sereno dileguano piane
voci apparenti nel mondo sepolto:
m’adeguano nel sonno di montane
bare odorose, ed il cuore n’è folto.

¹¹⁶ Su cui vd. BANDINI 1966; MENGALDO 1978.

¹¹⁷ Su tali aspetti della poesia di Rebora vd. GIOVANNETTI 1997. Un fattore di differenza fra *Notte oceanica* e gli altri sonetti di Gatto è dato dalla prevalenza di endecasillabi *a minore* (in *Amore*, *Desiderio di laguna* e *Notte* si registra infatti una quasi totalità di versi *a maggiore*, che rimarrà una costante anche nei sonetti posteriori degli anni Sessanta).

¹¹⁸ PASTORE 1999, p. 91.

*Uomo d'amore penetro la terra,
e nella carne è radicato il grido
della notte serena in cui mi strazio.*

*Nel desiderio aperto che rinserra
l'anima svelta, il volto in cui m'arrido,
s'adempie, freddo rigore, lo spazio.*

Nella nuova redazione sono eliminate le strofe che sviluppavano con maggiore perspicuità la tematica funebre e mortuaria; l'accento che permane nella seconda quartina è troppo velato ('mondo sepolto'; 'montane \ bare odorose') per fronteggiare il senso profondo di serenità e pace, cui alludono i versi. Al contrario le terzine erano caricate di forte espressività drammatica ('nella carne è radicato il grido'; 'mi strazio'), grazie anche alle clausole aspre con i nessi -gr- ('grido'), -str- seguito da -z- (/ts/, 'strazio') e con la vibrante geminata ('terra', 'rinserra', 'arrido').

L'effetto del testo è come capovolto. Mentre inizialmente spiccava il consonantismo delle terzine, nella versione del 1941 le sole quartine enfatizzano i valori vocalici. La rima, spesso "preparata" da un'assonanza nello stesso verso,¹¹⁹ spinge il movimento sonoro del testo, accentuandone i valori centripeti. Fra l'attacco e la chiusa si registra una forte chiusura circolare chiastica dei toni vocalici. L'*incipit*, che presenta la catena di apici 'Trèmo d'èsile véna', prosegue con un *enjambement* ed un'assonanza fra un aggettivo ed un sostantivo 'lontane \ arie' e conclude con l'ictus sulla -o- di 'SuòNo'. Negli ultimi versi la struttura è ribaltata: all'attacco con 'sònno' (fonicamente quasi identico a 'suono', con la sostituzione di una -u- semiconsonantica con una nasale) segue l'*enjambement* e l'assonanza fra aggettivo e sostantivo ('montane¹²⁰ \ bare') per terminare con una serie vocalica su tre parole semanticamente forti ('odoróse, ed il cuòre n'è fóltó').¹²¹

La struttura è particolarmente coesa, anche in virtù della chiusura delle quartine: a differenza di altri testi metricamente regolari, il periodo sintattico non travalica e le

¹¹⁹ suOnO ---> vOltO; alleViAtE ---> VAnE; vuOTO ---> ascOItO; mOndO ---> sepOltO. Si notino in alcuni versi anche le parziali consonanze.

¹²⁰ 'Montane' inoltre è in rima ricca con 'lontane', termini speculari nella struttura che ho evidenziato.

¹²¹ Per uno schema delle sonorità di *Notte* cfr. GHIDINELLI 2000, p. 188.

strofe conoscono anche una bipartizione interna (i vv. 2 e 6 si chiudono con pause forti, date dal punto fermo e dai due punti).¹²²

Gli unici due sonetti regolari che permangono nelle *Poesie* sono *Amore* e *Desiderio di laguna*, che intrattengono fra loro una serie di richiami ritmici e lessicali, anche di tipo contrastivo:

Amore

Nella sera armoniosa che rivela
favole calme e sogni al mio passato
l'amore così timido mi svela
desideri perduti, quasi il fiato

delle prime parole in cui si vela
idillio eterno il mondo immaginato.
O di silenzio caldo già s'inciela
la rondine nel volo e l'incantato

fanciullo lascia a scorgere serena
la notte che all'oriente s'allontana.
E del mio cuore nulla saprò dire

ad altri mai, fu tenero ed in piena
di sua pietà travolto lasciò vana
memoria al tempo, un sogno di morire.

Desiderio di laguna

Golfo, scirocco d'albatri svogliati,
chiudi la vita tarda che s'impiuma
di bianco nel silenzio ove aggrappati
reggono i moli. Immobile che fuma

naviga il tempo, mentre dagli arcuati
limiti il golfo cala nella bruma.
Umida resistenza, ed i saziati
tonfi dell'eco in ciottoli raggruma

l'acqua, in musci cretosi del suo fondo.
Spunta – ma sfugge l'ansia e già s'oblia
vago in estasi il tempo e s'addormenta –

morbido desiderio che mi tenta,
ebete velo, la malinconia
come origine pallida del mondo.

Fra i due componimenti è costante la disarticolazione fra chiusura della strofa e respiro della frase. In *Amore*

¹²² La versione del 1941 di *Notte* presenta diverse affinità con un quadro di Gatto del 1969, *Il cimitero di montagna* (Fig. 7). Come suggerisce il titolo, l'ambientazione è la medesima: nell'opera figurativa ritroviamo i profili delle montagne, il 'cielo vuoto' e le 'bare'. La trasposizione non è però limitata alle semplici forme del contenuto. La trepidazione dell'Io lirico ('Tremo', in posizione incipitaria) e le onde sonore ('arie di suono'; 'ascolto'; 'voci apparenti') trovano degli equivalenti nella sottile vibrazione cromatica e nelle linee compositive parzialmente curvilinee, che suppliscono all'assenza di figure umane. Le tonalità cromatiche di stampo chiarista della parte sinistra, nel tratteggio delle tombe, veicolano il medesimo senso di serenità della poesia; quelle scure nella parte destra richiamano il vocalismo terminale imperniato sulla -o-. La struttura rigidamente rettangolare della zona di terra, che si stende a legare le due sezioni del quadro, richiama le marche di orizzontalità delineate nel v. 5 ('Lungo sereno dileguano piane'). L'aggettivo che conclude la nuova redazione, 'folto', è stato trasferito dal piano metaforico (era infatti riferito a 'cuore') a quello figurativo con l'aggiunta di un addensamento scuro di vegetazione (che nel testo poetico rimaneva implicito). La struttura ad anello che è stata evidenziata nell'analisi del componimento avvolge il testo verbale con una cornice sonora, che esalta il parallelo con un ipotetico quadro (fenomeno che ritroveremo programmatico nella poesia e nelle tempere di *Rime di viaggio per la terra dipinta*, realizzate nello stesso periodo di *Il cimitero di montagna*).

pochissime sono le coincidenze al livello del verso, e nessuna al livello della strofa; il discorso procede attraverso un continuo *enjambement*, e gli stessi segni di punteggiatura sono vanificati sia da un andamento che è assai più basato sulla suggestione che sui legami logici, sia dalle congiunzioni che seguono i punti fermi e parzialmente li contraddicono.¹²³

È difficile stabilire univocamente quale fosse il modello ispiratore di Gatto, ma il fenomeno affiora *in nuce* già in testi ottocenteschi, a partire dall'«ardita inarcatura fra seconda quartina e prima terzina» di *A Zacinto*.¹²⁴ Tale particolarità metrico\sintattica è rielaborata da autori successivi. Fra i componimenti selezionati da Gatto per l'antologia poetica sono inserite le *Poesie postume* di Giovanni Camerana. Diversi sono i sonetti che mostrano una forte dinamicità interna, con numerosi travalicamenti strofici. In particolare *Il rogo* rompe la divisione sintattica fra fronte e sirma, oltre che la separazione interna fra le due quartine (ABAB ABAB CDE CDE).¹²⁵ La «tensione fra metro e discorso»¹²⁶ è inoltre uno dei tratti tipici della metrica chiusa di Govoni, i cui influssi sono percepibili anche nei pochi tredecasillabi gattiani. La rielaborazione del testo di *Amore*, rispetto alla versione del 1932, enfatizza ulteriormente la tensione sintattica e il parallelo con *Desiderio di laguna*. Nella prima redazione l'*enjambement* interstrofico era applicato solo fra le due terzine. Gatto mantiene nell'*iter* diacronico «con varianti vistose e forti spostamenti interni il gioco delle rime».¹²⁷ L'attacco originale era inoltre ipermetro, indizio di una maggiore libertà nei confronti delle caratteristiche mensurali tradizionali. Il v. 1, così marcato, era scandito nella sua lentezza dai 4 ictus, dalle 2 cesure interne rinforzate dalla punteggiatura e dall'assenza di particelle grammaticali che avrebbero disturbato il dettato dal tono solenne e «rivelatorio»: 'Silenzio, | primitivo amore: | cautela'. Molto più dinamico invece l'*incipit* della nuova redazione (in origine il v. 3), 'Nella sera armoniosa che rivela',

¹²³ ESPOSITO 1992, pp. 142-143. Esposito e MARAZZINI 1981, p. 201, vedono nella continuità sintattica data dall'*enjambement* fra le strofe la cifra esemplare del sonetto gattiano; una considerazione sincronica sulle stesure originarie del 1932 attenua però in parte l'entità del fenomeno. Riporto le lezioni del 1941 (per *Desiderio di laguna* si registra solo qualche variante di punteggiatura).

¹²⁴ LAVEZZI 2002, p. 139.

¹²⁵ Nel testo non c'è nessun punto fermo, ma solo qualche virgola e due punti e virgola (CAMERANA 1968, p. 37). L'edizione di riferimento di Gatto era quella del 1907 dell'editore Streglio.

¹²⁶ GIOVANNETTI 1994, p. 51. Lo scardinamento interno del sonetto interessa anche la produzione di Lucini.

¹²⁷ RAMAT 2005, p. 726. Sulle varianti del sonetto cfr. anche GIOVANNUZZI 1999, pp. 35-38.

con una preposizione articolata, una congiunzione ed una forte assonanza interna ‘sera’ : ‘rivela’.

Al di là delle similarità sintattiche, profondamente diversa risulta la base ritmica delle due poesie. 13 versi su 14 di *Desiderio di laguna* hanno un forte accento in 1^a sede, che conferisce un andamento molto cadenzato, favorito dalle numerose sdruciole in *incipit*.¹²⁸ La musicalità bilanciata e distribuita nel corpo del verso è favorita anche dai numerosi richiami fonici interni,¹²⁹ che “addomesticano” la potenza delle rime. In *Amore*, invece, il baricentro fonico è nettamente spostato verso le clausole (un fenomeno analogo a quello registrato nelle quartine di *Notte*), grazie alla maggiore mobilità delle posizioni degli ictus.¹³⁰

Corroborata le differenze stilistiche un confronto semantico fra i due componimenti. In entrambi è raffigurato un paesaggio naturale che stimola nell’Io lirico una riflessione metafisica. In *Amore* la ‘sera armoniosa’ e ‘serena’ dischiude epifanicamente un mondo prima (quasi schopenhauerianamente) coperto da un ‘velo’.¹³¹ Il ‘fanciullo’, in atteggiamento contemplativo, è ‘incantato’ di fronte all’‘idillio’ delle ‘favole’, significativamente ‘calme’, e dei ‘sogni’. Il ‘cuore’ rimane ‘tenero’ ed è percorso da un sottile nervosismo solo nella conclusione, con quel ‘morire’, spesso confinato in Gatto nella dimensione del ‘sogno’. L’animale protagonista della poesia, la rondine, si ‘inciela’, si spande libera nell’aria e nel ‘silenzio caldo’.

Anche in *Desiderio di laguna* appare un altro volatile, l’albatro, venato però di maggiore inquietudine esistenziale (e molto più radicato nella memoria letteraria, con i

¹²⁸ ‘reggono’ (v. 4); ‘naviga’ (v. 5); ‘limiti’ (v. 6); ‘Umida’ (v. 7); ‘morbido’ (v. 12); ‘ebete’ (v. 13). Le proparossitone sono numerose anche nel corpo del verso: ‘albatrì’ (v. 1); ‘Immobile’ (v. 4); ‘ciottoli’ (v. 8); ‘estasi’ (v. 11); ‘origine pallida’ (v. 14).

¹²⁹ Il v. 1, che ricorda l’*incipit* di *Amore* del 1932, per l’attacco su quattro tempi, è imperniato su una doppia assonanza: ‘gólfò’ : ‘sciròcco’ (con richiamo vocalico cupo anche con la chiusa del componimento: ‘móndo’; ‘mondo’ è inoltre in rima con ‘fondo’ al v. 9, mentre ‘golfo’ è ripetuto al v. 6); ‘ALbaTrI’ : ‘svogLiATI’ (rinforzata da una parziale consonanza). Il v. 10 è caratterizzato da una forte allitterazione (‘spunta’, ‘sfugge’, con ictus sulla -u-) e da un omoteleuto grafico (‘ansIA’, ‘obLIA’; le due -i- non sono perfettamente equivalenti, dato che una è un’approssimante e la seconda è una vocale tonica). I vv. 12 e 13 sono legati da una catena fonica: ‘desidèrio che mi tènna, \ èbete vélo’.

¹³⁰ Nella versione del 1941 di *Amore* solo il v. 2 presenta l’accento iniziale: ‘favole calme e sogni al mio passato’ (primo accento di 2^a: vv. 3, 6, 8, 9, 10; di 3^a: vv. 1, 4, 5; di 4^a: vv. 7, 11, 12, 13). Nella redazione del 1932 l’ictus di 1^a si registrava nel v. 4 (v. 3 del 1941) e nel 10 (‘notte, continua voce m’allontana’).

¹³¹ Le rime, in parte ricche, ‘rivela’, ‘svela’, ‘inciela’ enfatizzano questa apertura. ‘vela’ è neutralizzato dal termine direttamente antitetico.

celebri esempi di Coleridge e Baudelaire). Gli uccelli sono ‘svogliati’ e veicolano, al contrario di *Amore*, numerose immagini di chiusura. Il parasintetico ‘impiuma’ richiama l’‘inciela’ dell’altro testo,¹³² ma qui non apre gli spazi aperti, bensì ‘chiude la vita tarda’ in un ‘silenzio’ dominato da un freddo ‘bianco’. Le rime ricercate e difficili ‘impiuma’, ‘fuma’, ‘bruma’ e ‘raggruma’ istituiscono una rete semantica caratterizzata dalla densità (‘impiuma’, ‘raggruma’) e da un tenue velo di opacità (‘fuma’, ‘bruma’). Tale rete è accentuata da diversi espedienti fonici. L’accento in -u- nella clausola del v. 2 (‘impiUma’) è anticipato in posizione iniziale da ‘chiUdi’. ‘fuMa’ è preceduto da ‘iMMobile’, ‘brUMA’ (v. 6) è subito seguita da ‘UMidA’ (v. 7), ‘raggrUMa’ (v. 8) da ‘MUsi’, con forte insistenza sulla nasale. L’acqua è torbida e ‘cretosa’, immersa nell’‘umidità’. I sentimenti del soggetto sono dominati dall’‘ansia’ e dalla ‘malinconia’. Persino la disposizione delle rime retrograte della sirma indica una circolarità ad anello che si avvolge su se stessa: CDE EDC.¹³³ Solo l’ultima terzina dischiude una prospettiva diversa, un ‘morbido desiderio’ che permette di scoprire il ‘velo’ (con significativo rimando ad *Amore*) dell’‘origine... del mondo’ (in accostamento però agli aggettivi ‘ebete’ e ‘pallida’). Ne deriva un’istanza meditativa e pensosa, che ben si adatta al lento scandire degli endecasillabi di 1^a.

Sonetto «monco», privo di una terzina, è definito da Marazzini¹³⁴ *Il giogo*, collocato dopo *Notte* e prima di *Amore* nel crescendo strofico delineato nel volume:

Ad una montagna dura, scoscesa,	A	5 ^a -7 ^a -10 ^a
dritta sullo specchio verde del mare,	B	1 ^a -5 ^a -7 ^a -10 ^a
mi sono aggrappato in una difesa	A	2 ^a -5 ^a -10 ^a
panica, con le mani strette alle rare	B	1 ^a -6 ^a -8 ^a -11 ^a ; ipermetro
erbe che schiantano senza colore.	C	1 ^a -4 ^a -10 ^a
Non vedo oltre le mie braccia artigliate	D	2 ^a -7 ^a -10 ^a
dall’istinto: risento con terrore	C	3 ^a -6 ^a -10 ^a
la gioia di cadere, abbandonate	D	2 ^a -6 ^a -10 ^a

¹³² Su ‘inciela’, termine molto antico (si pensi solo al celebre passo del *Paradiso*, III.97-98: ‘Perfetta vita e alto merto inciela \ donna più su’), vd. i numerosi esempi otto-novecenteschi (D’Annunzio, Moretti, Onofri, Graf, Croce, Bacchelli, Carducci, Palazzeschi, Soffici, A. Boito, Tommaseo) citati in BATTAGLIA, vol. 7, 1972, p. 681. ‘Impiuma’ presenta invece poche attestazioni nel secolo appena trascorso (*ivi*, p. 485, sono riportati esempi del participio ‘impiumato’ da Lucini e Savinio).

¹³³ In *Amore* si registra invece nelle terzine lo schema di rime replicate CDE CDE.

¹³⁴ MARAZZINI 1981, p. 201.

le membra nel vuoto facile e teso.	E	2 ^a -5 ^a -7 ^a -10 ^a
Ma mi raccolgo, non grido: la voce	F	4 ^a -7 ^a -10 ^a
mi ridarebbe il senso del mio peso.	E	4 ^a -6 ^a -10 ^a

Il giogo si potrebbe definire antisonetto petroso per la sua organizzazione metrica e sonora. Privo della strofa finale, presenta numerose irregolarità d'accentazione (con diversi *ictus* di 5^a e un verso ipermetro), in contrasto invece con la "classica" misura degli endecasillabi di *Amore e Desiderio di laguna*.¹³⁵ Questi «versi disancorati, ritmicamente flottanti» sono «funzionali alla precarietà della situazione evocata»,¹³⁶ alla tensione interna fra la salita sul dirupo di una parete (letterale e simbolica) dell'Io lirico e lo sforzo a resistere, raccogliendosi in se stesso. L'atteggiamento di ambivalenza si traduce nel forte ossimoro centrale, enfatizzato dall'*enjambement*: 'risento con terrore \ la gioia di cadere'.

A rinforzare l'irregolarità metrica concorre la partitura "aspra", giocata sulle vibranti disseminate in tutto il componimento. Nella prima strofa sono inserite in nessi duri (con la vocale cupa -u-, 'dura'; con l'occlusiva sorda -d-, 'dritta', 'verde'; con la velare sonora geminata, 'aggrappato'; con l'occlusiva sonora anticipata dalla sibilante, 'strette'), sino al raddoppiamento conclusivo di 'rare' in rima con 'mare'. Nella seconda spiccano in rima 'artigliate' (che ripresenta il nesso con la -t-) e 'terrore' (con un nuovo raddoppiamento), mentre nella terzina risalta in posizione incipitaria 'membra' (con accostamento all'occlusiva bilabiale sonora che richiama il precedente 'braccia') ed il successivo 'grido'.¹³⁷

Secondo una linea di variazione metrica diversa da *Il giogo*, nel 1941 due testi in versi brevi, in cui abbondavano originariamente cadenze trisillabiche, sono

¹³⁵ La seconda quartina presenta rime differenti dalla prima, al contrario di quanto si registra nei regolari *Amore e Desiderio di laguna*; tra B e D si instaura però il legame dell'assonanza. Nell'unica terzina si adotta lo schema circolare EFE, parimenti divergente dai due sonetti considerati in precedenza, per delineare l'anticipazione della chiusura del testo, con scarto nei confronti dello schema standard.

¹³⁶ MENICETTI 2007, p. 29.

¹³⁷ Segnalo anche i nessi di fricativa + velare sorda: 'scoscresa', 'schiantano'. Pur nelle irregolarità metriche, LAVEZZI 2005, p. 73, rinviene nella poesia «forti legami ritmici e lessicali con il *Canzoniere* di Petrarca», in particolare con la canzone 129 e con il sonetto 271. È notevole che Gatto ricavi dal "poeta laureato" una lezione in chiave di disarmonia e durezza ritmica: la lettura gattiana si rivela attenta e moderna nel cogliere le sottili tracce di ansia e inquietudine che si celano dietro la limpida forma del *Canzoniere*.

rielaborati in forma tale da alludere al sonetto e «anche graficamente si fronteggiano in pagina pari e dispari» (52 e 53).¹³⁸ *Santa Chiara* ha 14 versi, chiusi da 2 endecasillabi;¹³⁹ *Donna di maggio* richiama più direttamente il sonetto nella partizione strofica in due quartine e due terzine, ma infrange la forma tradizionale nella lunghezza versuale e nell'assenza di rime.¹⁴⁰

Come anticipato, la complessa riorganizzazione del sonetto è emblematica di un più generale riordinamento degli elementi della sezione, che prevede alcune forme di simmetrizzazione intertestuale, di regolarizzazione sillabica e più in generale di coesività strutturale. Il primo e l'ultimo testo della nuova *Isola* rivelano un intento metatestuale. Quello iniziale, *Poesia*, esplicita dichiarazione di poetica, è, con ossimoro strutturale, una prosa.¹⁴¹ Il terminale *Isola*, eponimo della sezione, è rielaborato in settenari in senso isosillabico.¹⁴²

Dopo *Poesia*, i primi tre testi in versi, come abbiamo visto, inscenano la crescita mensurale verso il sonetto.¹⁴³ Specularmente al termine della sezione, i testi collocati prima di *Isola* (51°) sono tutti metricamente regolari: *Tramonto* (45°)¹⁴⁴ è in distici di endecasillabi senza uno schema univoco di rime; *Nuvola* (46°) è riscritto in una

¹³⁸ GIOVANNETTI 2008, p. 116; cfr. anche le analisi a p. 117.

¹³⁹ 6 \ 7 \ 3 sdr. \ 5 \ 6 \ 8 \ 6 \ 6 \ 6 sdr. \ 8 \ 6 \ 6 \ 11 \ 11. Una sola rima, simmetrica, lega il 2° e il penultimo verso: 'calore', 'stupore'. Nel 1932 la prima strofa proseguiva con due quinari.

¹⁴⁰ 5 \ 6 \ 8 \ 7 \ 5 \ 7 \ 5 \ 6 \ 5 \ 7 \ 7 \ 7 \ 8 \ 8 (la redazione del '32 presentava, in luogo delle attuali seconda e terza strofa, una sola quartina: 8 \ 7 \ 8 \ 5). Cfr. anche PASTORE 1999, p. 92, che definisce la poesia «un'allusione al sonetto minore». L'unica rima, epiforica, chiude il primo e l'ultimo verso: 'maggio'. Fra gli *explicit* si istituiscono alcuni legami di assonanza, non molto evidenti per la distanza: 'sgola' : 'ombra' : 'bocca' (vv. 4, 7 e 10); 'odore' : 'gote' (vv. 2 e 12); 'sangue' : 'carne' (vv. 9 e 13). Il testo, dal tono leggero, è imperniato piuttosto su richiami fonici sul piano sintagmatico: 'la mARIna IlARe RIde'; 'ombRA \ RAPida alla seRA'.

¹⁴¹ Secondo GIOVANNETTI 2008, pp. 125-126, *Poesia* «a partire dal 1941 viene stampata in corsivo e – soprattutto – con una segmentazione in linee visive [...] così da produrre l'effetto di una versificazione per l'occhio. [...] Vi si individuano [...] isoritmie paragonabili a quelle caratterizzanti il verso lungo di Riccardo Bacchelli [...] dove l'unità della linea è condizionata senza residui dalla ricorrenza monotona di quattro ictus logici (o logico-sintattici): quattro arsi innanzi tutto *tematiche* e solo di riflesso ritmiche». L'osservazione diretta del volume del 1941 mi lascia però perplesso rispetto alle osservazioni sulla presunta versificazione. Sull'interpretazione del testo vd. RAMAT 2005, pp. IX-XI.

¹⁴² Era collocato in 3ª posizione nel 1932 e aveva la seguente scansione in quartine di versi brevi: 10 sdr. \ 11 \ 7 \ 6 \ 6 \ 8 \ 5 sdr. \ 9 \ 7 \ 5 \ 8 \ 5 \ 5 sdr. \ 6 \ 7 \ 7.

¹⁴³ È frapposta in 4ª posizione una prosa, *Corso*.

¹⁴⁴ Prima di *Tramonto* è collocato *Erba e latte*, in versi lunghi, ma con strofizzazione regolare di quartine in rima alternata (cfr. il cap. 3.2).

sequenza di 19 settenari;¹⁴⁵ dalla 47^a alla 50^a posizione sono concentrati testi in quartine di endecasillabi: *Mattino all'ospedale*, *Solitudine*, *Idillio del piccolo morto*, *Sogno del golfo*.

Nelle parti centrali della sezione assistiamo a una fitta serie di rimandi interni. I due sonetti regolari, *Amore* e *Desiderio di laguna*, sono fra loro speculari (per gli scarti ritmici e semantici) e si oppongono ai due pseudo-sonetti minori e a un sonetto petroso. *Lungo Tirreno. Notte* perde una misura «a pareggiare il conto dei versi coll'attigua *Lungo Tirreno. Marina*»,¹⁴⁶ collocata nella pagina a fronte. I due testi costituiscono un dittico che problematizza la *variatio* isosillabismo/anisosillabismo.¹⁴⁷ *Lungo Tirreno. Notte* è anticipato da *Inerzia*, l'unico altro testo in endecasillabi sciolti: fra i due si attiva una nuova serie di richiami oppositivi. *Inerzia* attacca con un trisillabo e prosegue con 6 endecasillabi, la cui struttura interna rivela un'irregolarità ritmica, diversi ictus di 7^a¹⁴⁸ e una rete testuale di rime.¹⁴⁹ *Lungo Tirreno. Notte* è invece composta solo da endecasillabi, senza irregolarità o andamenti dattilici, ed è priva di qualsiasi richiamo rimico. *Isola* e *Nuvola* sono riscritte in settenari (ma differiscono per la lunghezza: sono rispettivamente di 6 e 19 versi) e si oppongono all'unico testo precedente regolare non endecasillabico, *Paesetto di riviera* (tutto in senari). *Silenzio* e *Carri d'autunno* sono contemporaneamente rielaborate per esaltare la tecnica leopardiana.

Il risultato complessivo delle modificazioni agisce nel senso della chiusura e proietta alcuni dei fenomeni ravvisabili in singoli componimenti (la simmetrizzazione dei sonetti e delle quartine; il ruolo di cornice dell'endecasillabo nelle texture anisosillabiche leopardiane a partire da *Morto ai paesi*) su una dimensione

¹⁴⁵ Nel 1932 era diviso in strofe e praticava un moderato anisosillabismo: 7 \ 6 sdr. \ 5 sdr. \ 6 \ 6 \ 7 sdr. \ 7 \ 8 \ 8 sdr. \ 10 tr. \ 6 \ 8 \ 8 \ 7 \ 6 \ 6 sdr. \ 7 \ 8.

¹⁴⁶ RAMAT 2005, p. 727.

¹⁴⁷ *Notte* è composta da 5 endecasillabi; *Marina* presenta la serie versuale 9 \ 9 \ 11 \ 9 \ 8.

¹⁴⁸ Ritroviamo queste tipologie: 1^a-5^a-7^a-10^a; 4^a-7^a-10^a; 6^a-10^a; 3^a-4^a-7^a-10^a; 1^a-4^a-8^a-10^a; 4^a-6^a-10^a. Cfr. il commento di PRANDI 1998, p. 182, ai primi tre versi: «Il trisillabo iniziale isola icasticamente il dato figurativo, quasi sospeso nella cadenza trasognata del successivo endecasillabo grazie all'accento di quinta (e prolungata nel gioco paronomastico: StupORE ROSA di SERA); infine la liberazione del v. 3, che lancia in rapida corsa dattilica, la fuga prospettica della visione». Cfr. anche MENICHETTI 2007, p. 29, nota 4: «al trisillabo iniziale segue un endecasillabo di quinta: i due versi fanno l'effetto di uno strumento che tenta l'accordo prima di distendersi nei cinque endecasillabi canonici».

¹⁴⁹ a₃BCDBCE. D e E sono legate da omoteleuto ('rassegnata', 'stupita') e condividono un tratto consonantico con il trisillabo iniziale 'ponti'.

paradigmatica più ampia. I testi metapoetici e quelli in metrica chiusa incorniciano le posizioni di contorno, mentre nel centro della sezione i componimenti in metrica libera conoscono una serie di regolarizzazioni mensurali e di richiami con altre poesie, che ridimensionano l'anarchia del volume del 1932.

Un processo di riorganizzazione analogo si può cogliere anche nella sezione di *Morto ai paesi*,¹⁵⁰ con un'espansione e un rafforzamento dei due modelli figurativi pre-cubisti di cui abbiamo già chiarito la natura. I due testi liminari, pur anisosillabici, assumono valore programmatico: l'ultimo è eponimo della sezione, esattamente come avveniva per *Isola*; il primo, *Morto di primavera*, è sin dal titolo una variazione prolettica sul testo finale.

Il secondo e il terzo sono endecasillabici: *Notte* è rimato, mentre *Autunno* è l'unico che presenta la variante sciolta. Inoltre *Notte* occupa esattamente la stessa posizione del suo omonimo in *Isola*, con cui condivide vari elementi lessicali.¹⁵¹ Nella parte finale sono concentrati i testi in quartine *Largo di sera*, *Gerardo*, *Periferia*, *Assedio*, in cui, come ha rilevato Ghidinelli, diventa parossistica la tendenza di Gatto a legare le clausole, al punto che «ben 42 coppie rimiche sono legate da rapporti di fissazione lessicale o di identità totale o parziale dell'uscita rimica»,¹⁵² con una massima enfaticizzazione della coesione testuale. Successivi a questi, appena prima di *Morto ai paesi*, è collocato *Levante*, riscritto regolarmente in settenari.¹⁵³

¹⁵⁰ Sulla nuova disposizione cfr. ROMOLINI 2009, pp. 73-84.

¹⁵¹ Il richiamo più forte è nella clausola del primo verso, con medesima inarcatura aggettivo\sostantivo: 'lontane \ arie'; 'lontani \ silenzi'. Il verbo con cui inizia il testo del '32, 'tremo', è fondamentale nella rete di rime ricche della poesia posteriore (cfr. il cap. 2.1). Vd. anche il richiamo, in entrambi i testi, nel passaggio fra vv. 3 e 4: 'vane \ solitudini', 'vani \ riposi'.

¹⁵² GHIDINELLI 2000, p. 172; l'autore campiona anche la lista delle coppie rimiche della rete associativa: *Largo di sera*: tetti/netti, altura/statura, murata/arcata, fondo/sfondo, giorno/intorno, incantata/allontanata, rotte/notte, arena/inserena, amore/chiarore, sera/vera, notte/morte, lontanare/mare, sera/riviera, muta/perduta, rosata/passata, matura/statura, mare/esalare, sorte/morte; *Assedio*: pianura/mura, apparente/sente, chiarore/odore, orizzonte/fronete, pianura/pura, vento/momento, vuoto/immoto, aiuto/muto; *Gerardo*: mare/chiare, sera/vera, serra/terra, sfondo/mondo, frena/pena, soglia/malavoglia; *Periferia*: remoto/vuoto, muro/puro, spogli/soglie, treni/peni, ringhiera/vera, terra/ferra, giorno/ritorno, colora/ora, riappare/mare, sterro/ferro.

¹⁵³ *Levante* era originariamente anisosillabico, pur con un profilo rimico non regolare ma costante: a₈b₇c₈d₈e₇d₇ \ f₈g₉h₈g₇i₇h₇i₇ \ i₉l₉m₇n₈m₇n₈l₇. Molto fitta la rete di rime anche nella nuova versione: ababcdcede \ efgfghihlilmbmbnonopp. Il primo verso con la rima -o- è spezzato (5+2).

2.5 L' ENDECASILLABO SCIOLTO E LE INTERFERENZE LETTERARIE E PITTORICHE SUL SETTENARIO

La seconda parte del volume *Poesie* del 1941 è divisa in due sezioni: *Motivi* (1939) e *La memoria felice* (1937-1939). I due nuclei erano già stati inseriti nel 1939 nel volume omonimo, pubblicato dalle edizioni Panorama, in cui era anteposta una selezione tratta da *Isola e Morto ai paesi*.¹⁵⁴ La terza parte del libro del '41 è organizzata, includendo testi anticipati su rivista e pezzi inediti, in *Arie e ricordi* (1940-1941), *Tre arie per la sua voce* (1941) e *Ultimi versi* (1939-1941).

L'analisi delle Tabelle 8 e 9, con i dati complessivi degli indici versuali, mostra come, in evoluzione rispetto allo sviluppo diacronico già registrato fra *Isola e Morto ai paesi*, cresca ulteriormente la somma di endecasillabi e settenari, che copre il 78,45 % della seconda parte e il 96,91 % della terza,¹⁵⁵ dove le misure versali alternative si riducono in pratica al solo novenario (12), oltre a un quinario e un decasillabo. Ad enfatizzare gli indici di chiusura formale che caratterizzano il volume del 1941, in linea con gli spostamenti interni e le modifiche stilistiche che caratterizzano le sezioni di *Isola e Morto ai paesi*, le possibilità anisosillabiche sono estremamente ridotte e generalmente ricondotte alla tecnica di sintonizzazione sulla coppia versuale leopardiana. Dei 7 testi non isosillabici,¹⁵⁶ 2 sono scritti regolarmente in endecasillabi e settenari¹⁵⁷ e 4 (già presenti nel volume del 1939) presentano un forte assestamento *in progress* su questa coppia versuale.¹⁵⁸ È particolarmente significativo che nelle prime parti di queste poesie molte delle scansioni risultino ambigue, a seconda

¹⁵⁴ Cfr. GIOVANNETTI 2008, che segnala come fra le 26 poesie tratte dai volumi del 1932 e del 1937, 14 siano in metrica libera.

¹⁵⁵ In *Isola* costituiva il 49,99 %; in *Morto ai paesi* il 70,15 %.

¹⁵⁶ L'unica eccezione è *Paola*, dedicata alla seconda figlia di Gatto, nata nel 1938 dal matrimonio con Jole Turco. I versi sono 7 novenari di 2^a-5^a-8^a, oltre a 2 senari e un trisillabo che costituiscono una riduzione dei piedi rispetto alla misura maggiore. Vi è poi un ottonario iniziale, che si può accrescere di una sillaba con una dialefe: 'O notte ˘aperta dal cielo'.

¹⁵⁷ *San Marco*: 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11; *Ai monti di Trento*: 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 \ 7 \ 7.

¹⁵⁸ *Rimani in sogno*: 8 \ 6 o 7 \ 9 o 10 \ 7 \ 8 tr. \ 8 \ 7 \ 8 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11; *Sera a San Miniato al Monte*: 9 \ 6 o 7 \ 9 o 10 \ 8 \ 10 o 11 \ 10 o 11 \ 5 \ 9 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 9 o 10 \ 11 \ 11 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 11; *Dopo*: 10 \ 7 \ 6 \ 7 \ 13 \ 7 \ 8 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11. Nella copia originaria manoscritta, i vv. 12-14 di *Rimani in sogno*, in attacco della quarta strofa sono aggiunti successivamente: rendono più graduale nella scansione intrastrofica il passaggio dal settenario all'endecasillabo.

dell'applicazione di diverse dialefi: in particolare alcuni versi rimangono in bilico fra la misura del novenario e del decasillabo.

Poesia d'amore

Ritorni più calma della notte	10
a vedermi passato,	7
la città dorme sulle sue finestre	11
d'aria nata per morti supini,	10
per mari fermi agli orizzonti.	9 o 10
Non cambierà sereno ed ogni giorno	11
mi cerca per ripetere un tramonto.	11
Avevi un monotono cuore, l'estate.	12
Nella veste sbocciata alle braccia,	10 o 11
gli occhi fitti sul riso dei denti,	10 o 11
il corpo s'apriva al saluto:	9 o 10
dolce dormivi e ti scaldavi	9 o 10
nella maglia bianca come in un inverno	12
immaginato a gote di cotto.	10 o 11
È rimasta dolce la luna	9
calmata dalla tua stanza,	8
ritorna	3
col mesto sereno, a dormire.	9 o 10
Io ti cerco	4
immagine d'amore e non più mia.	11
Nello sguardo che lascio	7
per dolcezza a compirti,	7
giusta nel sonno e nella pace,	9 o 10
io ti proteggo morta	7
e la mia vita è il male da cui scampi. ¹⁵⁹	11

¹⁵⁹ Nella redazione provvisoria a mano e in quella a stampa del 1939, i due versi finali di *Poesia d'amore* e *Dopo* erano costituiti inizialmente da un endecasillabo seguito da un settenario. In entrambi i casi è stato spostato un emistichio per chiudere il testo con un endecasillabo, esaltandone il ruolo di cornice. In *Poesia d'amore* la ridisposizione dei vv. 19-20 (all'origine: 'Io ti cerco immagine d'amore \ e non più mia') elimina la dialefe e dispiega una linea versale regolare di 11 sillabe. Nei 4 testi anisosillabici è possibile conteggiare qualche ulteriore endecasillabo o settenario a cavallo fra le altre misure, che rafforza il peso principale dei due versi della coppia leopardiana (si potrebbe aggiungere anche qualche endecasillabo con accentazione erratica): 'Addormentata in declivio \ sul braccio / che ti chiude \ sei giusta' (endec. di 1^a-4^a-7^a-10^a + setten. 3^a-6^a); 'salvi ancora \ la pace alla mia morte' (1^a-3^a-6^a-10^a); 'Abbiamo freddo insieme \ nelle notti' (2^a-4^a-6^a-10^a); 'non salva \ una giornata' (2^a-6^a); 'bambina \ che ricerca' (2^a-6^a; *Rimani in sogno*, vv. 8-13, 15-17); 'foci \ meste di lumi' (1^a-3^a-6^a); 'la porta \ della chiesa' (2^a-6^a); 'l'oro \ triste e musivo' (1^a-3^a-6^a; *Sera a San Miniato al Monte*, vv. 5-6, 10-11, 19-20); 'ogni giorno \ mi cerca' (1^a-3^a-6^a); 'e ti scaldavi \ nella maglia bianca' (4^a-8^a-10^a); 'Nello sguardo che lascio \ per dolcezza' (3^a-6^a-10^a; *Poesia d'amore*, vv. 6-7, 12-13, 21-22); 'in ogni stanza \ e giovane nel sonno' (2^a-4^a-6^a-10^a). Sul manoscritto erano effettivamente uniti; la lezione finale

La frizione metrica genera un'ancipite sovrasenso stilistico che ibrida il valore contrastivo del novenario rispetto alla coppia leopardiana e il ruolo di armonizzazione del decasillabo, assunto come variante *libera* ipometra (non contestativa) della misura maggiore. Nelle parti finali le libertà di conteggio si riducono e il flusso metrico risulta più omogeneo.

La seconda parte delle *Poesie* presenta nel complesso 13 testi regolari (6 in endecasillabi, 6 in settenari, uno in ottonari) e 6 anisosillabici (5 con tecnica "leopardiana" e uno, *Paola*, in anfibrachi). 16 di queste poesie erano inserite, alcune in forma quasi definitiva, altre ancora ad uno stadio embrionale, in un quaderno manoscritto,¹⁶⁰ insieme a un testo successivamente inserito in *L'allodola*,¹⁶¹ a 4 componenti editi su rivista e non più riproposti da Gatto¹⁶² e a 4 pezzi ancora oggi inediti.¹⁶³ Pur in una situazione metrica più mossa e aperta, erano già tracciate le linee guida che costituiranno la base per i volumi del 1939 e 1941: si annoverano infatti 15 testi regolari (7 in settenari, 5 in endecasillabi, 2 in novenari, 1 in ottonari) e 9 in metrica libera, di cui 8 con prevalenza della congiunzione endecasillabo\settenario e uno con oscillazione sull'ottonario. A questi vanno aggiunti *Nord* (in seguito normalizzato), che accosta una parte in endecasillabi e una in settenari, una prosa e l'abbozzo di un prosimetro. Su alcuni fogli, strappati probabilmente dal medesimo quaderno, si ritrova una stesura preliminare di una lunga poesia in novenari ('*Monotono gesto del fiore*') e alcuni esperimenti di quartine anisosillabiche con

crea un successivo endecasillabo nascosto, ma di 2^a-5^a-8^a-10^a: 'nel sonno \ la mamma che t'ha creduto'; *Dopo*, vv. 5-7). Inoltre è molto frequente l'uso di un settenario come emistichio dell'endecasillabo (a volte anche di novenari con cesura decentrata).

¹⁶⁰ PV.VI.P41, Q (è lo stesso materiale a cui si fa riferimento nelle due note precedenti). Rispetto a *Motivi* e *La memoria felice* non sono presenti *Paola*, *San Marco* e *Canto alle rondini*.

¹⁶¹ *A riva*, poi col titolo *Arietta settembrina*.

¹⁶² *Fumo* (9 \ 8 \ 10 \ 11 \ 9 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 6 \ 8 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11); *Festival a S. Frediano* (5 quartine di novenari); *La cupola* (2 tetrastiche di endecasillabi); *Lettera* (8 \ 8 \ 8 \ 8 \ 10 \ 9 \ 8 \ 8 \ 10 \ 9 \ 8 \ 8 \ 9 \ 8 \ 8 \ 8). Si possono leggere nell'appendice dell'edizione Ramat.

¹⁶³ '*Sera più grande del cuore*' (8 \ 9 \ 6 \ 7 \ 9 \ 7 \ 6 \ 10 \ 11 \ 10 \ 8 \ 9 \ 10 \ 11 \ 8 \ 8 \ 7 \ 10 \ 11 \ 10 \ 8 \ 11 \ 7 \ 10 \ 6); '*O mia nuova bambina*' (7 \ 11 tr. \ 9 \ 9 \ 9 \ 9 \ 6 \ 10); '*Comprendi a disperare del tuo lento*' (11 \ 9 \ 11 \ 16 \ 13 \ 7 \ 15 \ 9 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7); '*O notte aperta del cielo*' (in 18 novenari, alcuni dei quali da rifinire).

misure gravitanti attorno all'ottonario.¹⁶⁴ Rispetto al materiale manoscritto, nella selezione per i volumi finali Gatto ha moderato la presenza dei moduli anisosillabici, ha potenziato la tecnica di addensamento sull'endecasillabo e sul settenario (nei testi scartati il modello era infatti delineato, ma meno visibile) e ha totalmente escluso i componimenti in novenari, probabilmente per evitare un'interferenza della metrica pascoliana sulla prevalenza delle suggestioni formali di Leopardi e, come analizzeremo fra poco, di Di Giacomo.

A rinforzo dello sviluppo nell'ambito anisosillabico delle cadenze leopardiane, emerge nel settore della metrica regolare una seconda modalità che si rifà ai modelli del poeta di Recanati. L'endecasillabo modera la versificazione in tetrastiche rimate e cresce il peso dell'endecasillabo sciolto.¹⁶⁵ Delle 33 poesie in endecasillabi, 23 vedono una partizione strofica nulla o irregolare e sono prive di rime. Sono poi inseriti 6 testi in quartine (ma di cui 2 non rimate), 3 componimenti con passaggio interno da un profilo rimico alla modalità sciolta e la monostrofica a schema baciato *Sera di Versilia*. Ghidinelli ha notato in questo gruppo un'accresciuta disponibilità comunicativa da parte dell'autore, che si accompagna ad un consolidamento delle istanze descrittive e all'emergere di un interesse sociale per alcune figure di emarginati:¹⁶⁶ questo nucleo permetterebbe di cogliere un preciso raccordo con la successiva produzione di Gatto,

¹⁶⁴ Le più definite sono: *'Irromperà la cupola d'oro'* (10 \ 9 \ 8 \ 8); *'Salvate questa tristezza del prato'* (11 \ 8 \ 9 \ 7); *'Ma dalle nubi non scuote'* (8 \ 8 \ 9 \ 10); *'Dove fiorisce il tuo vanto'* (8 \ 7 \ 8 \ 8).

¹⁶⁵ I precedenti in *Isola* e *Morto ai paesi* erano stati estemporanei, a tratti minati da un forte sperimentalismo ritmico (*Inerzia*) o da modalità oppostive rispetto ai gruppi tetrastici e ai testi anisosillabici (*Lungo Tirreno. Notte, Autunno*).

¹⁶⁶ Ghidinelli distingue più in dettaglio due principali modalità di applicazione. In quella basata su una descrizione del reale si aprono due sottocategorie: nella prima, a «un quadro descrittivo piano, solidamente razionale» segue «un repentino processo di trasfigurazione fantastica» (GHIDINELLI 2000, p. 284; *San Marco, Nord, Sera d'ottobre a Viterbo, Luna a S. Pietro, Mezzanotte a Mestre*); nel gruppo complementare si registra invece un'anticipazione della tecnica cubista di *Amore della vita*, per il «montaggio e l'assemblaggio della scena per fotogrammi disgregati» (*ivi*, p. 252; *Addio*). La seconda modalità è tesa a una «mimesi del procedere discontinuo e sussultante del pensiero» (*ivi*, p. 254; *Canto alle rondini, Elegia notturna*). È da precisare che nella trattazione si discute di categorie testuali più ampie del semplice gruppo metrico, pur nella centralità assunta dall'endecasillabo sciolto (*Elegia notturna* è in quartine rimate; *San Marco* ha un paio di settenari iniziali, mentre *Nord* fonde il tipo sciolto con quello rimico). Vd. nel complesso le analisi alle pp. 107-113 (sulle ricadute sintattiche) e 246-259. Nella mia successiva discussione sulla tecnica cubista, accentuo, rispetto a Ghidinelli, gli aspetti del montaggio formale dei frammenti metrici, rispetto a quelli dell'impianto descrittivo.

in particolare con la poesia etica e civile de *Il Capo sulla neve*, dove la misura sciolta dell'endecasillabo focalizza l'attenzione sulle vittime della seconda guerra mondiale.

L'inedito uso versuale attiva nei testi una fitta serie di intrecci, alternativi alla rima, di tipo sonoro-lessicale, mirati ad evidenziare l'assetto delle nuove linee semantiche.

Sera d'ottobre a Viterbo.

Una fontana povera nel largo
serale delle case e intorno il verde
degli alberi è più solo, uno spazzino
aiuta il vento delle foglie morte.
Oltre le mura vidi nella polvere
un piazzale deserto, il cielo rosa
con il fumo celeste della sera.

Le clausole sono qui legate dalla presenza costante del suono della vibrante. Sono richiamate fonicamente diverse parole presenti nel corpo del verso, alcune delle quali sottolineano l'attenzione per una poetica delle "piccole cose".¹⁶⁷ Fra i lessemi terminali del segmento versale rimane isolato nella sua peculiarità timbrica il sostantivo 'spazzino':¹⁶⁸ la sua umile condizione, a volte denigrata o comunque evitata dal resto della società, è enfatizzata dalla prossimità con l'aggettivo 'solo', che, seppur riferibile logicamente alla frase precedente, si lega simbolicamente all'isolamento esistenziale delle due figure umane del testo (lo stesso spazzino e l'Io lirico).

La modalità descrittiva,¹⁶⁹ prevalente nell'uso dell'endecasillabo sciolto, si intreccia e interseca in alcuni testi con una più decisa apertura lirica:

¹⁶⁷ Spicca in particolare l'assonanza allitterante fra le proparossitone 'povera' e 'polvere' (non manca qualche analogia con l'altra sdrucchiola: 'alberi'). Si notino anche la *figura etymologica* 'serale', 'sera', le iterazioni dei nuclei -or- ('intorno', 'morte') ed -er- ('verde', 'deserto', 'sera') e la consonanza 'mura', 'morte'.

¹⁶⁸ È l'unico privo della -r- e con ictus sulla -i-. La -z- geminata (/ts/) richiama a distanza la malinconica immagine del 'piazzale deserto'. L'interesse sociale del poeta emerge con maggiore chiarezza nella poesia *Poveri*; vd. anche gli 'esuli' e le 'donne' di *Canto alle rondini*, le 'bambine' di *San Sebastianello*, i 'marinai', di *Mezzanotte a Mestre*, l'*incipit* di *Sera di Napoli* ('La canzone dei poveri s'accende').

¹⁶⁹ È da rilevare comunque che l'impianto non è mai oggettivizzante, per il costante affiorare della figura del poeta (spesso in comunicazione con un destinatario interno) o per la presenza di figure emblematiche che fungono da correlativi della prima persona.

Forse mi lascerà del tuo bel volto

Forse mi lascerà del tuo bel volto
amore un soffio e la celeste sera
disparirà come un silenzio intorno.
Era la neve dolce del tuo passo
e la città dai poveri cantieri
spingeva al cielo fumido l'azzurro
riverbero dei muri. Mi parlavi
sciolta dal busto come una fanciulla
e lontana da te, quasi in un sogno,
io ti vedevo scendere nel dolce
sentiero della sera, aprire l'ombra.

1^a-(3^a)-6^a-(8^a)-(9^a)-10^a
2^a-4^a-8^a-10^a
4^a-(5^a)-8^a-10^a
1^a-4^a-6^a-(9^a)-10^a
4^a-6^a-10^a
2^a-4^a-6^a-10^a
2^a-6^a-8^a-10^a
1^a-4^a-6^a-10^a
3^a-6^a-7^a-10^a
1^a-(2^a)-4^a-6^a-10^a
2^a-6^a-8^a-10^a

Una parola basta sul tuo cuore,
e nessuno per te ora che l'aria
dei mandorli si sfoglia saprà dire
il silenzio che imbianca del tuo soffio.
Solo la notte, di cui passa uguale
la luna nei miei sogni e ferma al cielo
gli alberi, i colli e sui cipressi il vento.

4^a-6^a-(9^a)-10^a
3^a-6^a-7^a-10^a; con dialefe centrale
2^a-6^a-9^a-10^a
3^a-6^a-(9^a)-10^a
1^a-4^a-8^a-10^a
2^a-(5^a)-6^a-8^a-10^a
1^a-4^a-8^a-10^a

Nel suo tepido oblio che l'oriente
strugge di care lontananze e d'ombre,
io so che il giorno ti soccorre, vivi,
e dimentichi i sogni e la mia voce.
Mi resta solo del tuo bene l'aria,
un passato di nulla, una parola.

3^a-6^a-10^a
1^a-4^a-8^a-10^a
(1^a)-2^a-4^a-(6^a)-8^a-10^a
3^a-6^a-(9^a)-10^a
(1^a)-2^a-4^a-(7^a)-8^a-10^a
3^a-6^a-10^a

L'insistenza sui pronomi personali e sugli aggettivi possessivi esalta il dialogo (monodirezionale) con un tu femminile indeterminato.¹⁷⁰ Il tono lirico è potenziato dai processi di armonizzazione fonica: assonanze,¹⁷¹ allitterazioni¹⁷² e sequenze toniche¹⁷³ caratterizzano sull'asse verticale le parole collocate in punta di verso. Il contrappunto drammatico è poi favorito dalle lievi modifiche negli schemi d'accenti fra versi adiacenti:¹⁷⁴ si evita una ripetitività del ritmo, pur nella dominanza delle giaciture

¹⁷⁰ Si contano 5 'tuo', 2 'te', 2 'ti', 2 'mi', 1 'io', 1 'mia'.

¹⁷¹ 'volto', 'intorno' (vv. 1 e 3); 'cielo', 'vento' (vv. 17-18); 'ombre', 'voce' (vv. 20 e 22). Vd. anche l'identità del nesso vocale tonica + consonante in 'sera', 'cantieri' (vv. 2 e 4) e il richiamo fra le uniche due clausole con accento in -u- ('azzurro', 'fanciulla', vv. 6 e 8), seguite da una geminata liquida (vibrante e laterale).

¹⁷² 'oriente', 'ombre' (vv. 19-20); 'vivi', 'voce' (vv. 21-22).

¹⁷³ I 4 *explicit* fra i vv. 9 e 12 sono tutti in -o-: 'sógno', 'dólce', 'ómbra', 'cuòre'.

¹⁷⁴ Cfr. GHIDINELLI 2000, pp. 246-247: «[in *Arie e ricordi*] la modulazione dell'endecasillabo si fa più varia, aprendosi in particolare ad un uso più frequente, seppure sempre controllatissimo, delle impuntature e dei controtempi ritmici». Ci si riferisce alla sezione della ristampa del 1961, che comprende testi dal settore omonimo e da *Ultimi versi*.

giambiche. I numerosi pronomi e aggettivi aumentano le ambiguità di scansione e costellano i versi di posizioni semitoniche,¹⁷⁵ che possono assurgere, in determinati passi della curva intonazionale, ad accenti primari. Gli scontri di posizione (seppur secondari) rallentano la scansione e mediano l'impianto retorico della dichiarazione amorosa.

Il processo di solidificazione metrica attorno all'endecasillabo sciolto rivela anche un affiorare di certi modi montaliani. *Forse mi lascerà del tuo bel volto* presenta qualche tangenza con l'impianto lirico dei *Mottetti*, per il tessuto sillabico regolare di varie poesie (anche se in Montale è presente qualche rima locale) e per qualche somiglianza lessicale.¹⁷⁶ Il processo allusivo si estende alla produzione anteriore degli *Ossi di Seppia* a cui Gatto aveva dedicato un breve saggio critico nel 1934. Il sintagma 'gli alberi, i colli' richiama il v. 6 di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, dedicato all'apparizione fenomenica di un mondo ingannevole. Nel proprio articolo Gatto aveva sottolineato la chiusura del mondo poetico montaliano, sia negli aspetti formali che in quelli ideologici e tematici. Successivamente aveva però rivelato la fascinazione per il momento dell'apertura, del volgersi verso la «natura [...]: su essa il poeta attenderà al suo presentimento e ai suoi limiti. Perciò la sua ragione non si astrae determinata: risulta invece concreta nella sua elaborazione. [...] Mai, come per Montale, poesia significò così bene la precisione di un animo tutto realizzato in natura». ¹⁷⁷ L'attenzione critica di Gatto si concede qualche libertà che pare derivare da istanze autoreferenziali verso la propria produzione, nell'attenzione alla resa del dato naturale grazie all'esperienza visiva. La lettura si riverbera nell'accettazione intertestuale del modello, adattato, pur nella chiusura metrica dell'endecasillabo, senza le implicazioni ontologiche degli *Ossi*.

Valore contrastivo rispetto al gruppo endecasillabico è assunto dalle numerose poesie in quartine di settenari. Nel trattamento di questa misura versuale si manifesta una

¹⁷⁵ Un'ampia discussione teorica sulla possibilità di individuare accenti primari e secondari è tracciata in ESPOSITO 2003.

¹⁷⁶ 'lontana da te, quasi in un sogno \ ... aprire l'ombra'; 'Lontano ero con te quando tuo padre \ entrò nell'ombra' (*Mottetti*, IV, v. 1). Cfr. anche l'importanza dell' 'oriente', come luogo di proiezione mitica, in *Dora Markus*.

¹⁷⁷ G. 3423.

suggerione più marcata del dialettale Di Giacomo, il cui influsso è stato spesso evocato dalla critica.¹⁷⁸ In questa prospettiva risultano decisive alcune riflessioni scritte da Gatto negli anni Trenta. Nel 1935 Gatto aveva incentrato un articolo sull'analisi del movimento interno delle ariette di Di Giacomo:

S'aprivano, quasi toccate dall'esortazione del Di Giacomo, poi incitate ad una celerità crescente del ritmo, per rimanere sospese nella rima tronca, o in un ritorno ammalato del canto. In una inerzia giusta e facile, pure si determinavano concrete; nate apparentemente da una ripetizione mormorata del verso, perdevano quasi sempre la loro cadenza, e volta a volta, si precisavano tranquille e distinte nell'ordine.¹⁷⁹

Nell'anno precedente, in un pezzo commemorativo per la morte del poeta napoletano (scomparso il 4 aprile), Gatto aveva evidenziato la sottile inquietudine che mina l'esteriore cantabilità del verso di Di Giacomo: «L'apparente semplicità del ritmo mostra [...] un'intima e tormentata aderenza col suo mondo sospeso tra la distrazione ed il presentimento in essa taciuto ed accorto».¹⁸⁰

L'interesse critico per il movimento interno del verso digiacomiano è una spia del dinamismo estremamente accentuato che caratterizza l'arietta gattiana, la cui originalità principale risiede «nell'uso regolare dell'*enjambement* tanto fra i versi che fra le strofe, e più in generale negli effetti di nervoso contrappunto fra la breve misura versale e i dispiegati periodi sintattici, talora davvero lunghissimi».¹⁸¹

Aria di settembre

Mortale al suo bel volto,
come declina annoso
l'autunno e per ascolto

Sera di guerra

[...]
Ed il paese al vento
notturno delle voci

¹⁷⁸ A partire dall'intervento di FERRATA del 1937. Cfr. anche BALDACCIO 1972, p. 17; PENTO 1972, p. 25; PAPPALARDO LA ROSA 1997, p. 18; GHIDINELLI 2000, p. 235; RAMAT 2005, p. XIV; JACOBBI 2007, p. 319.

¹⁷⁹ G. 3517, p. 245.

¹⁸⁰ G. 3414.

¹⁸¹ GHIDINELLI 2000, pp. 146-147. Si deve però osservare che in alcuni testi la sintassi attiva un contatto meno provocatorio con la partizione strofica. In *All'amico morto* alla forza degli *enjambements* intersversali corrisponde l'assenza di travalicamenti fra strofe, ad eccezione della notevole inarcatura ('nude \\ murate') fra 2^a e 3^a quartina (su 7 complessive). La tensione verso una chiusura formale, in sinergia con la regressività funebre della linea semantica, è enfatizzata dallo schema di rime incrociate, che elude l'andamento alternato degli altri testi in quartine. Cfr. *infra* anche l'analisi di *Lelio*.

la chiama al suo riposo,

la sera spoglia il vento
dell'ultimo colore
e spera che il suo lento
declino sia l'amore

nostalgico del fuoco.
[...] (vv. 1-9)

mai fu così contento
lontano alle sue foci

di canne era la luna
palustre sopra il mare
e bianche ad una ad una
sembravano tornare

le case aperte al cielo,
ai giovani mortali
che sciamano nel velo
azzurro dei fanali. (vv. 13-24)

A riprova di questa tangenza fra legame intertestuale e trattamento metrico, è significativa, nel saggio del 1935, la citazione di versi tratti dalle poche poesie in cui il settenario di Di Giacomo (in un caso l'ottonario) conosce moderate forme di inarcatura,¹⁸² per il resto fortemente limitate nella completezza della sua opera, come rilevato da Franco Brevini.¹⁸³

¹⁸² Le poesie richiamate nell'articolo «*Ariette e sunette*» sono *Dint' 'o ciardino* (pp. 213-214), *Pianefforte 'e notte* (p. 202) e *Bongiorno, Ro'!*... (p. 217). La prima ha 7 strofe tetrastiche di ottonari, le altre due sono in quartine di settenari (5 e 6). Gli *enjambements* di *Dint' 'O Ciardino* (pp. 213-214) sono enfatizzati dalla forte rottura sintattica della parentetica nella cesura del verso successivo: 'C' aggia fa'? M'accosto? (E quase \ arrivato lle so' ncuollo...); '- Statte!... - Siente... - (E 'o libro nterra \ cade apierto...) Essa se scanza' (vv. 9-10 e 21-22; nel suo saggio Gatto riporta il verso iniziale). Più modeste le forme di tensione sintattica nelle due poesie in settenari: cfr. comunque la separazione fra i predicati verbali con il soggetto ('Nu pianefforte 'e notte \ sona lontanamente'; 'ca d' 'o bontempo ll'ora \ sta prossema a venì', 'E luce 'e sole \ luceno 'e st'acqua 'e file') o con il complemento oggetto ('Quanto na bella voce \ vurria sentì cantà!'; 'Arape e illastre: arape \ sta vocca piccerella', con rinforzo del *rejet* iniziale) e le spezzature fra aggettivo e sostantivo ('ffresca e ffina \ ll'aria'; ho riportato, in modo sparso, i vv. 1-2 e 11-12 di *Pianefforte 'e notte* e i vv. 3-6, 9-10 e 13-14 di *Bongiorno, Ro'!*...). Gatto mostra meno interesse per l'endecasillabo di Di Giacomo: nella recensione si concentra sul primo polo dell'endiadi del titolo, senza accennare ad alcuno dei sonetti ('sunette' è la variante fonetica diatopica del termine); in conclusione è poi richiamata *Mutive 'e canzone*, tratta da una diversa raccolta (*Ariette e canzone nove*, p. 366; il testo vede una compresenza di novenari e senari). Nell'articolo risalente all'anno precedente sono citati versi da *Arillo animaluccio cantatore* (p. 384, in *Ariette e canzone nove*; endecasillabi e settenari, oltre a quinari e trisillabi nelle parti dialogiche) e dal VII brano di *'O munasterio* (p. 83, 6 ottonari). L'unico testo di Gatto precedentemente composto in settenari, *Ballata* (in *Morto ai paesi*), ricorda vagamente per la presenza delle ossitone (abab cdcd dede; con la rime b ed e tronche, -à ed -ò) e per il riferimento metaformale del titolo lo schema ballattistico di *Pianefforte 'e notte* (abbx cdcx effx gccx hiix; x ha come terminazione l'-à tronca). Le pagine e le lezioni sono tratte dal volume DI GIACOMO 1977. Gatto si rifaceva probabilmente al testo delle *Poesie*, edito da Ricciardi nel 1927, con le ultime correzioni di Di Giacomo. Le prime edizioni di *'O munasterio*, *Ariette e sunette* e *Ariette e canzone nove* risalgono, rispettivamente, al 1887, 1898 e 1916.

¹⁸³ Cfr. BREVINI 1995, pp. 1097-1098; vd. anche DI BENEDETTO 2007, che mette in luce i contatti dell'opera di Di Giacomo con la metrica del melodramma, i cui influssi non sono estranei all'arietta sviluppata da Gatto (cfr. GIOVANNETTI 2008, pp. 169-170; Giovannetti si focalizza però sul verso libero).

Uno scorcio interpretativo inedito è offerto dalla possibilità di individuare, dietro la ricezione interpretativa gattiana del poeta napoletano, alcune suggestioni figurative. Negli studi più recenti è stata approfondita la forte inclinazione di Di Giacomo per le arti visive: l'autore amava portare con sé un piccolo quadernetto di appunti e poesie da arricchire con degli schizzi di amici,¹⁸⁴ si diletta a disegnare e progettare scenografie teatrali e aveva scritto vari contributi critico-biografici su scultori e pittori (fra cui Vincenzo Gemito e Domenico Morelli). Di Giacomo era molto attento verso gli aspetti tipografici, le copertine e gli apparati illustrativi delle proprie raccolte poetiche, realizzati da sodali della scuola di Morelli (Edoardo Dalbono, Paolo Vetri, Pietro Scoppetta) o dallo stesso poeta (spesso in forma di fotografia, che sapeva maneggiare con perizia). Laura Donadio conclude il suo documentatissimo saggio affermando come nell'opera di Di Giacomo «la parola e l'immagine» risultino «congiunte in un percorso di reciproca alimentazione e consumazione, in un processo di inglobamento e riproduzione, mai dominanti o sovrapposte, ma sempre ricche di itinerari imprevedibili e pronte a sciogliersi e rivelarsi».¹⁸⁵

Già negli anni Trenta, Gatto aveva ben colto nella poesia di Di Giacomo le suggestioni del mondo delle arti coeve. Nei sonetti di *'O Funneco verde*¹⁸⁶ Gatto ravvisa il pericolo di «un realismo pittoresco e macchiaiolo, fine a se stesso [... in cui] le immagini hanno una immediatezza ed un brusco risalto». La visività è percepita da Gatto come «il senso più improvvisamente acceso ed immaturo» della poesia di Di Giacomo. Le immagini per giungere a compimento, rimangono in sospensione e «si lasciano attendere dal desiderio e dalla volontà fantastica per il poeta»: la visività deve «diventare passato e memoria». Secondo Gatto, Di Giacomo avrebbe prefigurato l'aspetto memoriale e ricreativo del suo processo visivo nei versi di *'O munasterio*: 'Ogne tanto nchiudo ll'uocchie, \ nnanze a st'uocchie passa 'o mare'.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Cfr. DONADIO 2007, p. 204: «In questo singolare archivio della memoria, al linguaggio verbale si accompagna quello simbolico, rappresentato dal disegno, che si organizza in un complesso gioco, fatto di scambi e relazioni. [...] Il foglio [...] visualizza attraverso il disegno, particolari contenuti, messaggi, si fa addirittura metafora visiva o chiave interpretativa».

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 221; vd. anche ZANDRINO 2007. Molte sono le analogie rispetto ai vari interessi e alle diverse competenze che Gatto manifesterà qualche decennio dopo.

¹⁸⁶ Pubblicato inizialmente nel 1886 (Pierro, Napoli).

¹⁸⁷ Brano VII, vv. 1-2. Le citazioni sono da G. 3414.

Con un processo speculare rispetto alla parziale ambiguità della lettura focalizzatrice e pittorica che Gatto opera su Di Giacomo, si può parimenti rintracciare qualche latenza figurativa nell'uso del settenario dello scrittore di Salerno. Una spia interpretativa è suggerita dalla dedica di Gatto 'al pittore Angelo Del Bon' nel 1943 per il volumetto *L'allodola*, nello stesso anno della prima ristampa del volume delle *Poesie* e della pubblicazione di un articolo sul pittore per la Galleria dell'Annunciata. La *plaquette* include 4 testi, 3 in settenari e uno in endecasillabi, con modalità tecniche analoghe a quelle sviluppate in *Poesie*. In particolare il componimento eponimo (la cui localizzazione nel mondo della campagna ricorda le ambientazioni dei quadri di Del Bon, selezionati da Gatto per un volumetto monografico del 1972)¹⁸⁸ è caratterizzato da 22 tetrastiche di settenari, con un'accentuazione notevole del movimento interno: la totalità dei passaggi strofici è segnata da un travalicamento sintattico.

Con inversione prospettica rispetto alla lettura pittorica di Di Giacomo, Gatto opererà nel 1954 un'analisi di metaforizzazione poetica (parole, sillabe, pause) del tratto espressivo di Del Bon:

la materia ha perso ogni peso in un'umidità profonda che si riasciuga al fiato dell'aria e ne traspare al limite di un luminoso annichilimento. [La pittura] era per Del Bon un modo di rivivere l'impressione [...] nel valore delle parole sole che hanno in sé la gracile meraviglia delle sillabe, e la pausa, lo spazio bianco che le iscrive.¹⁸⁹

Risalta la tangenza fra i due stadi della visione di Di Giacomo e il percorso di lavoro di Del Bon: rifiutando l'*en plein air* dell'impressionismo, l'attimo della fissazione dell'opera rivive in un secondo tempo con un'astrazione mentale e un'estrinsecazione materica dell'istante della percezione sensoriale. Il paradigma scopico che si rivela nel nesso fra le analisi gattiane su Di Giacomo e Del Bon mostra parziali differenze rispetto al processo di immedesimazione introiettiva nell'organo visivo, che si manifestava nelle letture della coppia Cézanne\Leopardi (anche se rimane comune il

¹⁸⁸ G. 7210. Riporto qualche titolo dei quadri realizzati prima del 1943: *Paesaggio* (1927), *Case nella campagna milanese* (1933), *Biancospini su fondo marrone* (1935), *Parco di Monza* (1938), *Rocca delle Caminate* (1935), *Lago a Olginate* (1935), *Estate a Castiglione* (1941). Il fascicolo del 1972 riproduce l'articolo di Gatto steso nel 1954, a cui si fa riferimento nella nota seguente.

¹⁸⁹ G. 5421. Cfr. anche G. 4314, p. 119: «La preziosità della pittura di Del Bon consiste soltanto nella purezza emotiva del linguaggio dell'artista, direi quasi nel modo come egli pronuncia le sue parole forti e allegre chiamando le cose».

processo creativo della memoria, che Gatto delinea in Campana e nello stesso Cézanne).

Uno scarto si verifica anche con le letture effusivo impressioniste che Gatto operava sul modellato scultoreo di Broggin, che nei capitoli precedenti sono state ricondotte al medesimo alveo estetico, da cui hanno preso piede alcune modalità anisosillabiche di *Morto ai paesi* (ad esempio nella poesia *Pianura*). Del Bon è descritto da Gatto come un continuatore di De Pisis, per cui è chiaramente delineato un paradigma di tipo metrico: «De Pisis puntava sugli accenti vivi della muova metrica restauratrice, ne rompeva la compattezza aulica per coglierla nella immediatezza e anche nella causalità del suo essere». ¹⁹⁰ Il ritorno a un certo conservatorismo formale e “metrico” implica per De Pisis e Del Bon un superamento della lezione impressionista ottocentesca (i cui rischi non erano estranei all’impianto poetico di Di Giacomo, come ravvisato da Gatto nel fugace accenno ai macchiaioli) e delle tendenze chiariste. ¹⁹¹ Questa maggiore compostezza formale si realizza nelle opere pittoriche, non con un puro appiattimento sul contenimento formale della linea, ma con una sicurezza di «dominio visivo e mentale» dell’impressione sensoriale: «I colori di Del Bon sono colori indimenticabili, energici, e sembra strano che sia proprio un artista che non delimita e non sottolinea mai la forma a dare così netta consistenza alle sue visioni». ¹⁹²

In linea con questi assunti teorico-estetici, il settenario di Gatto, rispetto alle modalità anisosillabiche del verso breve di *Morto ai paesi*, è declinato con una forte regolarità mensurale e strofica, prima solo allusa, ma al tempo stesso mantiene una notevole elasticità interna nella forza differenziale dell’impulso sintattico e nella possibilità di diversificazioni stilistiche degli schemi di rime. I nuclei sono prevalentemente tetrastici, ma non mancano delle aggregazioni esastiche, ¹⁹³ una delle

¹⁹⁰ G. 5421. Lunga questa linea di filiazione genetica si può inscrivere, con straordinaria capacità da parte di Gatto di fondere concettualmente i mezzi formali, anche la posizione intermedia di Ungaretti, in cui, come nell’immagine di Del Bon, spicca «la suggestione della parola che [...] si fa commozione intima».

¹⁹¹ Gatto è molto attento nel distinguere la specificità di Del Bon rispetto alla corrente lombarda: «Si riconobbe veramente, quando Del Bon riscoprì i luoghi comuni della felicità pittorica, liberandoli dalla stessa stolta ingenuità dei suoi sodali chiaristi?» (*ibidem*).

¹⁹² G. 4314, p. 119.

¹⁹³ Vd. anche *Io non ricordo il volto*, l’ultima strofa di *Sembianza* (con chiusura ad anello fra primo e ultimo verso: ilmlmi) e la quinta di *È l’alba e il freddo bacia*. In *Scherzo*, dopo una quartina seguono 3

quali, *Lelio* (dedicata al fratello Gerardo), notevole per tensione sentimentale. La carica drammatica si avvale della variazione interna del settenario, che evita, a differenza degli altri testi, iterazioni consecutive delle medesime sequenze accentuali per rallentare il ritmo:

La tua tomba, bambino,	3 ^a -6 ^a
vogliamo sia sbiancata	2 ^a -(4 ^a)-6 ^a
come una cameretta	1 ^a -6 ^a
e che vi sia un giardino	(2 ^a)-4 ^a -6 ^a
d'intorno e l'incantata	2 ^a -6 ^a
pace d'una zappetta.	1 ^a -6 ^a

La particolare cifra stilistica è rinforzata dalla semplicità delle rime replicate e dalla moderazione nell'uso dell'*enjambement* interstrofico, praticato solo fra seconda e terza sestina oltre che fra la quinta e il verso coda: 'fanciullo, \ devastaci la vita \\ un'altra volta e vivi' (vv. 29-31).

Il legame di tensione formale-figurativa che si istituisce fra i due poli dell'endecasillabo e del settenario è corroborato dalla dedica di *Nord* ad Ottone Rosai, l'artista per cui era possibile ravvisare, nella ricezione gattiana, analogie fra letture pittoriche simmetrizzanti (di derivazione cézanniana) e ponderata costruzione formale delle poesie endecasillabiche in metrica chiusa. Significativamente *Nord* ibrida il modulo endecasillabico sciolto e quello rimico, costituendo un ulteriore punto di snodo nell'evoluzione della maniera gattiana sui testi regolari. La stesura manoscritta originaria, priva del riferimento a Rosai, proseguiva accostando violentemente la parte endecasillabica con una canzoncina in settenari (con rientro nello spazio grafico del foglio),¹⁹⁴ con riferimento metatestuale al genere della ballata. Dopo la dedica all'artista il testo è stato metricamente privato di una tale provocatorietà stilistica, per essere più aderente all'omologia formale ravvisabile fra i due *medium*.

terzine: abab aba cdc dcd. Ad eccezione di *Sembianza*, queste poesie sono state tutte escluse dalla riedizione del 1961, accrescendo l'uniformità strofica.

¹⁹⁴ 'Andremo morti al mare \ ballatella, (d'inverno ai tuoi fati \ anima per sperare \ tu tremi, dove arriva \ la foglia alla sua luce \ e spicca nell'eterno \ vacanza dei beati' (PV.VI.P41, Q). Il 2° verso ha 10 sillabe, ma sovrappone probabilmente due diverse stesure. La provvisorietà della lezione è comunque evidente nella mancata chiusura della parentetica e nell'assenza di un punto fermo che concluda il testo.

Il quadro metrico sin qui profilato è arricchito da due testi isosillabici, costruiti in misure diverse rispetto alle principali: *Povertà come la sera*¹⁹⁵ e *Sera sul Po*.¹⁹⁶ Più interessante per i successivi sviluppi della metrica gattiana risulta invece la presenza, ravvisata da Pastore, di due «criptosonetti», *Un'alba* e *Proverbio*, in cui «la presenza del metro» è visibile solo «nella filigrana di alcune testure».¹⁹⁷

Un'alba

Com'è spoglia la luna, è quasi l'alba.
Si staccano i convogli, nella piazza
bruna di terra il verde dei giardini
trema d'autunno nei cancelli.
È l'ora fioca in cui s'incide al freddo
la tua città deserta, appena un trotto
remoto di cavallo, l'attacchino
sposta dolce la scala lungo i muri
in un fruscio di carta.

La tua stanza
leggera come il sonno sarà nuova
e in un parato da campagna al sole
roseo d'autunno s'aprirà.

La fredda
banchina dei mercati odora d'erba.
La porta verde della chiesa è il mare.

Pastore segnala che «la spezzatura degli endecasillabi al nono e al dodicesimo verso, insieme alla forte chiusura sintattica alla fine del quarto verso, marca esattamente i punti cardine convenzionali del sonetto».¹⁹⁸ Rispetto al modello vengono meno la divisione delle strofe e l'impalcatura delle rime, sostituite da una musicalità diffusa e

¹⁹⁵ Nell'andamento tetrastico a rime alternate, la poesia si presenta come una variazione con mensuralità crescente sull'uso del settenario (cfr. GHIDINELLI 2000, p. 148, che nota la specularità del ritmo trocaico rispetto all'andamento giambico prevalente nel settenario e nell'endecasillabo). Un testo in quartine di ottonari, scritto da Di Giacomo, era stato segnalato da Gatto nell'articolo del 1935.

¹⁹⁶ Come già segnalato, in PV.VI.P41, Q si conservano alcuni abbozzi, precedenti di qualche anno, di testi regolari in novenari, poi esclusi dalle *Poesie* del 1939. I versi di *Sera sul Po* sono sciolti, quasi tutti di 2^a-5^a-8^a, ma non manca qualche difficoltà ritmica nell'avvio ipermetro ('Come alla dolce sera del Po', tronco) e nella presenza contestuale al v. 11 di una fortissima sineresi ('a quel verde beato dell'erba'), dopo una dialefe e una dieresi nelle righe metriche precedenti ('t'apparve negli occhi e 'ariosa', v. 4; 'doleva era tua. O mio bene', v. 8, vista la pausa sintattica qui si potrebbe postulare anche la dialefe 'tua. 'O').

¹⁹⁷ PASTORE 1999, p. 92.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 93.

da alcune assonanze, che riguardano soprattutto i versi spezzati.¹⁹⁹ Inoltre il v. 4, che termina con un punto sintattico per alludere alla quartina del sonetto, è distinto dalla sostituzione (l'unica del testo) dell'endecasillabo con un novenario,²⁰⁰ spia di una debolezza ormai intrinseca alla struttura metrica, proprio nei punti di maggiore ripresa formale. Le stesse spezzature ai vv. 9 e 12, che dovrebbero rinsaldare le divisioni della sirma, segnalano l'impossibilità della ricomposizione.

In parte analogo il caso di *Proverbio*, di cui è rimasta però una redazione manoscritta iniziale, che consente alcune osservazioni sul processo evolutivo:

Dispereremo del levante desto	A
nel silenzio dei secoli se l'ora	B
breve ci scade nella morte e il gesto	A
dei figli oltre di noi preme l'aurora?	B

Siamo nati	
credendo di morire agli orizzonti	C
d'una sola finestra e in ogni voce	D
rilevato l'addio ebbe i suoi monti	C
chiari allo sguardo, e mari mesti, e foce	D
dolce di fiume e di silenzio: amore	E
aprì bianca sui figli questa notte.	f

Ora cade l'autunno e già rivela	
la dolcezza di vivere:	
nel proverbio dei morti anche le foglie	f
disperano che il bosco arda d'amore.	E

La poesia presenta 13 endecasillabi più 2 versi brevi (quadrisillabo e settenario sdrucchiolo), che uniti a distanza (su "invito" del segnale del primo rientro tipografico) formano il 14° endecasillabo, l'unico con scansione, almeno virtualmente, irregolare (1^a-3^a-7^a-10^a), oltre che sdrucchiolo: 'Siamo nati \ \ la dolcezza di vivere'.²⁰¹ L'eco del sonetto è ravvisabile nella chiusura sintattica dopo la prima quartina e nelle rime.

¹⁹⁹ 'alba' : 'piazZa' : 'carta' : 'stanZa' (vv. 1, 2, 9 e 10); 'fRedda' : 'eRba' (vv. 14 e 15). Richiami sonori in diverse posizioni versuali sono molto frequenti: 'com'è spOGLIa la luna, è quasi l'alba. \ si staccano i convOGLI, nella piazza \ bruna'; 'TERra il vERde dei giardini TREma'; 'tROTTTO \ RemOTO'; 'la fREdda \ banchina dei mERcati odora d'ERba. \ La porta vERde della chiesa è il maRE'.

²⁰⁰ Gli altri versi, compresi quelli ricomposti dalle spezzature, sono endecasillabi regolari. Il novenario ha lo schema di 1^a-4^a-8^a. Sulla poesia vd. le analisi degli elementi sonori di BISUTTI 1992, pp. 129-131 (estremamente accurata nel proprio contesto didattico); CURI 2005, p. 145.

²⁰¹ Letti in base alla disposizione tipografica (e quindi in senso inverso), i due spezzoni formano un endecasillabo ipermetro di 6^a: 'la dolcezza di vivere: \ \ Siamo nati'.

All'interno del testo ritroviamo due sequenze di quattro versi legati da rime alternate e un parziale abbozzo di schema delle terzine a chiasmo, privo dell'elemento centrale, indebolito da un'assonanza (f), ma rinforzato dalla rima identica 'amore'. I due versi spezzati sono accomunati dal tema della vita e della nascita ('Siamo nati'; 'la dolcezza di vivere') e sono entrambi seguiti nei due versi successivi da un cenno ossimorico alla morte, con alcuni legami fonici:

cRedEndO di morire agli orizzOnTI
nel pRovErbiO dei mOrTI anche le foglie

La forma sonetto è stata dissimulata con notevole abilità tecnica. La versione di *Proverbio* che si conserva nel quaderno manoscritto è molto confusa: è comunque probabile che l'intento iniziale fosse di scrivere una poesia in quartine, viste le numerose possibilità rimiche (che non si trovano nella versione a stampa) vagliate in matita sul foglio.²⁰² Lo scarto variantistico con la redazione finale mostra un intento allusivo ampiamente meditato.

Pastore interpreta l'abbandono del sonetto da parte di Gatto, dopo i primi testi inseriti in *Isola*, per ragioni di poetica. Nel periodo di «Campo di Marte» l'autore elaborava «una affinata tecnica poetica basata sulle tecniche incrociate della frammentazione e dell'esibizione degli analogismi, dell'impressionismo pascoliano e vociano».²⁰³ Il metro poteva quindi solo essere scomposto e ricostruito, come in *Proverbio* e *Un'alba*, che accentuano peraltro alcune tendenze che avevamo già visto in azione in alcuni dei sonetti o pseudo-sonetti di *Isola*.

Pastore conclude la sua analisi segnalando «un disagio di fondo» che Gatto proverebbe nei confronti del sonetto.²⁰⁴ La sua interpretazione si scontra con la precedente lettura di Marazzini, incline a suggerire come tale forma sia riutilizzata «non in modo polemico e dissacrante, ma con adesione e relativa fiducia» in sintonia con un «gusto di rinnovamento o di 'citazione' letteraria».²⁰⁵ L'antitesi fra le due

²⁰² Vi si leggono le coppie 'creati', 'nati'; 'pura', 'pianura'; 'cieli', 'riveli'; 'notti', 'ridotti'; 'mare', 'care' (PV.VI.P41, Q).

²⁰³ PASTORE 1999, p. 92.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ MARAZZINI 1981, p. 201.

posizioni deve essere rivista in una considerazione diacronica più ampia del lavoro di Gatto, che, a seconda delle diverse istanze poetiche e figurative che caratterizzano la composizione delle varie sillogi, potenzia o modera i tratti di sperimentalismo nei confronti dei modelli convenzionali. Si coglie in particolare in *Proverbio* e *Un'alba*, un programma di scomposizione e rimontaggio formale,²⁰⁶ che troverà un diverso sbocco nella tecnica cubista di *Amore della vita*: le linee di realizzazione concreta della tensione versuale nella raccolta del 1944 giocheranno su differenti moduli tecnici, con una maggiore eterogeneità metrica e con la dominanza di partiture anisosillabiche.

²⁰⁶ Non è da sottovalutare inoltre il valore di rimando intratestuale fra sezioni, che la tipologia allusiva dei due testi intrattiene con le realizzazioni regolari del sonetto inserite in *Isola*.

3. LA RESTITUZIONE DEGLI EVENTI BELLICI FRA SPINTE REALISTE E SPERIMENTAZIONI TECNICHE

3.1 LA TECNICA CUBISTA DI AMORE DELLA VITA

Dopo le *Poesie* del 1941 Gatto pubblica negli anni della guerra e in quelli immediatamente successivi diverse raccolte poetiche. I testi principali, inclusi inizialmente nelle sillogi *Amore della vita* (1944, Rosa e Ballo) e *Il capo sulla neve* (1947, Milano Sera), confluiranno in ordine sparso nel volume *Nuove poesie* (1950, Mondadori) e poi come sezioni de *La storia delle vittime* nel 1966:

Le liriche [di *Amore della vita*], quasi tutte brevi, testimoniano, di quel particolare inverno di guerra del 1944, l'amore umile, primario per la vita. [...] Tutte le poesie di questo libro che nacquero insieme con molte altre poi comprese ne *Il capo sulla neve* sono da considerare anch'esse partecipi della Resistenza, se muovono dalla memoria a annunciare nelle domande speranze di vita antica e nuova.¹

L'autore accomuna dichiaratamente i testi delle due diverse raccolte sotto il segno della Resistenza: almeno nelle intenzioni le opere costituiscono una sorta di dittico medievale in cui due pannelli raffigurano specularmente il Trionfo della Vita e quello della Morte. La prima «è, fin dal titolo, una protesta; proprio nel mezzo alla sagra della morte, della distruzione e del sangue, Gatto proclama, tenacemente, disperatamente, l'amore della vita»;² la seconda descrive, celebra e piange in presa diretta gli eventi della seconda guerra mondiale.

Varie sono le differenze fra i due volumi, a partire dai frontespizi (Fig. 8 e 9). Il primo è esclusivamente tipografico, con tre colori vivaci (blu, giallo e rosso) per le tre parole del titolo. Ben diverso quello per il *Capo*, dove è raffigurata, in bianco e nero una catena tirata che copre in diagonale tutto il riquadro, contenente il nome del poeta (in caratteri piccolissimi a segnalare un attenuamento della presenza autoriale rispetto alle ragioni della collettività), il titolo (*il capo sulla neve*; significativamente con l'iniziale minuscola ad indicare una condizione poetica dimidiata) ed il sottotitolo

¹ G. 6601, pp. 343-344.

² JACOBBI 2007, p. 227.

(*Liriche della Resistenza*). Vari sono i significati simbolici della catena, nucleo polisemico di diverse linee semantiche sul tema della guerra: l'invito a resistere; l'accento alla prigionia di molti partigiani; il lato oscuro della guerra rappresentato dall'ombra dell'oggetto che si staglia sullo sfondo; l'impossibilità di spezzare la condizione della vita umana durante la Seconda guerra mondiale, visibile nella tensione della catena.

Alla diversità dei due paratesti, corrispondono, anche ad una prima ricognizione formale, evidenti disparità nel confronto degli indici di frequenza delle misure versuali (Tab. 10). In *Amore della vita* i testi, in cui è frequente l'uso della rima, sono quasi tutti brevi, con punte di soli due versi in *Congedo* e in alcuni dei "frammenti" di *Grecia*.³ Gli endecasillabi sono circa un quarto del totale, mentre fra i versi di lunghezza minore spicca il settenario con il 31,07 %. Prevale una forte eterogeneità delle strutture e una decisa maggioranza di poesie in metrica libera.⁴

Ne *Il capo sulla neve* le poesie sono invece generalmente lunghe,⁵ mentre le rime sono scarsissime (eccetto quelle concentrate in un solo testo). Il verso che domina incontrastato è l'endecasillabo con la percentuale dell'82,18 %. Le altre tipologie vantano presenze molto ridotte: con l'ottonario, secondo verso della raccolta, si scende al 3,35 %. Le scelte metriche tendono a una sostanziale omogeneità: anche nei testi non esclusivamente endecasillabici il verso principe della tradizione esercita una funzione strutturante e regolante.

Le differenze sulla superficie metrica dei due volumi mostrano due metodi, diversi e complementari, di affrontare il nodo della traduzione estetica della violenza bellica.⁶ In evoluzione rispetto al dispiegamento delle metriche degli anni Trenta, è

³ La lunghezza media è di 9,07 versi. Per *Grecia* si è preferito conteggiare ogni inserto come un pezzo autonomo.

⁴ D'Episcopo parla di «anarchismo melodico» (D'EPISCOPO 1980, p. 207, nota 25); mi pare però che le libertà metriche non condizionino la forte intensione melica del volumetto.

⁵ In media 23,85 versi. Il testo più lungo è *Agli amici che non sono più amici* con 57 versi, successivamente eliminato dalla silloge. Seguono, con più di 30 versi *Per i martiri di Piazzale Loreto* (37), *Lamento d'una mamma napoletana* (36), *Alla voce perduta*, *Agli uomini del sud*, *Preghiera* (33).

⁶ Accenni alla storia coeva affioravano già nei settenari di *Sera di guerra* (nelle *Poesie* del 1941): Gatto «funzionalizza in modo eccezionale l'*appeal* folklorico-popolare del modulo della canzonetta. Ne risulta una sorta di ballata o filastrocca dal tono favolistico, incantato, che trae la propria efficacia proprio nel doppio contrappunto, formale e tonale, tra facilità ritmico/musicale e complessità sintattico/metaforica, da un lato, e tra drammatica realtà storico referenziale e sognante trasfigurazione psicologico-emozionale» (GHIDINELLI 2000, p. 244).

possibile tracciare alcune interferenze figurative anche nelle due maniere che caratterizzano le nuove raccolte.⁷ Mentre in *Amore della vita* Gatto effettua una parziale frammentazione testuale e metrica di tipo cubista, nella raccolta del *Capo* l'omogeneità mensurale di impostazione conservativa sull'endecasillabo e la rilevanza delle figure iterative suggeriscono delle analogie con la pittura italiana coeva di Birolli e Morlotti e con alcune istanze della poesia di Pavese e del Neorealismo, dirette verso lo sviluppo di una temporalità ciclica, lacerata trasversalmente dal vettore lineare del processo storico. Non mancano peraltro diverse connessioni sotterranee fra le due opere, come dimostrano l'inserimento di tre poesie di *Amore della vita* (tra cui quella eponima) nel libro del '47, senza alcuna variante di rilievo, ed alcuni elementi evolutivi di carattere retorico:

sulla linea che conduce all'afflato drammatico e al canto "popolare" spiccano [in *Amore della vita*] un paio d'indici rivelatori: li vedremo operanti nel *Capo sulla neve*. [...] Si tratta di una propensione alla sentenza e perfino all'aforisma [...] e a una narratività visionaria tra l'epico e il corale, [...] nonché ad alcune sintesi dense e memorabili.⁸

I punti di contatto fra le due sillogi, segnalati da Ramat, sono integrabili con alcune osservazioni di carattere metrico, inerenti al ruolo funzionale dell'endecasillabo, che in *Amore della vita*, pur non costituendo la misura quantitativamente più rilevante, funge da aggregante delle diverse realtà metriche; il verso diventerà poi preminente nella poesia di guerra del *Capo*. In questo senso è opportuno analizzare la stratificazione stilistica della prima raccolta, riassumibile, per comodità descrittiva, in almeno quattro categorie preminenti. I testi sono complessivamente 34: 24 anisosillabici e 10 con trattamento versuale convenzionale (5 in settenari e 5 in endecasillabi). Fra i due poli metrici regolari si delinea, in modo non netto ma comunque chiaramente percepibile, una dicotomia funzionale nel trattamento tematico: mentre le poesie endecasillabiche presentano un forte tasso di realismo e condensano i pochi accenni alla

⁷ Elementi tecnici almeno in parte diversi sono sperimentati e sviluppati nelle coeve *La spiaggia dei poveri* (1944, Rosa e Ballo) e *Il sigaro di fuoco* (1945, Bompiani). L'importanza sul piano metrico dei due libri rischia di essere sottovalutata, dato che la prima silloge raccoglie poche poesie a fronte di un numero elevato di prose, mentre la seconda è destinata a un pubblico infantile. Nei cap. 3.2, 3.3 e 3.4 analizzeremo le continuità e le rotture formali rispetto alle due raccolte principali.

⁸ RAMAT 2005, pp. XXIII-XXIV; vd. anche MACCARI 2007, pp. 77-78.

contemporaneità bellica, i testi in settenari sono privi di tale problematicità etico-politica ed insistono su stilemi ludici e musicali.

La medesima dinamica è riprodotta, in modo sfrangiato e problematico, nell'ambito della metrica libera. Le poesie con una forte peso interno conferito all'endecasillabo, spesso fruito in posizione liminare, si caratterizzano per un'inclinazione tematica e lessicale permeata dalla crisi della seconda guerra mondiale. Questa modalità, che si può definire cubista per la frammentazione descrittiva e formale, si contrappone ad una quarta categoria, anisosillabica, caratterizzata da una debolezza intrinseca dell'endecasillabo, da modi formali analoghi a quelli della canzonette in settenari e dall'affiorare di suggerimenti figurativi meno oltranzisti rispetto a quelli dell'avanguardia.

La diversa declinazione dell'endecasillabo e del settenario nel settore della metrica regolare può essere esemplificata dal confronto fra *Saluto* e *Lapide*:

Saluto

Spicchi l'albero al vivo	a
mare di là dai tetti	b
e vapori fendenti,	c
il saluto è bianco	d
una loggia nei venti.	c
Il riso scende a scale	e
nel florido baccano	f
d'un balcone navale.	e
Il rosso è capitano.	f

Lapide

Che l'estate sia morta e di sue foglie	3 ^a -6 ^a -10 ^a
copra il bosco e d'autunno,	1 ^a -3 ^a -6 ^a (settenario)
che sia tomba ogni pietra e il tuo patire	3 ^a -6 ^a -10 ^a
si ricordino gli anni, la speranza	3 ^a -6 ^a -10 ^a
grida vittoria nelle sere, brucia	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
la fronte che passò radendo il cielo.	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
Io mi riposo accanto come l'ombra	1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a
memore sale ad appoggiarmi il capo.	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

Nelle canzonette di settenari la contemporaneità sembra rimossa, travolta dalla musicalità, dalle colate di settenari e dalle frequenti rime. Franco Pappalardo La Rosa

sottolinea l'affiorare di «una vena melica [...] espressione della musicalità tipica delle nenie e delle cantilene del Sud, della cantabilità di tanti dialetti del Meridione».⁹

Al contrario, in alcune delle poesie endecasillabiche sono concentrati i pochi riferimenti allusivi al conflitto mondiale. La prima strofa di *Lapide* è un'efficace sequenza di immagini a "scorrimento" per suggestioni icastiche successive, senza una subordinazione logica. La stagione morta, l'estate, contagia anche quella successiva, che avvolge il bosco con le sue foglie secche e prepara con questo seppellimento l'intensa immagine delle pietre del bosco come lapidi (parola-titolo). Dal medesimo v. 3 si passa, senza alcuna pausa formale, al dolore del soggetto poetico, ad un inciso sulla speranza (richiamata nella seconda strofa) sino alla chiusa con una probabile allusione ad un oggetto bellico (una bomba, una granata) che brucia e rade il cielo.¹⁰

Echi del clima politico affiorano anche in *Apologo*:

I reclusi dipinti a ferro a ferro
d'ombra e di luce scesero cantando
nel mare, rinverdirono le case
alle finestre degli uccelli, ai fiori
rossi, ai numeri vasti delle navi. (vv. 1-5)

I reclusi descritti nell'attacco sono probabilmente dei detenuti antifascisti. Il movimento endecasillabico, ricco di inarcature, parte da un dato cronachistico particolarmente doloroso per l'autore (incarcerato a San Vittore nel 1936 per delle presunte attività contro il regime) per farsi portatore di un'attesa umana di speranza in una compenetrazione fra elementi naturali e artificiali (le domestiche case e le 'navi', particolarmente amate da Gatto).¹¹

⁹ PAPPALARDO LA ROSA 1997, p. 20.

¹⁰ Il breve accenno è inserito nell'unico endecasillabo esclusivamente giambico del testo (2^a-6^a-8^a-10^a; gli altri hanno tutti un accento in sede dispari).

¹¹ MODENA 2002, p. 68, ha rilevato da alcuni schemi scritti da Gatto come *Apologo* fosse uno dei testi da riprendere nel *Capo*; esso è stato successivamente scartato «per quel troppo di vita che contiene nel colore e nell'immagine». Sulla carcerazione dell'autore vd. RAMAT 2005, pp. XLVII-XLVIII. Modena segnala l'intenzione di Gatto di inserire anche *Un fatto* in cui l'allusione alla guerra rimaneva in parte criptica ('Spararono dalla nebbia \ con tutti gli occhi dei poveri \ contro l'eternità', vv. 5-7); la sua non inclusione è dovuta probabilmente anche a ragioni di ordine metrico, vista l'anomalia del dato realistico in un contesto non endecasillabico (cfr. *infra*).

Come anticipato, nel settore anisosillabico, molto più ampio, si riproduce con qualche sfumatura la medesima dialettica avvertibile nella tensione del binomio versuale regolare. Il conteggio degli indici metrici nei soli contesti versoliberisti (Tab. 11) mostra una situazione estremamente bilanciata. Rispetto alle ultime esperienze anisosillabiche di *Morto ai paesi* e *Poesie*, endecasillabo e settenario rimangono i versi quantitativamente più rilevanti, ma la loro somma copre solo un terzo delle occorrenze versuali.¹² Il modello cubista delineato da Contini permette di sviluppare una chiave interpretativa coerente con le premesse degli anni Trenta e i successivi sviluppi. In una lettera indirizzata da Friburgo a Gatto nel 1950 (dopo il reinserimento di *Amore della vita* nelle *Nuove poesie*), Contini ravvisava nella raccolta

un'istanza figurativa molto vicina alle intenzioni (queste, però, rimaste per lo più velleitarie) dei cosiddetti picassiani. Un "cubista", e veramente "greco" di lineazione e di partecipazione vitale, sei stato solo tu in Italia, in quegli anni.¹³

La parentetica svalutativa riguardante i «picassiani», cioè coloro che hanno imitato (o trasposto poeticamente) senza sentimento e senza originalità la lezione dell'artista spagnolo, non è affatto secondaria: nel capitolo 3.5, vedremo come l'affermazione di Contini sia prossima ad alcune riflessioni di Gatto, contenute in un breve articolo steso dopo la fine della guerra (*Dove va la pittura*), a distanza di un anno rispetto alla pubblicazione di *Amore della vita* e nel cuore del lavoro scrittorio che porterà all'elaborazione del *Capo*.

Nell'antologia dedicata alla letteratura post-unitaria, edita nel 1968, Contini ribadisce il proprio giudizio e parla di «composizioni d'oggetti che fanno pensare al cubismo pittorico (principalmente nella versione di Braque) e al "cubo-futurismo" poetico russo».¹⁴ È inclusa poi nell'antologia *Vento sulla Giudecca*, che il curatore riconduce esplicitamente a tale fase:

I venti i venti spogliano le navi 11

¹² 37,32 % (in *Morto ai paesi* era il 51,29 %; in *Poesie* il 61,11 %).

¹³ Lettera di Contini del 4 maggio 1950 diretta all'editore (presumibilmente Mondadori), e poi inoltrata a Gatto. È conservata, insieme alle altre missive ricevute dall'autore, presso il Fondo pavese ed è pubblicata in FERRARA 1996, p. 65.

¹⁴ CONTINI 1968, p. 919.

e discendono al freddo	7
e sono morti.	5
Chi li spiegherà nel rigoglio	9
delle accese partenze	7
ove squilla più forte il mare	9
e l'antenna sventola il mattino?	10
Tutta donna tutto forte tutto amore	12
ed è rossa la mela, giallo il pane	11
della Pasqua d'aprile...	11 (spezzato 7+5)
Ed eri calda	
ed eri il sole, mattone su mattone,	12
oltre quel muro la campagna il cielo.	11

Sulla scorta delle indicazioni continiane, Alberto Granese ha sviluppato la lettura in una chiave retorico-topologica di iscrizione e raffigurazione spaziale degli oggetti. Egli ha ravvisato nella silloge il contatto con «alcune esperienze artistiche di avanguardia che, avendo abolito l'illusione prospettica e tridimensionale del quadro, fecero propria l'idea di "simultaneità, ossia di riproduzione contemporanea di diversi aspetti dell'oggetto"». Di conseguenza in alcune poesie «elementi astratti, come i piani trasparenti nei quadri cubisti, si compenetrano simultaneamente». ¹⁵

L'intuizione di Contini è però ricca di spunti suggestivi soprattutto nell'ordine della scelte metriche, dove l'endecasillabo assume una funzione contrastiva di tipo semantico-formale rispetto alle altre misure (sia nella modalità regolare, sia sparso nei testi anisosillabici). In primo piano risalta il ruolo di cornice e di argine che l'endecasillabo assume nei confronti dei versicoli, superando seppur lievemente la percentuale delle sue occorrenze generali. ¹⁶ Tale struttura è manifesta in *Vento sulla Giudecca* e nel testo eponimo, che sarà successivamente inserito nel *Capo*:

Io vedo i grandi alberi della sera	11
che innalzano il cielo dei boulevards,	11 tr.
le carrozze di Roma che alle tombe	11

¹⁵ GRANESE 1980, p. 235. Le poesie segnalate da Granese sono *Vento sulla Giudecca*, *Apologo*, *Vento*, *Fine* (*Vento* è composta in versi lunghi; *Fine* è in quartine non rimate di endecasillabi, di cui due con schema saffico, con sostituzione del quinario nella 4^a riga, senza però equivalenze ritmiche rispetto al modello greco o barbaro).

¹⁶ L'endecasillabo, con il 20,88 % nella percentuale totale sui testi anisosillabici, sale al 27,08 % nei contesti liminari. Occupa in sette occasioni l'attacco e in sei la chiusa dei testi. È seguito dal novenario (5+4) e dal settenario (3+4).

dell' Appia antica portano la luna.	11
Tutto di noi gran tempo ebbe la morte.	11
Pure. Lunga la vita fu alla sera	11
di sguardi ad ogni casa, e oltre il cielo	11 (con dialefe)
alle luci sorgenti ai campanili	11
ai nomi azzurri delle insegne il cuore	11
mai più risponderà?	7 tr.
Oh, tra i rami grondanti di case e cielo	12
il cielo dei boulevards,	8 tr.
cielo chiaro di rondini!	7 sdr.
O sera umana di noi raccolti	10 o 11
uomini stanchi uomini buoni,	9 o 10
il nostro dolce parlare	8
nel mondo senza paura.	8
Tornerà tornerà,	7 tr.
d'un balzo il cuore	5
desto	2
avrà parole?	5
Chiamerà le cose, le luci, i vivi?	11
I morti, i vinti, chi li desterà?	11 tr.

Secondo Jacobbi in questa poesia, ambientata a Roma e scritta a Milano alla notizia che la capitale era stata liberata, si manifesta il «trapasso dal surrealismo di idillio al surrealismo di rivolta e al presagio di un altro idillio, l'idillio della pace, ma della pace costruttiva». ¹⁷ L'aggettivo "costruttivo" è particolarmente adatto a descrivere anche il ruolo plastico e aggregante dell'endecasillabo nel tessuto formale. Non mancano peraltro alcune tracce metriche di carattere disgregante, che mostrano lo scarto nell'uso versuale rispetto agli anni Trenta. ¹⁸

¹⁷ Intervento di JACOBBI in *GATTO* 1984, p. 934.

¹⁸ Cfr. le irregolarità e gli scontri d'accento: 'Io vedo i grandi alberi della sera', (1^a)-2^a-4^a-5^a-10^a (v. 1); 'che innalzano il cielo dei boulevards', 2^a-5^a-10^a tr. (v. 2); 'Chiamerà le cose, le luci, i vivi?', 3^a-5^a-8^a-10^a (v. 22). Particolarmente bello rimane il verso 5, 'Tutto di noi gran tempo ebbe la morte', isolato stroficamente dal resto del componimento, e marcato nella sua lentezza dagli accenti ribattuti, 1^a-4^a-(5^a)-6^a-7^a-10^a: ha affascinato non pochi commentatori, che lo considerano fondamentale per comprendere l'intera poetica di Gatto (vd. RAMAT 2005, p. XXIV; TRINCI 2007, p. 108). La parola francese 'boulevards' è stata considerata tronca e di tre sillabe prima dell'accento tonico (secondo una scansione italianizzata): bou | le | vards (a rigore in francese sarebbe di due sillabe). Fra i 47 endecasillabi presenti nei testi anisosillabici, 8 sono irregolari (2 di 2^a-5^a-7^a-10^a; 2 di 2^a-7^a-10^a; 1 di 2^a-5^a-10^a; 1 di 3^a-5^a-8^a-10^a; 1 di 3^a-5^a-10^a; 1 di 3^a-7^a-10^a); si segnala poi il ritorno di qualche misura dattilica (3 di 1^a-4^a-7^a-10^a; 3 di 2^a-4^a-7^a-10^a).

In ottica diacronica è significativo che negli unici due testi in metrica libera (fra quelli inseriti *ex novo*) de *Il capo sulla neve*, l'endecasillabo uniformi e annulli, con maggiore forza rispetto agli esempi trattati di *Amore della vita*, la fluidità metrica dei versicoli.¹⁹

Un secondo aspetto del cubismo metrico è rappresentato dalla “specializzazione” semantica dell'endecasillabo, che rinforza la giacitura posizionale. Nelle poesie, i passaggi testuali in cui sono incrinati l'‘amore’ e la ‘vita’ sono spesso collocati all'interno o a stretto contatto con gli sparsi endecasillabi.²⁰ Nonostante l'assenza di riferimenti espliciti al conflitto coevo, i testi risultano così incrinati da una soffusa malinconia,²¹ da riferimenti coloristici cupi²² e da vari accenni alla morte.²³ Secondo Ettore Mazzali «in *Amore della vita* cominciano a enuclearsi le “resistenze” all'idillio,

¹⁹ La modalità incorniciante era già stata sviluppata, come abbiamo visto, in *Morto ai paesi* in combinazione con la tecnica leopardiana (venata di suggestioni precubiste di matrice cézanniana). In *Amore della vita*, pur con una rilevanza quantitativa del settenario, viene meno il leopardismo metrico della produzione precedente.

²⁰ A volte sono inseriti o adiacenti rispetto a decasillabi e dodecasillabi, varianti più libere della misura principale, o a i versi lunghi, che, come approfondiremo nel cap. 3.2, costituiscono una seconda linea direttiva (seppur limitata) della tecnica cubista.

²¹ ‘Le mamme pesanti e buone d'un tempo [...] *divennero mute*’ (*Favola*, vv. 1 e 4); ‘Un bambino di *male* \ biondo *patito* aveva e gli cantava’; ‘Della sua *pena* disse il vento’ (*Fiera*, v. 4-5 e 10); ‘La *noia* è un fiore di lillà *sbiadito*’ (*Disegno*, v. 5); ‘ascolta come l'oriente sereno \ indora i *mesti* inganni \ del suo sorriso’ (*All'alba*, vv. 6-8); ‘Più dentro ancora vidi l'*oblio*’ (*Parole*, v. 5); ‘l'Arno era magro di polvere \ le case di rosa *patito*’ (*Sera*, vv. 3-4); ‘discorre l'*oblio* \ il mare che non è più’ (*Congedo*, vv. 1-2). I corsivi di questa e delle due successive note sono miei.

²² ‘Un cilindro \ portava *nero* come il coppale \ delle scarpe’ (*Fiera*, vv. 2-4); ‘Si *spensero* i fanali’ (*La luna*, v. 1); ‘Dai *grigi magri*’ (*Lago*, v. 1); ‘Mia madre all'alba *non ha colore*’ (*All'alba*, v. 1); ‘Nella nebbia [...] finse i *neri* \ baffi dei morti ai palombari bianchi \ *controluce* spioendo la città’ (*Paesaggio*, vv. 1 e 3-5); ‘nebbia d'un *sol colore* \ nebbia d'un solo amore’ (*Un fatto*, vv. 2-3); ‘la donna *nera* fitta alle sue rondini’ (*Esulterà*, v. 3); ‘il folto \ *nereggiare* dei popoli la notte’ (*Fine*, vv. 14-15); ‘il pascolo è svanito \ nell'*ultimo colore*’ (*Avventura*, vv. 25-26).

²³ ‘Andiamo, dove...? – Dove *splendono i freddi* \ e tuo nonno dorme senza coperte’ (*Come un pensiero*, vv. 3-4); ‘Ebbi il sospetto \ d'essere vegliato \ dai *morti* e m'ebbi pena’ (*Processo*, vv. 5-7); ‘Cantava ai *morti*’ (*Fiera*, v. 6); ‘Chi non è stato *morto* \ una sera di *pianto*?’ (*Per dire*, vv. 3-4); ‘Non venga la notte, non venga la *morte*’ (*Vivi*, v. 12); ‘I venti i venti spogliano le navi \ e discendono al freddo \ e sono *morti*’ (*Vento sulla Giudecca*, vv. 1-3); ‘lasciategli la *morte*’ (*Vento*, v. 11); ‘al mare deserto una *tomba*’; ‘l'uno nell'altro d'esser *morti*’ (*Grecia*, 4° frammento, vv. 2 e 7); ‘Tutto di noi gran tempo ebbe la *morte*’ (*Amore della vita*, v. 5); ‘Quando sarà la *morte*’ (*Fine*, v. 1); ‘i pascoli di sale \ ove splendono i *morti*’; ‘ogni uomo fu il vero \ silenzio d'una *salma*’ (*Avventura*, vv. 14-15 e 19-20).

un vago e sospeso senso dialettico del male e del bene. [...] A Milano, la città della guerra e della resistenza, lo strappo della trama idillica è inevitabile».²⁴

Emblematica di questa tendenza è la mesta descrizione del cavallo di *Grigio*. I due endecasillabi, oltre alla variante ipometra, scandiscono le sedi pari del testo, imperniato sulle tonalità del nero e dei grigi (in contrapposizione al ‘rosa’, che rimane solo una chiazza isolata) e sulla disseminazione di espliciti aggettivi per caratterizzare una situazione esistenziale critica (‘duro cavallo’; ‘naso triste d’ogni tristezza’):

Il nero segna la pallida rosa	11
dei grigi	3
duro cavallo rotondo al contento	11
o forse invaso di memoria.	9 o 10
O naso triste d’ogni tristezza	10
occhi di calma infinita.	8 o 9

Molto convincente in questo senso il parallelo contrastivo con la debolezza endecasillabica di *Interno*,²⁵ poesia giocata sulle rime e sulle assonanze interne:

Rosaviola fuggì dal rosso	9	3 ^a -6 ^a -8 ^a
macchiò di gioia le lunghe mani,	10	2 ^a -4 ^a -7 ^a -9 ^a
o flagrante di fantasia	9	3 ^a -8 ^a
o vestita di rigatino	9	3 ^a -8 ^a
che sembra marinaio!	7	2 ^a -6 ^a
Il piccolo balcone caldo d’oro,	11	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
negli occhi d’un bambino	7	2 ^a -6 ^a
violette di febbraio.	7	2 ^a -6 ^a

L’unico endecasillabo è depotenziato dalla netta prevalenza dei 3 novenari e dei 3 settenari; l’occasionale decasillabo è attirato nell’orbita del novenario, più che in quella della misura maggiore, come avviene invece in altri testi. *Interno* esemplifica la quarta categoria metrica a cui abbiamo fatto precedentemente riferimento, caratterizzata da un diverso impasto mensurale, con prevalenza di settenari e novenari,

²⁴ MAZZALI 1982, p. 8235. Vd. anche le posizioni simili di PAPPALARDO LA ROSA 1997, pp. 19-25 e NAPOLI 1998, pp. 153-154.

²⁵ Il testo è strutturato su una sequenza versuale sostanzialmente regolare: alla prima “quartina” 9+10+9+9 (con isotopia dell’*ictus* di 3^a sui novenari) segue una sequenza speculare di 7+11+7+7, con ricorrenza di accenti in 2^a e 6^a sede. Il primo e l’ultimo verso sono chiusi ad anello dalla *figura etymologica*: ‘Rosaviola’, ‘violette’.

e da analogie con le canzonette, nella caratterizzazione musicale e nella vivacità cromatica.²⁶

Pento ha ravvisato nella poesia la «leggerezza di tocco e la sfumata grazia di un'invenzione pittorica (un'acquaforte, una puntasecca) discretissima»,²⁷ secondo un paradigma figurativo molto diverso rispetto a quello della violenta frammentazione logica e formale del tipo cubista. Gli appunti coloristici sono caratterizzati da tonalità accese ('rosa\viola'; 'rosso'; 'oro'; 'violette'), contrappuntate dal freddo 'rigatino' dell'abito, simile alla divisa dei marinai. L'abito figurale, imperniato sulla sinestesia 'balcone caldo d'oro' e sul violento passaggio dal concreto all'astratto in 'macchiò di gioia', conferisce un tono fiabesco al componimento, con notevole scarto rispetto a poesie come *Lapide* o *Grigio*.

La dinamica tensiva nella metrica libera fra il gruppo a dominante endecasillabica e la tipologia dominata da versi più brevi (con ulteriore specularità fra gli usi regolari dello stesso endecasillabo e del settenario) deve essere interpretata come una tendenza, pur nella sensibile rilevanza quantitativa della distribuzione dei nuclei tematici.²⁸ Una tale modalità di scrittura rispetta la visione aperta e problematizzata che Gatto aveva del cubismo, secondo il suggerimento di Jacobbi.²⁹ È molto indicativo, per comprendere le influenze su *Amore della vita*, che nelle riflessioni di Gatto il modello di Picasso sia evocato per il duplice aspetto della declinazione ideologica e della lezione espressiva: i disegni sono ammirati per il carico di «valenza civile»,³⁰ mentre pochi mesi dopo la fine del conflitto *Guernica* è elevata a «bandiera di lavoro per la nuova generazione di pittori». Il celebre olio

non vale certamente per i suoi simboli rivoluzionari, ma per quella immediatezza barbara e pure raffinata del colore che si fa in noi stessi gesto della parola che il pittore ha voluto ed è riuscito a dirci. Questa vita intensa e immediata attinta

²⁶ Vd. anche *Incredibile, Il balcone, Visione, Serale, Le fontane*.

²⁷ PENTO 1972, p. 42.

²⁸ Fra i 27 esempi proposti nelle note 21-23, solo 5 non rispettano una tale prossimità fra dato metrico e tessuto semantico, dato che sono inseriti in 4 testi in settenari o in versi liberi non endecasillabici. Andrebbero poi aggiunti i numerosi passi ricavabili da *Amore della vita* e *Grigio*. Sono stati inclusi anche pochi versi tratti dalle altre poesie endecasillabiche regolari (*Lago, Paesaggio, Fine*).

²⁹ Cfr. il cap. 1.1 e GATTO 1984, pp. 931-933 (intervento di JACOBBI).

³⁰ G. 3952.

insieme alla sua e alla nostra natura, alla sua e alla nostra storia, è un fatto della pittura, della materia della pittura: un'idea si è fatta sostanza, carne.³¹

Nell'ispirazione cubista che caratterizza *Amore della vita*, il cui riferimento cardine è costituito degli esiti picassiani degli anni Trenta più che dai modelli cubisti di inizio '900 (che affioravano piuttosto nella metrica gattiana precedente, grazie alla mediazione di Carrà e Rosai), i frammenti tecnici di marca endecasillabica che aggalano sulla superficie assumono un forte rilievo funzionale ad argine parziale dell'anarchia metrica della raccolta e a speculare rifrangenza della nota introduttiva, dove Gatto ritrae una collettività sparsa e frammentata, in comunicazione solo grazie all'intermittenza di simboliche luci: «Di questa, i labili e disperati segni del vedere, del ricordare, del connettere, erano come lumi di convivenza accesi in una notte che tornava a farsi tepida e umana».³² Sulla scia di Gatto, Menicacci ha tratteggiato per *Amore della vita*, l'immagine di un universo leibniziano, caratterizzato da sparse "monadi" che cercano un disperato punto di contatto:

le realtà individuali si scoprono [...] spontaneamente interconnesse come una rete vascolare, pulsante e sterminata nella propria labilità. [...] La membrana umana è [...] attiva e comunica – con parole o silenzi – dal centro vivo di ogni unità che la compone: 'Tutti parlano del proprio cuore. \ Tutti tacciono col proprio cuore'.³³

Il canale fatico fra queste realtà individuali (singoli individui, singoli soggetti; ma anche singoli componimenti) è garantito dal collante dell'endecasillabo. Le sparse aggregazioni versuali della costruzione cubista a tassello sono ricomposte dal vettore unificante del verso maggiore nella sua complessa dinamica tensiva con le altre misure.

³¹ G. 0302, p. 34.

³² G. 6601, p. 343.

³³ MENICACCI 2007, p. 65 (i versi citati sono quelli conclusivi di *Sabato sera*, vv. 9-10).

3.2 LA PREISTORIA DEL VERSO LUNGO NEGLI ANNI TRENTA E GLI SVILUPPI SUCCESSIVI

La tecnica cubista conosce in *Amore della vita* una diramazione secondaria in alcuni esperimenti con versi superiori all'endecasillabo. Il verso lungo era stato praticato da Gatto, con frequenza sporadica, già nelle prime raccolte degli anni Trenta, in una serie di poesie che divergevano dagli orientamenti generali (pur con vari intenti allusivi verso le forme più praticate). Per cogliere il percorso di sviluppo della metrica lunga gattiana è opportuno fare un salto cronologico per riconsiderare i vecchi esperimenti testuali (che sono stati tralasciati nel secondo capitolo) e le successive modificazioni. Visto il carattere unico e idiosincratico di queste tipologie, è necessario procedere con analisi focalizzate su singoli testi, a partire da *Erba e latte*, l'unica poesia di *Isola* in cui è declinata con chiarezza la misura lunga:

Mansueta di campani, la sera remota	14	3 ^a -7 ^a -10 ^a -13 ^a	8+6
alle finestre pallide di cielo	11	4 ^a -6 ^a -10 ^a	
odora umido, e tace in gradini la casa vuota.	15	2 ^a -3 ^a -6 ^a -9 ^a -11 ^a -14 ^a	5+10
Svanisce, continuo tepore di gelo,	12	2 ^a -5 ^a -8 ^a -11 ^a	(3+9?)
nella bottiglia verde, il latte: nuvole chiare	14	4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a -13 ^a	9+5
lontanano nel fioco armonioso tacere	13	2 ^a -6 ^a -9 ^a -12 ^a	
della campagna. Sembra compiuto nel limitare	15	4 ^a -6 ^a -9 ^a -14 ^a	5+10
della mia casa il sonno delle riviere.	12	4 ^a -6 ^a -11 ^a	5+8
Beato volto al sereno, quasi la notte m'apra	15	2 ^a -4 ^a -7 ^a -12 ^a -14 ^a	8+7
continuamente a sgorgare in fragranza.	11	4 ^a -7 ^a -10 ^a	
Tepida e lieve, cauta, mi lambisce una capra:	14	1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a -13 ^a	7+7
odora d'erbe e di muschio la stanza.	11	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a	

Prandi ha sottolineato la natura composta di molti dei versi.³⁴ La partizione mostra la presenza di un emistichio generalmente breve (sino al limite di 1/3 della lunghezza versuale complessiva nei vv. 3, 5 e 7): la cesura è quindi volutamente spostata rispetto al centro a sottolineare la lunghezza inedita della misura adottata. Non ha però carattere sistemico dato che sono frapposti tre endecasillabi ed alcuni dei versi lunghi

³⁴ Cfr. PRANDI 1998, p. 181: «[In *Isola*] è rarissimo imbattersi in versi che eccedano le tredici sillabe; quando ciò avviene, riaffiorano molto spesso combinazioni metriche regolari, come in *Erba e latte*»; Prandi rimarca nello specifico il v. 5 (novenario + quinario) e l'11 (doppio settenario).

mostrano una sostanziale irreducibilità a tale scomposizione, in particolare i vv. 4 (a meno di un' improbabile sequenza trisillabo + novenario) e 6 (tredecasillabo).

Ghidinelli ha invece evidenziato l'«andamento prosodico capriccioso e instabile» che alterna ritmi definiti (come l'anfibraco al v. 4) a sequenze più erratiche con 3 o 4 atone consecutive.³⁵ Più in generale sono frequenti i piedi ternari (18): non sono pervasivi ma la rilevanza di certe sequenze influenza inevitabilmente la percezione del lettore. A questo contribuiscono anche i due endecasillabi dattilici.³⁶ Prima di proseguire nell'indagine metrica è però opportuna qualche considerazione sulla struttura enunciativa e sull'organizzazione semantica del testo in esame.

L'Io lirico è richiamato in tre passi dall'uso di pronomi e aggettivi: 'mia casa', 'm'apra', 'mi lambisce'. Nei primi 11 versi l'unica altra parola che inizia con un suono nasale è 'Mansueta', marcata dalla posizione incipitaria e dallo iato sillabico. 'Mansueta' è un aggettivo che naturalizza in senso animale la 'sera', ma ha anche valore prolettico nei confronti del secondo "personaggio" della poesia, la capra del v. 13. Il 1° verso si potrebbe quindi parafrasare "La sera remota è resa mansueta dai suoni dei campanelli delle capre":³⁷ le capre mansuete contaminano con il loro *èthos* il mondo circostante e quindi la sera. Il legame fra il poeta e l'animale è confermato dal *climax* nei gradi di introduzione dell'Io lirico: inizialmente come semplice aggettivo possessivo riferito alla casa; in seconda istanza come pronome personale apocopato a sottolineare l'apertura panica nella natura; infine nell'epifanico contatto con la 'capra'. Solo dopo l'attivazione della segreta corrispondenza con l'animale può essere introdotta una nuova parola con attacco in -m-, l'odore di 'muschio' emanato dalla stessa capra (insieme a quello dell'erba).

Erba e latte è la sola poesia della raccolta con un titolo costruito su un sintagma paratattico. I due sostantivi sono richiamati all'interno del testo in sequenza opposta: il 'latte' che 'svanisce ... nella bottiglia' al v. 5; l'erba' evocata sinesteticamente

³⁵ GHIDINELLI 2000, p. 155.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 156, nota 66: «E' significativo che due dei tre endecasillabi di *Erba e latte* presentino accenti in 4^a e 7^a posizione: quasi che, al di fuori del contesto propriamente endecasillabico, i vincoli interni della metrica gattiana allentino la loro forza».

³⁷ Cfr. CONTINI 1968, p. 920: «'mansueta di campani' vuol significare che la sera è connotata solo dalla frugale e affidante sensazione – siamo certo nella campagna meridionale – dello scampanio di piccoli greggi domestici».

dall'odore emanato dalla 'capra' nel verso conclusivo. 'Erba' e 'latte' sono anche i poli della catena biologico-alimentare dell'animale. Il latte è definito ossimoricamente al v. 4 un 'continuo tepore di gelo', mentre la capra è introdotta come 'tepidi e lieve'. Un calore attenuato accomuna l'animale e il latte prodotto.

Il panismo dell'io lirico al v. 10 'sgorgare in fragranza' è costruito su una matrice sessuale, che aggrega i vari dettagli semici dell'apertura, dell'inseminazione e della dispersione olfattiva. L'io lirico è aperto dalla 'notte', che richiama la sera del v. 1, ritratta con aggettivi animali (e quindi "agisce" in senso attanziale come sostituto della capra). Nel campo semantico della capra vengono ribaditi elementi dell'ambito riproduttivo-generativo: l'odore, il prodotto materno del latte, i dettagli sul tepore (quasi a delineare una sorta di utero naturale nel sommerso del testo). A questo concorre anche l'aggettivo 'umido' complemento oggetto del verbo 'odora', marcato dall'uso transitivo del verbo normalmente intransitivo.

L'interpretazione complessiva della poesia mi pare non possa prescindere da questa fitta serie di richiami stilistici che "raccontano" nel sottofondo della poesia un legame misterioso fra il ciclo biologico dell'animale e quello dell'essere umano che si suggella nel contatto del v. 11. Le sequenze di (3^a-)6^a-9^a(-12^a) e 2^a-5^a-8^a, le rime alternate, l'ambientazione di campagna, il nucleo semantico profondo che allude agli interscambi fra sessualità umana e riproduzione della natura sono elementi che su livelli testuali diversi evocano il precedente dei *Canti di Castelvecchio*, in particolare *Il gelsomino notturno*. L'abbondanza di coincidenze testuali rendono credibile l'ipotesi di un influsso diretto. Anche la poesia di Pascoli attacca con un'immagine di apertura naturale ('s'aprono i fiori notturni' v. 1), chiaramente allusiva della dimensione sessuale, simile al dittico dei versi 9-10 di *Erba e latte* ('la notte m'apra \ continuamente a sgorgare in fragranza'). L'attenzione ai dati olfattivi è richiamata in entrambi i testi due volte (con struttura anaforica): un'occorrenza è legata all'immagine della sera/notte ('Per tutta la notte s'esala \ l'odore che passa col vento', vv. 17-18; 'la sera remota \ alle finestre pallide di cielo \ odora umido'), l'altra all'emanazione vegetale ('si esala l'odore di fragole rosse', vv. 9-10; 'odora d'erbe'). Nelle due poesie l'elemento architettonico comune è una singola casa, che in Pascoli 'bisbiglia' (v. 6), mentre in Gatto, con lieve attenuazione semantica 'tace'. Si riscontra

inoltre un'affinità fra la riduzione metonimica della casa pascoliana alla 'sala' e poi alla camera da letto al primo piano (con spostamento della coppia sulla scala, percepibile per il trasferimento del lume della candela) e, nella poesia gattiana, alla 'stanza' in cui avviene l'incontro con la capra. In entrambi i testi la cornice di silenzio (in Pascoli è ribadita al v. 5: 'si tacquero i gridi') e di riposo diffuso, favorisce l'epifanico contatto.

Diverso invece lo statuto dell'Io lirico. In Pascoli la categoria di umano si sdoppia nel binomio osservatore\coppia osservata, dove il primo polo mostra attrazione ma anche alienazione verso il rito di fecondazione che si celebra nella casa. Il testo di Gatto opera invece una condensazione e l'osservatore diventa lo stesso protagonista del misterioso rito.

La dinamica di attrazione\resistenza che nel *Gelsomino notturno* operava sul livello dell'istanza enunciativa, in Gatto sembra trasferita alla strutturazione formale nei confronti del modello intertestuale. Gli elementi metrici che abbiamo sottolineato (sequenze ternarie; ottonari e novenari come emistichi) sono assunti, evidenziati a tratti e contemporaneamente messi in conflitto con indici formali opposti (serie binarie o di atone; misure erratiche; versi non cesurabili). Sul piano semantico la figurazione dei rapporti fra l'uomo e la natura è rintracciabile solo dopo un'analisi formale, capace di mettere in luce i valori paradigmatici dei richiami microstrutturali: il testo è di ardua lettura per la sovrabbondanza di espedienti del linguaggio ermetico.³⁸

La natura del verso lungo può ora essere riletta alla luce di queste considerazioni. Gatto crea un testo che si può definire, sotto gli aspetti tematico-figurativi, "pascoliano", tuttavia, invece che adottare alcuni versi pascoliani più espliciti, come l'ottonario o il novenario, *Erba e latte* mimetizza l'influsso del modello in una forma apertamente modernista e avanguardista, imperniata su misure inedite. I passi formali più scoperti sono alternati a sequenze ritmiche ambigue e irregolari, mentre la decodifica è bloccata da ellissi semantiche e linguistiche. Non è da

³⁸ Complicano il dettato l'uso libero delle preposizioni ('la sera remota \ alle finestre pallide di cielo'; 'tace in gradini'; 'tepore di gelo'; 'volto al sereno'), l'assenza di articoli ('beato volto al sereno') e l'anastrofe fra il soggetto 'sera' e il verbo 'odora'. Il testo è più in generale strutturato su una serie di notazioni apparentemente impressioniste e prive di legame logico. Anche *Il gelsomino notturno*, con un grado minore di esasperazione formale, presenta ad un livello superficiale una serie di notazioni sparse, che sono ricondotte all'istanza simbolica solo dopo una lettura paradigmatica.

sottovalutare in questa ottica la sequenza delle misure che presenta versi “più lunghi” nelle sedi dispari e versi “più brevi” in quelle pari: 14 \ 11 \ 15 \ 12 \ 14 \ 13 \ 15 \ 12 \ 15 \ 11 \ 14 \ 11 (+ - + - \ + - + - \ + - + -). Quello che in Pascoli (ad esempio in *X agosto* con l’alternanza fra decasillabi e novenari) veniva sviluppato in un contesto tradizionale e regolato, in Gatto è riadattato in un sistema metrico di secondo grado, spurio e parzialmente contraddittorio.

La particolare natura tecnica del verso lungo si dimostra inoltre formalmente sinergica ad una narrazione regressiva dei rapporti fra uomo e natura: la cesura spostata rispetto al centro del verso favorisce il flusso poetico continuo, che si avvale di insistiti *enjambements*. Il verso lungo travalicante asseconda nelle sue pieghe metrico/sintattiche il carattere primigenio della simbologia trattata.

Erba e latte è un testo anomalo per trattamento versuale e pieghe semantiche e costituisce uno strano ibrido fra la metrica chiusa (con cui condivide le quartine di rime alternate e la tensione sintattica) e la metrica libera (da cui riprende le cadenze ternarie e l’anisosillabismo). È anche un testo riuscito, come confermano la predilezione di Gatto (che lo include fra i soli 6 testi di *Isola* proposti per il volume *Poesie* del 1939), Contini e Caproni.³⁹ La particolarità lo riduce però a una sorta di *hapax* in una linea di ricerca che non sarà proseguita.

Versi lunghi appaiono anche in altri tre testi di *Isola*, i cui caratteri differenziali sono stati tralasciati dagli studi, probabilmente a causa della successiva normalizzazione di Gatto per l’edizione del 1941 e della bassa cifra stilistica. Il v. 2 di *Silenzio*, tredecasillabo, è ritmicamente cesellato dopo l’accostamento di una parola sdrucchiola e un’ossitona (con 5 atone consecutive) da un accento ribattuto in prossimità della pausa interna: ‘invisibile rapidità tocca l’erbe’. Il testo evita con accuratezza i ritmi ternari (solo il v. 6 è un novenario di 2^a-5^a-8^a) ed è continuamente scandito da diverse

³⁹ *Erba e latte* è uno dei 4 testi di Gatto inclusi da Contini nell’antologia della letteratura post-unitaria (CONTINI 1968, p. 920). Particolarmente elogiativo il giudizio espresso da Caproni in una missiva a Gatto del 1° aprile 1960 (pubblicata in FERRARA 1996, pp. 64-65): «devo molto e molto a te, da quando lessi la prima volta *Erba e latte*, una delle poesie che nella mia piccola storia privata fanno data»; vd. anche CAPRONI 1976, pp. 7-8: «*Erba e latte*, una poesia che so ancora a memoria e che mi fece irresistibile il bisogno di conoscere Gatto tutto intero».

sdrucchiole nei primi emistichi versuali.⁴⁰ Il rallentamento, che ne deriva, si adatta alla rarefazione sensoriale che contraddistingue la poesia: il testo è ricco delle figure dell'assenza ('invisibile rapidità'), della chiusura ('limite della riva', 'coprire') e della sottrazione sensoriale ('morbido tacere', 'immobile sorgere'), su cui si sofferma lo studio di Prandi dedicato agli usi stilistici di *Isola*.⁴¹ Di conseguenza risulta estremamente limitata anche l'attività del soggetto, in atteggiamento contemplativo nei confronti dell'ambiente, con il quale sviluppa una simbiosi pacificante ('M'adagio tranquillo al riposo').

In *Cala del vespero* un dodecasillabo e un verso di 14 sillabe convivono con le più diverse misure, fra cui un trisillabo e un quadrisillabo. I due versi lunghi godono di un particolare privilegio semantico. Il v. 5 delinea l'iniziale desiderio di espansione dei due protagonisti (l'io lirico e una donna): 'sognavamo di lontanare nel golfo'. L'aspettativa è poi realizzata concretamente nell'altro verso lungo, il 10 ('come un dolce bene: il momento d'essere invasi') che scandisce, nella sua bipartizione sintattico\cesurale, l'attimo di fusione dell'uomo nell'atmosfera.⁴² L'escursione mensurale volutamente marcata è moderata, oltre che dalla specializzazione funzionale delle misure più ampie, anche dal ritmo logaedico, tipologia a cui questo testo si può annettere pur nelle variazioni.⁴³

Molto più anomala è invece *Alba*:

Attendendo senza parere, ma buono,	12	3 ^a -8 ^a -11 ^a
nella forma docile in cui consuetamente m'odoro	16	3 ^a -5 ^a -12 ^a -15 ^a
capito a nascere	5 sdr.	1 ^a -4 ^a
soffiato dalla mattina.	8	2 ^a -7 ^a
... si stacca conserta nel mio sguardo lento	12	2 ^a -5 ^a -9 ^a -11 ^a
la riva lambita di nebbia:	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a
tenero gelo svagato	8	1 ^a -4 ^a -7 ^a
trapela il cielo.	5	2 ^a -4 ^a

⁴⁰ 'morbido', 'invisibile', 'limite', 'immobile sorgere', 'eremo' (in clausola). La poesia è profondamente modificata nel 1941 sul modello leopardiano: 10 \ 11 \ 7 \ 11 \ 11.

⁴¹ Cfr. PRANDI 1998, pp. 167-173.

⁴² Si prosegue: 'dal vago caldo, \ ed impalpabili fiocchi, \ cadere, \ nel pozzo dell'aria'. Il verso lungo è eliminato dalla redazione del '41.

⁴³ Discorso analogo per il tredecasillabo di *Inno alla notte* ('Tremo laminato di rigido fondale', v. 10), accostato a versi tendenzialmente logaedici e moderato nel suo carattere differenziale dall'unica rima del testo ('irreale', 'fondale'). Il testo è escluso dalla selezione di *Poesie*.

In una selva molle di nuvole e di nevi	14	4 ^a -6 ^a -9 ^a -13 ^a
pozz'acre di verde si rimescola il mare:	13	1 ^a -2 ^a -5 ^a -9 ^a -12 ^a
la bocca fredda mi rovescia in suono...	11	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
Lo spazio smemorato si ridesta	11	2 ^a -6 ^a -10 ^a
tra lontananze, ventilato leggero.	12	4 ^a -7 ^a -11 ^a

La poesia è caratterizzata da un'atmosfera di impalpabilità, evidente nelle scelte ambientali di elementi transitori ed effusivi ('nebbia', 'gelo', 'ventilato'; vanno aggiunte le metafore 'soffiato', 'selva molle di nuvole e di nevi'), nella frammentazione visiva ('trapela il cielo'; si noti anche il rallentamento percettivo indotto da 'sguardo lento') e nella fruizione dei campi lessicali dell'attesa (nell'*incipit*), della casualità ('capito a nascere') e dell'oblio ('spazio smemorato').

L'andamento ritmico è estremamente discontinuo. Frequenti sono le lunghe sequenze di atone (3 o 4). Ritmi ternari si riscontrano solo nei due versi consecutivi, novenario pascoliano e ottonario dattilico, centrali della seconda strofa, dedicati all'apparizione del cielo. Il brusco accostamento fra versi lunghi⁴⁴ e brevi si può motivare con il desiderio di riprodurre il flusso percettivo del soggetto, confuso nel momento del risveglio. La distinzione tra io e mondo vacilla. I puntini di sospensione concorrono nello spazio grafico/testuale a questo clima incerto. Nel finale, la parziale riappropriazione da parte del soggetto del campo esperienziale, è resa da due endecasillabi consecutivi, l'unica seppur minima sequenza versuale identificabile, seguiti da una variante ipermetra, legata al verso precedente da una rima interna ('smemorato', 'ventilato').

In *Morto ai paesi* Gatto propone tre nuovi componimenti in versi lunghi. Essi sono accomunati dall'intento parodico-variantistico, da parte dell'autore, della propria scrittura in quartine. Tutti mostrano lo scheletro della tetrastica che viene variamente ricombinato o alterato. *Alba a Sorrento* "nasconde" nelle sue ampie campate metriche una sequenza di strofe in versi brevi; *Corrente* ha tre quartine di versi lunghi con rima alternata, a cui segue un'esastica, in cui i primi quattro versi proseguono il profilo

⁴⁴ Due dodecasillabi sono scomponibili (6+6, 7+5), a differenza del primo, irreducibile. Il v. 14 è un doppio settenario, mentre il v. 2 è cesurabile in una sbilanciata sequenza di quinario sdrucchiolo e decasillabo.

rimico, mentre gli ultimi due rimangono irrelati; *Naufragio* alterna versi lunghi e brevi con rime alternate, ma le strofe sono variamente ricomposte.⁴⁵

Alba a Sorrento, per le sue peculiarità, ha attirato l'interesse di vari studiosi:⁴⁶ le rime al mezzo frazionano il testo, che può essere facilmente ricomposto in una sequenza di quartine di versi brevi.

Al freddo stretto i limoni movevano la luna d'alba	8 -oni + 9 -alba
prossima ad esalarsi scialba nel cielo dei portoni.	9 -alba + 7 -oni
Sulla finestra a grate, tra i rami d'arancio	7 -ate + 6 -ancio
portava il vento uno slancio di polle rosate:	8 -ancio + 6 -ate
i gerani smorti dal gelo trepidavano d'aria	9 -elo + 7 -aria
sotto l'arcata solitaria illuminata dal cielo.	9 -aria + 8 -elo
Ai monti pallidi d'ali sorgevano voci remote:	8 -ali + 9 -ote
per strada le ruote dei primi carri, i fanali	6 -ote + 8 -ali
tenui nel vetro dell'aria: trasparenza del verde	8 -aria + 6 -erde
fresco delle persiane: lungo i cancelli	7 -ane + 5 -elli
il sole era un caldo cane addormentato tra i monelli.	8 -ane + 9 -elli

Il verso lungo funge da base per l'impianto eminentemente descrittivo in cui si assiste ad un incremento inedito di «unità» lessicali «di contenuto "realistiche"»,⁴⁷ collocate nelle sedi privilegiate delle rime (delle 22 parole in rima, 14 svolgono tale funzione solo in questa poesia). Tutte le parole rima sono sostantivi o aggettivi che appartengono ai campi semantici del binarismo natura/cultura. La poesia narra di un'intersezione continua in cui il mondo umano si inserisce armonicamente nel contesto naturale (in linea con le teorizzazioni dell'architettura organica di Wright, a cui Gatto dedica estrema attenzione). La struttura dominante nella prima parte (che

⁴⁵ È un testo non particolarmente riuscito, dal carattere palesemente sperimentale. La variantistica, segnalata dallo stesso Gatto nell'appendice delle *Poesie* del 1961, tradisce il carattere sostanzialmente combinatorio e ludico dei vari versi, che sono spezzati o ricomposti a rendere più o meno palese la struttura formale. Nel 1937 la sequenza è la seguente: $A_{15}B_{13}A_{10}B_{10} \setminus C_{14}D_{13}C_{14} \setminus D_7E_{11} \setminus F_{12}(E)F_{11}$ (con la parentesi ho indicato una rima interna che completa lo schema alternato). L'alterità metrica data dall'irregolare sequenza strofica e dalla marcata oscillazione mensurale si lega vagamente ad alcuni dati riferibili al contesto semantico del protagonista marinaio, in particolare alla pienezza vitale e allo stordimento dato dal naufragio.

⁴⁶ Vd. PIETROPAOLI 1983, pp. 156-160; NAPOLI 1998, pp. 149-150; GHIDINELLI 2000, pp. 156-158; GIOVANNETTI 2008, pp. 122-123; ROMOLINI 2009, pp. 16-17. Lo schema, trascritto a fianco della poesia, è ricavato da Pietropaoli, con una correzione di Ghidinelli sul conteggio del 2° emistichio del v. 3. Pietropaoli indica come modello l'*Amica di Nonna Speranza* di Gozzano, da cui Gatto riprende le ipometrie, alcune parole in rima e la variazione dello schema dalla forma incrociata a specchio a quella baciata nei due versi finali.

⁴⁷ PIETROPAOLI 1983, p. 160.

vede ad ogni “quartina” la preminenza di tre parole riferibili al contesto naturale), è scompaginata nella seconda:⁴⁸ si assiste ad un affermarsi degli elementi umani e a uno scambio delle sequenze (in sinergia quindi con il modificarsi dei dati rimici). Diverse delle parole rima sono *border* fra i due poli ed allentano lo schema oppositivo: l’aggettivo ‘solitaria’ è riferito a un oggetto; le ‘voci’, in quanto umane sono anche naturali; il ‘sole’ è metaforizzato nell’immagine del ‘cane’, l’animale domestico per eccellenza; il termine ‘monelli’ regredisce i ragazzini a una naturalità incontaminata.

Completamente differente la tecnica adottata in *Corrente*: Giovannetti vi individua l’azione del tredecasillabo di origine govoniana «come verso oggetto di variazioni liberiste». Il tredecasillabo riveste il maggior peso quantitativo ed attrae a sè gli altri indici metrici, con limitate oscillazioni sillabiche rispetto alla base formale:

la “nuova” misura svolge un ruolo di riferimento paragonabile a quello assolto tradizionalmente dall’endecasillabo. Incuriosisce che l’impulso ritmico in oggetto non resti isolato all’attacco della prima lassa, ma si estenda all’inizio della seconda e che propizi – più che un ritorno all’endecasillabo – la misura di 14 posizioni (15 sillabe), così come in effetti spesso avviene nell’opera di Govoni.⁴⁹

Secondo Ghidinelli il verso lungo serve qui «come supporto di un discorso al limite fra conscio e inconscio, come partitura di una sorta di flusso di coscienza sussultante e scomposto».⁵⁰ L’operazione sul verso lungo è quindi analoga a quella vista in *Alba*, ma declinata con una tecnica metrica desunta dalla tradizione versoliberista del primo Novecento. Qualche affinità si riscontra anche con la narrazione del processo simbolico generativo di *Erba e latte*, in cui il verso è però intessuto di cadenze ternarie.

Alla fuga degli <u>oc</u> chi il tuffo dei <u>ca</u> pelli	A	13
ingorgato dal <u>ri</u> so che <u>ro</u> mpe i <u>ri</u> fflessi	B	13
sprofonda l’ <u>ac</u> qua che m’ <u>in</u> car <u>na</u> : e snelli	A	11
ai miei <u>gr</u> idi d’infanzia son bambini messi	B	13

⁴⁸ Un tale meccanismo è stato argomentato sul livello metrico da Pietropaoli (*ivi*, pp. 157-159), e su quello sintattico da GHIDINELLI 2000, pp. 157-158; nel 1941 la divisione è rimarcata da una separazione strofica dopo il v. 6.

⁴⁹ GIOVANNETTI 2008, pp. 121-122.

⁵⁰ GHIDINELLI 2000, p. 156; vd. anche l’analisi del recupero inconscio alle pp. 225-227.

in collo alla mamma contenta della sua faccia.	C	14
Come alle carni ancora annotate	D	10
in cui gonfio mi muto eterna m'abbraccia	C	12
l'infanzia, il chiasso rotto a testate	D	10
in un amore sempre più sazio e più duro.	E	13
Resistente forza intesa a mordermi: stretto	F	13
l'ultimo sonno in me solo, il puro	E	10
presagio d'amarmi con ampia madre al mio petto.	F	15
Gracile corpo avvinto nelle braccia	C	11
ha freddo: al proace buio divora i suoi occhi:	G	14
ne sgorga fuggente in riso la mamma che s'affaccia	C	15
sul mare e tutta colma par che vi trabocchi	G	13
colle case, col cielo, col fresco nero dei ricci	H	15
che sgorgano alle canestre.	I	8

L'ultima lassa, esastica, è l'unica priva di *enjambement* interstrofico. Le rime sono create rimescolando materiale verbale precedente: la rima C mette a nudo l'artificio nella rigida simmetria della costruzione a chiasmo in cui si alterna il sostantivo semplice e quello con affisso speculare: 'faccia' - 'abbraccia' - 'affaccia' - 'braccia'. La rima G in -occhi itera il sintagma presente in posizione forte al v. 1 (prima della cesura).⁵¹ Dopo l'eccesso di artificio si registra il vuoto metrico con la mancata rima negli ultimi due versi, il calo versuale nella chiusa su sole 8 sillabe e con una pausa ritmica fra 2^a-7^a (4 atone consecutive, un *unicum* nella poesia). La struttura metrica si piega nel finale in prossimità del tentativo di riappropriazione memoriale del soggetto di una «scena d'infanzia [...] con la madre».⁵² Lo scarto è sonoramente bilanciato dalla fusione delle due linee foniche portanti della poesia, quella imperniata sulla vibrante -r- (ben 37) e sulla velare /k/ sorda (20).

Il verso lungo si rivela come il settore più tormentato della metrica gattiana, con un continuo spoglio e rimescolamento di tecniche (tredecasillabo govononiano, trisillabo palazzeschiano, recuperi pascoliani, parodia di secondo grado, mescolanza di versi lunghi e brevi) non sempre delle più riuscite. Vista la mancata stabilizzazione e l'altalenanza dei risultati, Gatto abbandona gli esperimenti per qualche anno e non

⁵¹ GIOVANNETTI 2008, p. 122, lo conteggia come tredecasillabo accettando la sinalefe in posizione cesurale.

⁵² GHIDINELLI 2000, p. 226.

include nessun nuovo testo nelle *Poesie* del 1941. I primi ritorni si verificano ne *La spiaggia dei poveri*, una raccolta mista di prose (43) e versi (19), pubblicata nell'anno di *Amore della vita* (1944) dalla stessa casa editrice, Rosa e Ballo. La successiva cronologia di *Nuove poesie* permette di datare i testi al biennio 1942-1943, con lieve anticipo e parziale sovrapposizione rispetto ad *Amore della vita* (1943-1944).

Uno dei dati che emerge è la rilevanza delle misure lunghe: i versi superiori al dodecasillabo sono in tutto 39, il 19,59 %; in *Amore della vita* saranno 16, solo il 4,51 %. Gatto, come molti poeti coevi nel periodo della guerra, manifesta un impulso a dilatare la poesia verso forme di più ampio respiro, peraltro in sinergia con l'ampia quantità di testi prosastici. Queste tipologie tradiscono il desiderio di espandersi anche nella disposizione tipografica, dato che spesso il verso si allunga tanto da andare a capo. Per evitare una confusione nella partizione versuale l'editore (probabilmente su richiesta dello stesso autore) ha adottato una maggiore spaziatura fra i versi (e uno spazio ridotto quando la linea successiva appartiene allo stesso verso).⁵³ L'effetto visivo esprime in modo manifesto l'intenzione di una campata lunga, discorsiva:

Al dolce sole

Dove in silenzio l'Arno dimagra e accoglie rada	14
l'onda marina, all'esule cielo migrando un volo	15
di rondini incide la strada.	9
L'Italia al caldo odore del sole	10
di primavera parve al suo soffio leggeri ulivi	15
trascorrere, silenzi vivi, e muri	11
d'azzurro stacco ai declivi.	8
La bianca sorte del vento un giorno futuro	13
promette, un urgere arioso al tuo capo, ai tuoi sogni.	14
Contro l'azzurro aperta, dal mare, culmini al grido	15

⁵³ Questo non ha evitato che si generasse qualche errore di scansione nella ristampa dell'edizione Ripostes per *Al dolce sole* (G. 9601, p. 32). Mantengo gli a capo intraversuali, per dare un'idea dell'effetto originale, solo nel riportare *Al dolce sole*.

che t'è silenzio intorno, un volo fuso in ogni	13
fibra e nelle braccia tese. Biancheggiano al lido	14
di Versilia, a trovar riso d'ogni luce e bande	14
d'unanimità colori, scene di tombe innamo- rate	16
e famiglie di morti al dolce sole.	11

La poesia tratteggia il paesaggio della foce dell'Arno. Sull'ambiente e sulle 'rondini' è proiettata l'inclinazione dell'Io lirico, con alcune personalizzazioni ('dimagra', 'accoglie', 'esule cielo', 'migrando'). Le metafore alludono ad una condizione umana indebolita dall'incertezza e dai trasferimenti materiali nel periodo della seconda guerra mondiale. La parte centrale del testo si distacca per l'introduzione della voce in prima persona e di un destinatario forse femminile.

A livello sonoro è possibile reperire un'amplessissima campionatura di preziosismi fonici: l'assonanza (con anticipazione dei valori consonantici) fra 'rada' e 'dimagra'; la ripetizione del nucleo sillabico -gra- ('dimagra', 'migrando'); la rima ricca 'rada' : 'strada'; un'ulteriore rima ricca esterna 'ulivi' : 'declivi', inframezzata da una interna 'vivi' (si noti come la consonante che varia prima della vocale tonica passi dalla laterale alla fricativa labiodentale che anticipa la sillaba successiva reduplicandola: 'vivi'); l'iterazione della vocale chiusa tonica seguita dalla vibrante ('azzurro', 'futuro', 'urgere', 'azzurro'); la catena di ictus conclusiva 'di mòrti al dólce sóle', che si richiama all'avverbio incipitario del componimento ('dove') e, con struttura ad anello, al v. 3 ('caldo odore del sole').⁵⁴

La base formale sembra assunta come un semplice involucro su cui innestare un materiale ancora ermetico, come dimostrano anche alcuni usi linguistici della fase precedente: le metafore, l'uso transitivo di 'trascorrere', la postposizione in fine di frase del verbo 'promette', un uso tendenzialmente vago e imprecisato delle preposizioni. Giovannetti vede in questo testo una «consapevolezza davvero

⁵⁴ MODENA 1996, p. 125, vede i primi due versi come «ritmicamente mitigati da [una] cadenza dattilica». L'armonia mi sembra però più conferita dalle assonanze, che dalla scansione degli accenti (che alterna ai ritmi dattilici, quelli spondaici). Diversa da Modena l'opinione di GIOVANNUZZI 1999, p. 100, che definisce questo tipo di verso lungo «senza ritmo».

modernista di Gatto» nella creazione di «versi lunghi violentemente *enjambés*»; mi pare invece che la struttura metrica risulti estremamente artificiosa dato che Gatto non fa che “comporre” in modo forzato versi più brevi. Tale violenza metrica è testimoniata dalla successiva riscrittura nelle *Nuove poesie* del 1950, che presenta, come riconosce lo stesso Giovannetti, «un assetto meno *saccadé*». ⁵⁵ La vecchia sequenza senza interruzioni è rimodulata su tre strofe in versi che non superano l’endecasillabo e che prediligono il decasillabo (10 \ 10 \ 11 \ 9 \ 10 \ 10 \ 8 sdr. \ 5 \ 10 \ 10 \ 11 \ 7 \ 9 \ 11). È eliminata la sezione centrale in cui si introduceva un interlocutore per l’Io lirico. La parte che è mantenuta (che ora assume un andamento esclusivamente descrittivo, a cui ben si adatta il modulo del verso breve) rimane invariata, a dimostrazione che già il testo del 1944 era sostanzialmente un tentativo esteriore di creare un verso lungo limitandosi a rimescolare gli strumenti formali già acquisiti.

Un fenomeno in parte analogo si verifica per *Alla mia terra*. Il testo ha 22 versi che oscillano ampiamente nel computo sillabico da un massimo di 22 unità sino all’inserzione di 3 endecasillabi e un decasillabo:

Io so che nulla potrà mutare il nero della mia gente,	17 (10+8)
il soliloquio scende come una sera di scirocco	16 (7+9)
e non ha ragioni, non ha patria.	10
Io so che nulla potrà spiegare la testa dura dei bambini,	19 (10+9)
mia madre non sa calmarli, scende per i vicoli la stella,	18 (8+10)
e d’ogni casa pare che venga e sia lontano il mare.	16 (5+11; 10+7)
Io so che nulla si consuma, e profumo di mura e vecchie notti	19 (9+11)
un vento solitario come ardendo nelle donne trabocca.	18 (11+7)
Le rovescia nella polpa degli occhi il solleone.	15 (4+11)
Anneriscono ardendo, lo spiraglio delle notti festose il brulichio	22 (7+11+11) ⁵⁶
dei gioielli di voto in un biroccio di sonagli dirupa.	18 (11+12)
Io so che il corpo ammala ove l’abbaglio d’un ritratto è funesto,	18 (11+7)
il fuochista d’argento stralunato nella stanza del porto.	18 (11+7)
Il mare ventilava i suoi capelli.	11
Io so che il nulla potrà mutare il cuore della mia gente,	17 (10+8)

⁵⁵ GIOVANNETTI 2008, p. 121, nota 24. Secondo lo studioso la versione del 1950 «valorizza le numerose misure regolari – anche e soprattutto endecasillabi – in essi [nei versi lunghi] implicite». Mi pare però che valore strutturante sia dato, più che all’endecasillabo, alla variante minore del decasillabo.

⁵⁶ L’ultimo endecasillabo è ottenuto sommando il *contre-rejet* successivo: ‘il brulichio \ dei gioielli di voto’.

il pianto dentro i muri nella sera	11
di paesi violati da un respiro di vento appena.	15 (11+5)
I morti nuovi brucerà l'estate, fumerà l'azzurro	17 (11+6)
dai ruderi che l'afa slarga dal mare.	12 (7+5)
Ossessa ossessa, mia terra fedele al soliloquio	15 (5+10)
che sale incontro ai monti e le gramaglie trascina le sue colpe,	18 (11+7)
l'innocenza ferita come un figlio.	11

Il testo condivide con *Al dolce sole* la presenza di numerose combinazioni musicali interne⁵⁷ e la successiva rimodulazione metrica nelle *Nuove poesie* del 1950, con la frantumazione dei versi lunghi in misure inferiori. *Alla mia terra* sarà però l'unico testo della *Spiaggia* ad entrare nel *Capo* del 1947, peraltro senza alcuna variante eccetto la ripartizione in strofe. Una prima motivazione è di carattere metrico. La successiva riscrittura⁵⁸ mostra il peso quantitativo assunto sotterraneamente dall'endecasillabo, embrionale rispetto al "modo cubista" di *Amore della vita* e alla funzione di cornice al flusso dei versicoli che l'endecasillabo assume nei due testi in metrica libera del *Capo* (*Una notte, In memoria di Eugenio Curiel*). La forma metrica della poesia, all'interno della silloge del 1947, ha quindi una natura allusiva, di secondo grado rispetto alla categoria contestuale del verso breve, dato che gli endecasillabi e i versi brevi sono "mimetizzati" all'interno di un'architettura metrica ampia e sono identificabili solo dopo una scomposizione astratta.

La sinergia con la raccolta del '47 è data anche da un'aderenza alle strutture iterative, che saranno ampiamente sviluppate nel *Capo* e costituiscono tratti comuni all'intera poesia neorealista. Qui si declina nella struttura ritornellante fortemente

⁵⁷ In 'nulla si consuma, e profumo di mura', dopo l'*ictus* di 4^a scatta una sequenza dattilica (8^a-11^a-14^a), rafforzata dai 4 accenti tonici sulla -u-, dall'assonanza 'nulla', 'consuma', 'mura' e dalla ripetizione della nasale ('consuma', 'profumo', 'mura'). Numerose sono le assonanze sintagmatiche con ulteriori consonanze o allitterazioni ('gENtE \ il soliloquio scENdE'; 'VEcchie notti \ un VEnto solitario come ardendo'; 'funEsTO, \ il fuochista d'argEnTO') e le catene vocaliche ('pólpa degli òchi il solleóne'; 'ammàla ove l'abbàglio d'un ritratto'; 'l'àfa slàrga dal màre').

⁵⁸ 9 \ 8 \ 7 \ 9 \ 10 \ 10 \ 9 \ 8 \ 10 \ 5 \ 11 \ 9 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 11 \ 10 \ 8 \ 11 \ 10 \ 5 \ 11 \ 6 \ 11 \ 5 \ 10 \ 11 \ 7 \ 11. La partizione in emistichi, che ho proposto a fianco al testo, tiene conto, con alcuni adattamenti, della nuova scansione del '50. Vi si contano 15 endecasillabi, 7 decasillabi, 6 settenari, 4 quinari, 3 novenari, 3 ottonari, 1 senario. Il profilo ordinante dell'endecasillabo è prevalente nella sezione centrale (alternato anche col settenario: 11+7 \ 11+7 \ 11+7). La parte iniziale mostra invece una maggiore varietà metrica, con un parziale ruolo regolatore assunto dal decasillabo, variante anisosillabica più libera rispetto all'endecasillabo, accostato a vari novenari.

isocolica,⁵⁹ con andamento cantilenante da canzone popolare, secondo Giovannetti su suggestione del modello parallelistico «del versetto biblico-whitmaniano», in forte sintonia con il «populismo jahieriano»⁶⁰ del testo. La poesia è infatti intrisa di riferimenti all’immutabilità dei protagonisti popolari, alla compenetrazione fra uomo e natura. ‘Nulla si consuma’ afferma l’Io lirico nell’*incipit* della terza strofa: ciò che segue appare come la descrizione di un ciclo della vita, ‘il corpo ammala’, muore, sarà bruciato dall’estate, ‘fumerà’ sino a slargarsi (con significativa apertura panica) nell’afa del mare a ricominciare il circolo.

L’inserimento nel *Capo* opera una parziale risemantizzazione dell’intero testo: anche se non cambia nessuna parola, è inevitabile leggere il componimento come una riflessione sull’esperienza di guerra (mentre nel ’44 rimaneva maggiore libertà fra diverse piste interpretative). L’aggancio con le vicende belliche era già stato avviato dalla riedizione nell’ottobre del 1945 su «Il Politecnico», pochi mesi dopo la Liberazione, quando alla poesia era stata affiancata una nota che esplicitava il legame con le vicende del Sud Italia: «Nei primi mesi del 1943 la guerra aerea nella penisola e in particolare sulla città di Napoli cara al poeta, s’aggravava. Questi versi nacquero da quello strazio che s’aggiungeva allo strazio antico della miseria e dei morti».⁶¹

Il continuo ritornello scandisce la vittoria di un tempo ciclico contro l’irruzione della cronaca e della storia (che non sono esplicitamente testualizzate). La nuova superficie metrica, ottenuta per *collage* dai diversi materiali formali, raggiunge una sua efficacia espressiva in questa particolare dimensione che nel *Capo* troverà un’applicazione più ampia nell’intrecciarsi di un tempo naturale e di uno storico.

⁵⁹ Vd. le ripetizioni ai vv. 1, 4, 7, 12, 15. Nella versione del ’47 gli attacchi sono rafforzati dall’organizzazione strofica parzialmente regolare: 3 + 3 + 5 + 3 + 3 + 5. La sesta lassa inizia con il verso ‘I morti nuovi brucerà l’estate, fumerà l’azzurro’, che richiama i precedenti ‘potrà’, per l’accento interno tronco in -a-, con verbo alla 3ª persona singolare del futuro.

⁶⁰ GIOVANNETTI 2008, p. 121, nota 24. Il testo originale rivela qualche affinità ulteriore con il verso sintattico di Jahier nella scarsa quantità e incidenza degli *enjambements*.

⁶¹ La nota (di cui non si conosce l’autore) era riportata su «Il Politecnico», 5, 27 ottobre 1945, p. 2; ora si può leggere in MODENA 2002, p. 54.

Il terzo e ultimo esempio di verso lungo, presente nella silloge, è costituito da *Sultana*, «tutta composta di esametri carducciani (cioè non isosillabici, come in un certo D'Annunzio)». ⁶²

Chiamava la donna morta a lettere grandi il suo nome, l'argento è funebre e l'oro si spegne nel mare.	8+9 5sdr.+9
Chiamava la donna morta un faro di nebbia, il vapore, la pioggia in furia e nel vento l'imposta che batte.	8+9 5+10
La porta è aperta, la stanza al lume del tavolo posa.	5+11
La sedia è vera, lo specchio illumina il marmo.	5+8
La carne è morta, si stanca, l'amore un ricordo di sere chiuse e dischiuse nei baci, un bere a lungo la sete, i venti caldi del mare ...	8+9 8+8 8
Entrano bande nel sole e portano in gloria facciate di case e d'uomini a specchio di tutti gli ottoni.	8+9 5sdr.+9
Chiamava la donna morta a lettere grandi il suo nome, Sultana Sultana, stella di tutte le sere.	8+9 6+8

La ritmicità regolare⁶³ è affiancata da una sovrabbondante musicalità, conferita dai numerosi richiami fonici fra i versi in attacco di frase dopo un punto fermo. Le anafore costituiscono la forma più visibile di un movimento sonoro più vasto portato all'estrema perizia formale: l'assonanza fra 'nome' e 'vapore', dopo l'a capo intersuavale; la rima 'morta', 'porta' e la successiva consonanza con 'aperta'; l'assonanza fra 'aperta' e 'vera', rafforzata dalla medesima sede nel verso (4^a e 5^a) e dalla vibrante; l'allitterazione con assonanza 'stanza', 'stanca' (7^a e 8^a sede); l'assonanza 'sole', 'nome'; l'iterazione di 'morta'.

⁶² GIOVANNETTI 2008, p. 121, nota 24. Carducci rende l'esametro come un verso composto. I due emistichi sono generalmente un settenario piano e un novenario piano di 2^a-5^a-8^a, ma le variazioni adottate sono molto numerose. Lo stesso Giovannetti individua nelle *Odi Barbare* 16 tipi che si affiancano a quello dominante: 5+8, 5+9, 5+10, 5sdr.+11, 6+8, 6sdr.+8, 6+9, 6sdr.+9, 6+10, 7+8, 7tr.+8, 7+9, 7sdr.+9, 7tr.+9, 7+10, 8+8, 8+9 (ID. 1993). L'elemento ritmico che risulta sostanzialmente obbligatorio è quello dell'uscita in adonio + - - | + - degli ultimi due piedi. Nella parte precedente del verso Carducci ricostruisce con varie libertà il profilo dell'esametro, accettando anche l'attacco con sillaba atona (a volte una scansione in piedi mostrerebbe solo 5 e non 6 unità, e sillabe eccedenti in qualche dattilo + - - -).

⁶³ Rispetto al modello di Carducci i piedi sono tutti regolari, pur con la presenza di atone in 1^a sede. Gli abbinamenti 5sdr.+9 e 5+11, presenti in *Sultana*, non corrispondono a rigore, ai tipi carducciani (le prime 4 scansioni proposte sono ricavate dal saggio di Giovannetti). La conseguente frequenza di sequenze ternarie evoca anche una prima suggestione dell'anapesto di Pavese. Gatto conosceva l'opera di Luisa Giaconi, che in alcuni testi aveva ibridato il modulo barbaro con il versolibero (cfr. ID. 1994, p. 138). In una severa recensione a *Il canto quotidiano* di Paolo Buzzi, Gatto aveva evidenziato i «nervi [...] d'esametri» che si avvertivano nel sottofondo dei versi liberi (G. 3408).

I riferimenti a Carducci (esametri barbari), Jahier (stile biblico) e Pavese (ritmi ternari innestati su misure lunghe) delineano una rete di possibili modelli metrici, ritenuti adatti per veicolare un contenuto etico. Di Jahier, Gatto consiglierà l'inclusione, nell'antologia della letteratura italiana, di brani estratti da *Con me e con gli alpini*, opera mista di prose e versi dedicata ai combattimenti nella prima guerra mondiale. Su «Campo di Marte» nel 1939, Gatto analizzava con sottigliezza la sua prosa, irta di durezza ritmiche e sintattiche, e di frapposizioni di metri sotterranei, nell'espressione di una crisi conoscitiva ed esistenziale: «Imperfetta, sempre imperfetta, questa prosa a chi la guardi così imminente e precipitosa, nasce a frasi staccate. [...] Tende a un orientamento che solo la poesia avrebbe potuto darle con la sua moralità non proposta. [...] Il periodo [vede] un'interruzione continua e decantata di metri non ancora aderenti alla necessaria e tormentosa sintassi in cui si rinsaldano le immagini». ⁶⁴

Costante attenzione sarà poi sempre prestata nel corso degli anni all'opera di Pavese, sia nei risvolti narrativi che poetici. In una conferenza tenuta a Firenze nel 1960, Gatto rileva come «l'accento sulla volontà e sulla costruzione ideologica che è tutt'una col mestiere, lo spicco dell'energia e della chiarezza, sono per Pavese ancora una prova strenuamente sostenuta di lasciare avvenire il racconto da una passività sorgiva». ⁶⁵ Numerose influenze sullo svolgimento temporale delle poesie si possono tracciare per *Alla mia terra* e per la successiva produzione del *Capo*. ⁶⁶

Lo stesso Carducci occupa un posto privilegiato nel canone letterario dell'autore salernitano. In un articolo del 1933, steso agli esordi della propria carriera poetica e critica, Gatto valuta le scelte metriche di Carducci come profondamente radicate nella materia trattata e non come sintomo di uno sperimentalismo fine a se stesso. Nei *Giambi*, pur mancando «il sentimento» e «una realtà lirica», Gatto apprezza l'evidenza della «compiacenza formale, per cui il tono e ritmo lirico è statico ed uguale, una vera categoria metrica in cui il Carducci trova il suo ambiente e il suo improvviso. Questa è la causa da cui discende l'effetto contenutistico e morale». ⁶⁷ In una recensione ad un libro di Gino De Lisa, risalente all'anno successivo, Gatto

⁶⁴ G. 3914.

⁶⁵ G. 6005, p. 100. Cfr. anche NESI 1998, che ricostruisce l'amicizia fra i due scrittori.

⁶⁶ Cfr. il cap. 3.5 dove sarà ripresa più estesamente l'influenza di Pavese.

⁶⁷ G. 3302. È il primo articolo di critica letteraria segnalato nella bibliografia BONZANINI-GIMMI 2009.

contesta apertamente il metodo di estrapolare l'inflessione amorosa dagli altri aspetti della poesia di Carducci: «Il carattere di una poesia potrà derivare solo da un tono costante che in essa si riscontri e per il quale tutti gli altri toni concordino e ribattano l'unità di ispirazione e di forme».⁶⁸ Nelle sue riflessioni viene valorizzata l'inezia dell'opera dell'autore toscano: gli aspetti ideologici, i recuperi metrici dell'antichità classica, persino il conservatorismo sono vari aspetti di un'unità poetica organica e unitaria. Carducci offriva, in particolare attraverso il vigore espressivo delle *Odi Barbare*, il saggio di un'arte politica perseguita con sincerità e costanza: «Le *Barbare* realizzano [la] volontà lirica del Carducci, questa sua storia e lunga intelligenza della poesia; il sentimento, né impugnato, né lodato, figura nella sua realtà e nella sua natura».⁶⁹ Non è un caso che le successive tangenze con la metrica barbara si verificano negli anni Sessanta, in prossimità del nuovo programma politico de *La storia delle vittime*.

Per comprendere il senso dei modelli metrici de *La spiaggia dei poveri* è necessario rivolgere lo sguardo al panorama più generale della cultura italiana. Negli anni della seconda guerra mondiale stava prendendo piede il fenomeno successivamente definito come “poesia neorealista”, che si può sommariamente dividere in due aree. La prima, propriamente detta, annovera autori oggi poco noti, i cui esiti artistici non sono stati tra i più felici. A questi si affiancano poeti di diverso spessore che ispirano (Pavese, almeno per la voce e per il lessico, più che per la metrica) o attingono (Pratolini, Quasimodo, Gatto) ad alcuni dei modi della *koiné* che andava formandosi. Walter Siti individua nella corrente neorealista una «grande diffusione del verso lungo».⁷⁰ I modelli principali sono quattro: il tipo accentuativo (ispirato dalla tradizione anglosassone o da quella primonovecentesca italiana); il verso che valorizza la «parola come cellula di energia del futurismo e del surrealismo»; l'imitazione del verso dei salmi biblici; l'esperimento esametrico. «Il connettivo di queste diverse suggestioni è però un verso lungo assai più vago, che rinuncia ad ogni rigore e pare allungarsi soltanto con l'intento di contenere lo sviluppo

⁶⁸ G. 3417. Il libro di De Lisa è *Carducci poeta d'amore* (Tipografia La Moderna, Brindisi 1933).

⁶⁹ G. 3302. Gatto ribatte qui alla tesi di Domenico Petri (*Poetica e poesia carducciana*, De Alberti, Roma 1927) che le vedeva come un decadimento. L'apprezzamento di Gatto verso Carducci è comunque limitato dalla netta preferenza accordata alla poetica ungarettiana (G. 3931).

⁷⁰ SITI 1980, p. 53.

di strutture sintattiche piuttosto pesanti; un verso lungo totalmente subordinato alla sintassi». ⁷¹ Il fine «di questo tipo metrico risiede nella dipendenza dalla prosa e nel privilegio conferito all'esplicazione di un contenuto ideologico». ⁷² Uno dei motivi della «passività della metrica neorealista» è individuata da Siti nella «scarsa fortuna» del più complesso metro pavesiano, ⁷³ che funzionalizzava la monotonia ritmica dell'anapesto (in sinergia con il lessico basso e i calchi di parlato) per veicolare un punto di vista ribassato, contrapposto alla liricità “alta” della poesia ermetica coeva.

Gatto, nel pieno del conflitto, risente chiaramente di questa tensione verso una dilatazione delle misure e rintraccia i suoi schemi in alcuni dei tipi mensurali imitati o rifiutati dai neorealisti. Tuttavia, nonostante questa complessa rete intertestuale, gli esperimenti sul verso lungo della *Spiaggia* faticano a rinvigorire la maniera metrica. Il parziale fallimento risiede *in primis* nelle forti differenze linguistiche e musicali rispetto ai modelli. Nella campate versuali ampie sono impiantati usi stilistici del periodo ermetico, senza un'assunzione o comunque un ripensamento dei nuclei poetico-tematici peculiari ai diversi autori (al di là del generico riferimento ad una discorsività ideologica). La tensione prosastica (di matrice realistica) rimane ancorata alle intenzioni e alla visibilità superficiale del testo, ma non è corroborata dall'analisi. ⁷⁴ Lo stesso esametro carducciano è trasposto metricamente con un'eccessiva meccanicità; solo due decenni dopo Gatto vivificherà l'allusività barbara con una forte torsione versuale.

L'unico caso in cui il verso aderisce parzialmente alla materia trattata è nella descrizione del ciclo vitale in *Alla mia terra*, tanto che il testo sarà per il momento “promosso” nella raccolta bellica del *Capo*. Tuttavia lo stesso autore dimostrerà l'aleatorietà tecnica di tali esperimenti scomponendo nel 1950 in versicoli *Al dolce sole* e la stessa *Alla mia terra* e non riproponendo più *Sultana*.

⁷¹ *Ivi*, p. 54.

⁷² *Ivi*, p. 56.

⁷³ *Ivi*, p. 59. Sulla poesia neorealista cfr. anche GIOVANNETTI 2005, pp. 30-31. Sull'anapesto di Pavese vd. DI PAOLA 1980, TAVANI 1981.

⁷⁴ Diversa l'opinione di MODENA 1996, p. 125, che definisce «prosastici» i versi di *Alla mia terra* e *Sultana*.

Pochi mesi dopo la stesura dei testi della *Spiaggia*, è inserito in *Amore della vita* un componimento in versi lunghi, *Vento*, oltre a qualche misura sparsa superiore al dodecasillabo,⁷⁵ rinvenibile nelle altre poesie.

Il <i>vento</i> che sveglia il mare e libero lo acclama lo <u>ama</u> LONTANO, l' <u>acqua</u> che in sé trova la sua sorgente nuova, eternamente squillante l' <u>istante</u> che sopravviverà...	14 (8+7) 5 o 6 13 (6+7) 18 (8+10 tr.)
... volando il silenzio dei prati con la farfalla che a sera muore di luce e dal bianco dei fiori più bianca ascende alla finestra d'una sola casa, a un bambino sbadato d'eternità...	9 13 (5+8) 12 (7+5) 11 12 tr. (7+5 tr. o 4+8 tr.)
(lasciategli i sogni lasciategli la morte, inebriatelo di calma!)	6 7 8
Eromperà dilagante rifuso dai suoi verdi piani dell' <u>acque</u> in un sol giro l'orizzonte in ALTO.	17 (8+9) 13 (7+6)

La sequenza di *Vento* può essere facilmente smembrata in una serie di versicoli. A rinforzo della destrutturazione, nella prima strofa i versi lunghi sono continuamente franti da rime interne ed è istituito un richiamo a chiasmo con l'ultima lassa.⁷⁶ Inoltre vari versi "nascondono" in filigrana un endecasillabo ritmicamente regolare che tempera armonicamente l'andamento metrico (in corsivo segnalo la parte "eccedente"):

<i>Il vento</i> che sveglia il mare e libero lo acclama	3 + 11 (2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a , v. 1)
l' <i>acqua</i> che in sé trova la sua sorgente nuova	11 (1 ^a -4 ^a -5 ^a -10 ^a) + 3 (v. 3)
eternamente squillante l' <i>istante</i> che sopravviverà	11 (4 ^a -7 ^a -10 ^a) + 7 tr. (v. 4)
Eromperà dilagante rifuso dai suoi verdi piani	11 (4 ^a -7 ^a -10 ^a) + 6 (v. 13)
dall' <i>acqua</i> in un sol giro l'orizzonte in alto	11 (2 ^a -6 ^a -10 ^a) + 3 (v. 14)

⁷⁵ I dodecasillabi, nei testi in metrica libera, possono essere letti come varianti ipermetre rispetto all'endecasillabo.

⁷⁶ 'istante che sopravviverà' : 'Eromperà dilagante'; cfr. anche l'anafora di 'acqua' e la ripresa degli elementi fonici di 'lontano' in 'alto'.

La costruzione metrica a *collage*, con la giustapposizione fra strofe di varia mensuralità interna e gli incastrati di endecasillabi e misure brevi nei versi lunghi, si adatta alla frantumazione cubista prevalente nella silloge. La costruzione retorica è però spinta in senso oltranzista: si riscontra, rispetto alla decostruzione analitica del cubismo, un'evanescenza sensoriale, con scarti bruschi ed estemporanei fra diversi contesti, rinforzati anche dai puntini di sospensione. Quanto emerge dall'analisi può essere messo in relazione con l'osservazione di Granese, secondo cui, in alcuni testi di *Amore della vita*, l'intreccio di piani rende «del tutto autonomo, non mimetico-naturalistico, l'organismo poetico. Il poeta è, quindi, attirato dal gioco geometrico dei segni, delle linee tese nello spazio, come quelle, rette e armonicamente incrociate, nelle opere neoplastiche del grande artista di “De Stijl”». ⁷⁷

Al di là della particolarità stilistica di questo componimento, gli altri esperimenti sul verso lungo non vanno molto al di là delle realizzazioni della *Spiaggia*. In *Vivi* ed *Esulterà* si ritrova qualche rara misura lunga, in cui prevale l'interesse tecnico e il gusto per l'incastrato formale, ⁷⁸ svuotato di una specificità funzionale. ⁷⁹ Dopo il '44 Gatto sembra prendere atto della scarsa coerenza registrata dalle sue

⁷⁷ GRANESE 1980, p. 235. È poi ricordato il *Notturmo per Mondrian*, una poesia inserita da Gatto in *Osteria Flegrea*. La citazione interna è da WERNER HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, vol. I, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 132-133.

⁷⁸ In *Vivi* (poesia in cui sono frequenti i ritmi ternari; cfr. PENTO 1972, p. 41) i versi lunghi sono facilmente scomponibili in unità più brevi grazie ad alcuni indizi formali: 'Una casa da nulla, / ma ragazza alle persiane' (assonanza 'casa', 'ragazza' con isotopia dell'ictus in 3^a sede); 'Una casa da nulla / pareti accostate' (anafora con il verso lungo precedente); 's'ode la lampada / apparsa sulla tovaglia' (triplice assonanza 'lampada', 'apparsa', 'tovaglia', che richiama quella di 'casa', 'ragazza'). Per *Esulterà* si può segnalare la costruzione ad anello con il richiamo del verbo tronco fra i vv. 1 e 2 ('Esulterà nel rosso la mela mattutina, \ sino agli occhi risplenderà', 14+9tr.) e la simmetrizzazione data dell'epanadiplosi e della simploche di 'uomo' e dalla quasi rima interna dei participi 'gelata', 'amato', in presenza del tredecasillabo ('l'acqua gelata che affaccia il capo dell'uomo \ l'uomo amato violento dell'uomo', vv. 5-6, 13+10).

⁷⁹ Diverso è il caso di *Grecia*, in cui sono presenti tre versi lunghi (16, 14 e 13 sillabe). L'indicazione paratestuale del titolo, la collocazione di ogni singolo estratto in una diversa pagina ed i puntini di sospensione ad indicare una presunta frammentarietà con lacune suggeriscono un intento allusivo nei confronti dei *Lirici greci* di Quasimodo, un volume che aveva goduto di grande consenso (la prima edizione risale a quattro anni prima: QUASIMODO 1940). Con i *Lirici greci* il componimento condivide alcuni elementi metrico-strutturali: l'uso di versi generalmente brevi con qualche inserzione di tipi lunghi; la disparità di lunghezza fra le strofe; l'accorpamento di diversi frammenti nello stesso "pezzo". L'intento di Gatto appare venato da tratti ironici: la sua Grecia non è quella edenica, atemporale di Quasimodo ma ha 'odore di forno spento \ e ghiaia e cenere', affiorano 'azzurri santi scioperati', 'le donne nude' non sono sensuali ma 'pesano' (come 'le balene'). La polemica letteraria con Quasimodo prelude alla presa di posizione che Gatto assumerà nella *Prefazione* per il *Capo sulla neve* (cfr. il cap. 3.5).

misure lunghe e rinuncia agli esperimenti di dilatazione versuale di tipo latamente neorealista. Per la pubblicazione del *Capo* si limita a riproporre *Vivi* (che ha solo 3 versi lunghi, oltre a 2 dodecasillabi, su 17 righe complessive) e *Alla mia terra* (spezzato successivamente in versi brevi nelle *Nuove poesie* del 1950 e nella riedizione del *Capo* realizzata nel 1966 per *La storia delle vittime*).

3.3. RITMO E REALISMO DELLA PROSA

La raccolta de *La Spiaggia dei poveri* si segnala, oltre che per l'emergere di versi lunghi, per il ritorno nella produzione gattiana, dopo circa dodici anni, di diverse poesie in prosa. In seguito ad *Isola* questa modalità letteraria era stata infatti abbandonata e Gatto aveva preferito distinguere per qualche tempo i percorsi dei due generi. Nel biennio 1934-1935 aveva realizzato dei resoconti delle proprie passeggiate milanesi per «L'Ambrosiano» (raccolti da Anna Modena nel 1988 in *Guida sentimentale di Milano*). Lupo individua in queste descrizioni delle suggestioni chiaroscurali della pittura di Rosai (oltre che di Sironi e di Atanasio Soldati);⁸⁰ l'ambito temporale è quello della prima elaborazione di *Morto ai paesi*, per cui si sono ravvisate, nei precedenti capitoli, delle ricadute metriche di derivazione artistica su una linea cézanniana, di cui Rosai costituisce, nelle riflessioni di Gatto, uno dei massimi esponenti italiani. Gatto si era poi dedicato alla scrittura saggistica ad ampio raggio (letteratura, teatro, cinema, pittura, scultura, architettura), aveva pubblicato una serie di prose sparse e dei racconti che confluirono nel 1943 nel volume de *La sposa bambina*.⁸¹ In quest'ultima raccolta gli studi hanno messo in luce la raffinatezza dello stile, che presenta caratteri tecnici e linguistici simili a quelli riscontrabili nella prosa lirica di *Isola*.⁸² Nell'opera di Gatto poesia e prosa si presentano non come due ambiti separati, ma come due generi in reciproca interazione, in grado di rappresentare secondo diverse gradazioni scalari il mondo e la natura umana. Un tale punto di vista è

⁸⁰ LUPO 1996, p. 71.

⁸¹ Vd. l'ampio resoconto in GRECO 2000, pp. 61-125.

⁸² Cfr. *ivi*, pp. 117-125, dove sono analizzati gli analogismi, i preziosismi lessicali, la ricchezza aggettivale, l'uso ermetizzante delle preposizioni, i sostantivi assoluti e l'andamento paratattico. Vd. anche le letture in ROMAGNOLI 1980.

esplicitato in uno dei numerosi articoli dedicati alla prosa e al rapporto fra prosa e poesia, usciti su «Campo di Marte»:

Non si tratta di “definire la poesia di fronte alla prosa”, ma di ammettere come verifica della validità morale ed espressiva la continua e contemporanea relazione che un poeta opera tra i documenti della sua vita temporale. [... Questa relazione] lascia esplicito questo stato di elaborazione di una prosa naturale verso l’assolutezza naturale della poesia. [...] Per noi non si tratta di scegliere la via della prosa e della poesia, del romanzo o del saggio [...] ma di stabilire rispetto alla poesia la via temporale e documentaria che ad essa conduce.⁸³

Non stupisce quindi di ritrovare nel materiale manoscritto gattiano degli anni Trenta uno strano abbozzo di prosimetro, che mischia in modo confuso ma emblematico segmenti versali e unità frasali di più ampio respiro, in un ambito di vivace sperimentalismo che spinge a valicare i confini dei generi. Gli sbalzi metrici e i moduli isocolici scandiscono una ricerca conoscitiva del soggetto, che si interroga sulle basi filosofiche del tempo, della sensorialità, dell’esistenza e della percezione mnestica. Paradossalmente la non finitezza del testo trova una sorta di correlativo nell’elogio che l’Io lirico tesse nei confronti della vacuità, dell’imperfezione e della mancata saturazione delle categorie ontologiche (‘monotonia \ del tempo’, ‘perdere ... la curiosità’, ‘crisi’, ‘forma più povera’, ‘consumazione della vita’, ‘relatività di esseri uguali’, ‘imperfetti’, ‘vita minima’):

abbiamo bisogno di --- monotonia, \	12 sil.
del tempo \	3
d’essere uguale \	5
di perdere interamente la curiosità che è data dalla nostra identificazione nei sensi \	
di esprimerci al massimo della nostra individualità di crisi, cioè nella forma più povera \	
di credere alla morte come <u>morte</u> , definendola per nostro conto già nella consumazione della vita, sicché la sua memoria in noi sia la nostra relatività di esseri uguali, ed elementari, imperfetti \	
di disperare di liberarci di noi stessi in noi soli. \	
vita minima ⁸⁴	4 sdr.

⁸³ G. 3870. GIOVANNUZZI 1999, p. 69-70, sottolinea una certa confusione teorica da parte di Gatto nelle sue riflessioni sulla dialettica fra prosa e poesia alla fine degli anni Trenta.

⁸⁴ È in PV.VI.P41, Q. Con \ si indica un a capo effettuato chiaramente prima del margine del foglio. Gli altri sono imposti dal bordo della pagina.

Il conflitto mondiale sollecita in Gatto diverse risposte espressive, di cui abbiamo già segnalato le ricadute sul piano metrico delle poesie. Per la prima volta Gatto si lancia nella scrittura teatrale e realizza un atto unico, *Il duello*, dal forte impatto ideologico, pur nell'evidente impaccio di muoversi in un diverso *medium* estetico. Nello stesso 1944, *La spiaggia dei poveri* è principalmente caratterizzata da prose: 2 corsivi liminari, 29 testi titolati nella parte centrale e 13 finali raccolti in una sezione eponima.

Giovannetti ascrive questi testi alla categoria della poesia in prosa, in base alla giustapposizione nel volume con 19 realizzazioni versuali.⁸⁵ Tuttavia, rispetto al precedente di *Isola*, i componimenti della *Spiaggia* sono decisamente più lunghi e mostrano vari sprazzi narrativi, in linea con gli sviluppi già riscontrabili nella *Sposa bambina* e con le nuove esigenze realistiche dettate dal tempo di guerra, che si traducono in una maggiore apertura comunicativa.⁸⁶

L'inclinazione sociale emerge subito dal titolo e dalla prosa introduttiva (non titolata e marcata tipograficamente dal corsivo) dove Gatto esplicita l'interesse per il mondo dei poveri, interpretabile (come nelle *Poesie* del 1941) sia sul piano referenziale che su quello simbolico:

I poveri non partono verso le fortune, lasciano partire i vapori, mollano i cavi dell'ormeggio, poi voltano le spalle. I poveri hanno lavorato tutta la vita e lavorano sul mare [...]. Vivono finché vivono, ma hanno memoria della vita. [...] Non hanno rimpianti e non ne lasciano. Morendo si dispongono alla morte, supini, in silenzio. Esistono, sono esistiti, e non lasciano eredi, ma una parola sbadata che i figli ricordano, ed era rivolta alla notte.

I brani successivi alternano le più diverse declinazioni testuali e semantiche. Se confrontiamo le prime due prose dopo quella iniziale, *Nome povero* e *Prologo*,

⁸⁵ GIOVANNETTI 2008, p. 123, nota 27. Fra le poesie realizzate senza l'ausilio di versi lunghi, 13 sono in metrica regolare: 9 in endecasillabi (di cui 6 molto brevi, di 3 o 4 versi, non titolate e non rimate), 3 in settenari (una in tetrastiche, una canzonetta e un distico irrelato) e una in novenari. Le 3 anisosillabiche sono più instabili rispetto al parziale assestamento di *Amore della vita* (*Passa nella gioventù*: 9 \ 10 tr. \ 8 \ 7 \ 8 tr. \ 8; *Maggio*: 12 sdr. \ 7 \ 7 \ 10 \ 12 \ 11 \ 6 \ 12; *Nel grande silenzio che sarà*: 10 tr. \ 8 \ 10 sdr. \ 8). Qualche irregolarità si registra anche nel profilo iniziale di *Gli occhi al cielo* (settenari) e soprattutto nei novenari di *La sera perduta*, dove la prima e l'ultima quartina, legate a chiasmo da delle rime identiche, funzionalizzano gli effetti metrici per ribaltare i toni di speranza dell'apertura. Fra le poesie endecasillabiche è particolarmente riuscita *Notte a Pisa*, trapunta di suggestivi e discretissimi richiami fonici (specie nei nessi di vocale + liquida: -er-, -el-, -ar-, -or-; oltre alle frequenti combinazioni -lu- e -an- e alle assonanze fra clausole).

⁸⁶ Cfr. GRECO 2000, pp. 150-151, che analizza la semplificazione linguistica che emerge in parte dei testi.

notiamo subito evidenti disparità. *Nome povero* è un raccontino (223 parole, 12 periodi) dal taglio fortemente autobiografico, narrato in prima persona: il protagonista, tornato nel paese natale del padre, cerca invano informazioni sulla propria famiglia e sul proprio cognome ('Gatto'). Sia il primo paragrafo (più cronachistico), che il secondo (maggiormente riflessivo) non presentano particolari difficoltà di lettura, pur nella coesistenza di discorsi diretti legati e liberi.⁸⁷ I nessi proposizionali sono principalmente di tipo asidentico o paratattico, con rari cambi di soggetto, e la disposizione sintagmatica dei costituenti della frase ricalca perlopiù le costruzioni *standard*. Il modello è quella della prosa romanzesca più lineare, forse con qualche timida apertura ai modelli americani che saranno fondamentali nel Neorealismo.

Prologo è invece molto più breve (69 parole, 3 periodi oltre a 2 frasi-parola finali) ed è più simile al taglio lirico delle prose di *Isola*: è privo di un centro logico univoco ed è caratterizzato da una serie di meditazioni filosofiche, apparentemente slegate, ma unite in profondità dalla riflessione sullo scorrere del tempo. Emergono delle immagini oniriche (in particolare il pensiero libero dei morti posti nelle tombe)⁸⁸ e l'ultimo paragrafo si chiude su due endecasillabi celati e su due sostantivi isolati dai punti fermi: 'Il mare lascia al fondo i suoi tesori, / li corre povero sano, è la sua anima. / Invocazione. Fermezza' (2^a-4^a-6^a-10^a e 2^a-4^a-7^a-8^a-10^a sdr.).

Prologo risulta particolarmente interessante, in un confronto con la produzione degli anni Trenta, per la messa in luce di alcune modificazioni temporali nel macrotesto gattiano. In *Isola* e in *Morto ai paesi* la poesia si proiettava principalmente in una dimensione in cui il tempo era condensato in una sintesi ideale. Nei quadri di Carrà, Gatto ravvisava «una metrica di spazio e tempo accolti nell'opera quale meditazione»,⁸⁹ quindi depurati dalle scorie della storia. In armonia con questa idea interpretativa, Ramat ha analizzato le scelte stilistiche e metriche di Gatto in *Isola* come disposte in categorie di tipo prevalentemente spaziale.⁹⁰ Il canale topico della

⁸⁷ «Gatto, il vostro cognome, mai sentito»; 'Quanti morti in una sola notte, dopo di lui, – mi dicono al cimitero – son tutti uguali ormai'. Vd. anche un pensiero diretto libero del narratore: 'Dov'è il cimitero, mio nonno vi sta sepolto e suo fratello giovane'.

⁸⁸ 'Le tombe [...] eran d'uomini [...], mia mia dicevano col buio, col fango, col grasso odore dei corpi e dei balsami'.

⁸⁹ Cfr. il cap. 2.2.

⁹⁰ Cfr. RAMAT 1976, p. 480: «l'idillio gattiano, o comunque quel suo modo musicale [...] è connesso allo spazio ben più che al tempo. [...] quando in Gatto occorrono vocaboli come 'distanza' [...]

memoria non si configurava tanto come recupero di un passato identificato storicamente, quanto come grado zero di un tempo acronico. Questo ordine entra in crisi nella produzione successiva. Emblematico risulta in questo senso il prosimetro inedito appena riportato, in cui la nozione di temporalità è caratterizzata dall'indebolimento e dalla consunzione. La prima necessità che viene affermata nel breve scritto è quella della 'monotonia', quindi di un'iteratività continua e parossistica. È poi messa in crisi la forza della percezione sensoriale, compresa quella inerente all'organo visivo, che era al centro dell'estetica gattiana delle prime raccolte. Il dato memoriale permane, ma è depauperato delle sue possibilità inventive e ricreative ed è finalizzato ad una sorta di memoria collettiva, indistinta e indifferenziata.

In alcuni componimenti de *La spiaggia dei poveri*, nella poesia *Alla mia terra* e in qualche prosa, la modificazione cronotopica conosce nuovi percorsi: inizia ad affermarsi una temporalità di tipo ciclico, che pone l'accento sui fenomeni di ricorsività e immobilità della natura. In *Prologo*, con i dettagli delle 'tombe' e dell' 'arena' come sepoltura degli uomini si introduce la caducità degli esseri viventi; la prosa si chiude poi sul 'mare', emblema dell'immutabilità nel corso dei secoli. Questo fenomeno si accentuerà nel *Capo sulla neve*, con lo scontro semantico fra lo sviluppo storico degli eventi cronachistici e l'attenzione per i fenomeni della naturalità.⁹¹

Nel resto delle prose coesistono diversi moduli tematici che mostrano le ambiguità e le esitazioni nel trasporre artisticamente la vita degli anni del conflitto. Prevale l'interesse umano verso gli emarginati,⁹² ma non mancano altri spunti, come la rievocazione materna,⁹³ il *reportage* di viaggio⁹⁴ e le accensioni surreali⁹⁵ (vari registri che possono convivere nello stesso pezzo). In alcuni racconti la guerra è narrata direttamente o se

bisognerà escludere l'interpretazione temporale»; p. 347: «ecco la poesia di Gatto [...] svelarsi più strettamente collegata agli argomenti di spazio [...]; ed ecco, sul percorso di *Isola*, chiarirsi la consistenza di un metro come idea-forma, vuota ma percepita come anteriorità rispetto al fluire epifanico degli oggetti».

⁹¹ Cfr. il cap. 3.5.

⁹² Vd. *Una bambina povera* e i 13 brani del gruppo eponimo.

⁹³ *L'eloquenza solitaria*.

⁹⁴ *Un addio, Laguna, Facciate* (cfr. GRECO 2000, p. 148, dove sono messi in relazione con alcuni brani analoghi de *La sposa bambina*).

⁹⁵ *Un veliero a Siracusa, Aria*; cfr. anche la parte finale di *Una bambina povera* e il nono brano della sezione *La spiaggia dei poveri*.

ne mostrano le nefaste conseguenze:⁹⁶ questo gruppo tematico è il più interessante in chiave metrico-diacronica, perché alcuni passi si avvicinano alle caratteristiche retoriche della poesia neorealista, di cui saranno sviluppati alcuni elementi nel *Capo sulla neve*. Gatto aveva inizialmente deciso di trasferire tre di questi brani nella raccolta del '47,⁹⁷ proprio per le affinità strutturali e tematiche: *Il lutto dell'estate*,⁹⁸ *Presentimento*⁹⁹ e *Il sole resta della guerra*. In quest'ultima il dato realistico, nei suoi risvolti tragici, è sviluppato con grande intensità nel memorabile ritratto di una Milano in agonia:

Cammina nella notte, cammina nella morte, Budrio, e varca le porte, interroga la sorte. La città non sente, la città rovina nella polvere, le hanno lasciato silenzio e cielo.

L'assassino Donnei rubra tra le macerie, l'assassino Donnei è seccamente fucilato, ma aveva fame, una fame più forte della paura. La città non sente il rado crepitio delle esecuzioni. S'illimpidisce ora che l'orrore la fulmina nel lastrico delle vie. Budrio non sente il rumore dei suoi passi, e non cammina più, incede nella fermezza di vedere. Vede i ruderi della Grecia, i ruderi della casa ch'era nuova un giorno fa.

La prosa è lyricizzata al massimo grado grazie all'uso di "marcatori poetici", espedienti tradizionali, quale l'uso di versi regolari nell'ordito frastico e di rime interne: la sequenza iniziale del passo riportato è costituita con grande evidenza da quattro settenari con rima finale o assonanza: 'Cammina nella notte, / cammina nella morte, / Budrio, e varca le porte, / interroga la sorte'.

In parallelo rispetto all'aulicità ritmica, il dettato ricalca in parte l'andamento cronachistico: la sintassi vede l'uso di piccole frasi molto brevi, legate

⁹⁶ Oltre ai tre esempi che seguono, spicca per i risvolti sentimentali la storia del fanciullo *Paolo*, il cui padre muore al fronte, come il protagonista di *Ricordo di Fancello*.

⁹⁷ Cfr. MODENA 2002, pp. 66-69, che ricava il dato da alcuni schemi preparatori. Era pianificato anche l'inserimento della prefazione scritta per il *Duello*, che esplicitava la nuova apertura dialogica: «L'uomo [...] si dovrà rompere, dovrà uscire da sé. Guai se la ragione non si carica spiegandosi tutta e cercando invano in sé sola la fine della parole!» (G. 4402, p. XII).

⁹⁸ Il brano descrive l'insensata morte di un bambino, schiacciato dalla calca assiepata all'interno di un cinema. L'evento è descritto però in tono sereno ed è ricondotto al ciclo della vita su cui si insiste con le immagini della sepoltura dei morti, che ricordano la poesia *Alla mia terra*. Non mancano accenni ai combattimenti: 'il rovescio delle nostre teste che sfarfallano ai bengala delle notti'.

⁹⁹ L'attacco della prosa con un'ipotetica ('Se rimanessimo nell'aria pulita, tesa, che specchia tranquillamente la terra dopo la strage') suggerisce probabilmente l'*incipit* di *A mio padre* ('Se mi tornassi questa sera accanto'). La poesia, inserita nel *Capo*, è la prima in assoluto di Gatto a iniziare con questa subordinata.

prevalentemente da riprese iterative. L'anafora sulla qualità di 'assassino' di Donnei si ribalta amaramente: «in realtà è anche lui un disgraziato»¹⁰⁰ dato che non fa che tentare di sfamarsi ('fame' su cui insiste l'anadiplosi). Altre anafore insistono sulla 'città' di Milano, ormai priva della capacità di sentire, e sui ruderi che ne derivano. La sordità si trasferisce dalla città al soggetto descritto (Donnei), in un mutuo rapporto metonimico fra Milano e i suoi abitanti, evidenziato dalla costruzione parallela: 'La città non sente il crepitio delle esecuzioni'; 'Budrio non sente il rumore dei suoi passi'. Persa la facoltà uditiva Budrio si focalizza sulla capacità visiva, sottolineata da una nuova anadiplosi: 'incede nella fermezza di vedere. Vede i ruderi della Grecia'.

Dallo stesso brano si possono ricavare altri esempi di strutture iterative o parallele: la costruzione antitetica ('La città non sente. I vivi la chiamano, i morti aspettano'); l'elenco enumerativo ('i figli sono stati ragione dei treni, dei vapori, delle luci'; 'i figli non sono ragione della guerra, del fuoco, dello schianto' con *gradatio* sensoriale dal dato materico sino al visivo nel primo elenco e *anticlimax* speculare nel secondo, a motivare l'estraneità dalle ragioni della guerra della 'donnetta Bírola' e della sua progenie), epanalepsi ('gli dà giorni e giorni'; 'Ingrandiva ingrandiva').

Anche se la prosa non sarà trasferita, molte delle sue caratteristiche strutturali saranno riadattate all'ordito poetico del *Capo*. Lo stesso titolo diventerà l'*incipit* di *Là dove i negri parlano ai fanciulli*: 'Il sole resta della guerra, il mare \ che abbatte nei millenni i templi e l'oro'.¹⁰¹

3.4 SURREALISMO COMPOSITIVO E CARICA IDEOLOGICA DELLE POESIE PER BAMBINI

Il sigaro di fuoco. Poesie per bambini è stampato il 20 dicembre 1945 a Milano, dalla Bompiani, con una vivace copertina colorata di Luigi Veronesi: essa raffigura

tre marinai in atteggiamento giocoso, posti in primo piano e di colore bianco con un tocco di rosso sul cappello e sul bavero della giacca, dietro si vedono due navi stilizzate con alti pennoni e tre oggetti [...] forse un timone, una banderuola [...] e un'asta porta bandiera, ognuno con un particolare evidenziato in colore rosso; il tutto è collocato su uno sfondo blu-celeste. I disegni sembrano usciti dalla mano di

¹⁰⁰ GRECO 2000, p. 138.

¹⁰¹ Cfr. MODENA 1996, pp. 125-126.

un bambino come del resto, il titolo, in rosso, che è scritto in un corsivo semplice.¹⁰²

Francesca Mugnaini riferisce una testimonianza di Graziana Pentich, secondo cui Gatto scrisse le poesie della raccolta «in due sole serate mentre era nascosto in una stanza per sfuggire ai nazisti».¹⁰³ È comunque stata effettuata una successiva limatura, come dimostrano la cura formale ravvisabile nell'analisi e l'esistenza di alcuni fogli dattiloscritti, con correzioni a mano, custoditi fra le carte di Gatto. La raccolta è scritta nel pieno della seconda guerra mondiale (la notazione «Milano, inverno 1944-1945» è impressa sotto la dedica), mentre Gatto è impegnato nell'attività giornalistica antifascista e nella scrittura delle prime poesie che entreranno nel *Capo sulla neve*. L'importanza dei testi per bambini nell'itinerario poetico dello scrittore salernitano è stata sottolineata da più parti, a partire da un suggerimento di Contini che li ha giudicati «una delle migliori estensioni della poetica moderna alla letteratura per l'infanzia» e ha scorto nel testo eponimo «un'applicazione del socialismo alla favola infantile».¹⁰⁴ Sulla scia di Contini, Emanuele Contu ha indagato l'alterità, rispetto al modello pedagogico proposto dal fascismo, dell'esempio educativo gattiano,¹⁰⁵ emblemizzato in *Operetta buffa con ritornello finale* nell'immagine del 'gran popolo bambino, \ senza fucili e senza cannoni'. Anche in una considerazione complessiva sullo sviluppo delle forme metriche gattiane è fondamentale includere i testi di questa raccoltina, visti i numerosi elementi di rilevanza stilistica (sia di continuità che di scarto) all'interno del percorso diacronico che porta da *Amore della vita* a *Il capo sulla neve*.

Nel 1963 nell'edizione de *Il Vaporetto* (per i tipi Nuova Accademia) Gatto ripropone tutte le poesie de *Il sigaro di fuoco*, eccetto quella eponima. Sono inclusi un disco in vinile, nei cui brani l'autore recita 12 poesie con un accompagnamento

¹⁰² MUGNAINI 2007, p. 223. I colori sono gli stessi della copertina di *Amore della vita* e ricorrono di frequente nelle varie sillogi degli anni Quaranta: cfr. MENCAGLIA 2009, p. 21, per un'ampia e dettagliata campionatura dei diversi valori semantici che assumono le tonalità cromatiche.

¹⁰³ MUGNAINI 2007, p. 223.

¹⁰⁴ CONTINI 1968, p. 921.

¹⁰⁵ CONTU 2001, pp. 57-59.

orchestrata (archi, fiati e più raramente percussioni; oltre a un pianoforte),¹⁰⁶ e 16 disegni realizzati dalla Pentich. La complessità multimediale della ristampa permette di rileggere retrospettivamente alcuni testi del '45 alla luce dei suggerimenti sinfonici e figurativi che sono stati innestati successivamente. In particolare la trasposizione visiva effettuata dalla compagna dell'autore (che in certa misura si può ipotizzare sviluppata a stretto contatto con lo stesso Gatto) segna una distanza rispetto alla complessità del riferimento cubista di *Amore della vita* e del parziale e successivo *rappel a l'ordre* del *Capo* (in cui attecchiscono varie suggestioni della pittura coeva milanese). Il testo che viene calcolato e messo in primo piano nelle tavole è quello dell'accensione lirica e surreale (sia nei suoi risvolti più giocosi, che in quelli marcatamente malinconici): il problema estetico della resa del tempo di guerra conosce, rispetto alla scomposizione analitica di *Amore della vita* e alla rappresentazione diretta del *Capo*, una via minore e intermedia in cui si prediligono una sintesi simbolica e traslata o una semplificazione ludica rispetto all'immediatezza del dato esperienziale. Uno spostamento enunciativo, peraltro costituzionale alla destinazione infantile, che non costituisce affatto un'evasione dalle istanze politiche e sociali, ma che anzi si avvale di particolari usi stilistici e metrici (con qualche punto di contatto con le altre raccolte degli anni Quaranta) per trasmettere con più forza il messaggio di opposizione all'autoritarismo.

Le poesie sono complessivamente 24: 4 in settenari, 2 in endecasillabi e 18 in metrica libera. Rispetto ad *Amore della vita*, l'endecasillabo ha una percentuale molto ridotta (11,91%), ma è sostanzialmente ripresa la tendenza a concentrarvi il registro "serio", specie nella modalità regolare. Lo si rileva chiaramente dall'analisi dei due testi isosillabici: *Il sigaro di fuoco* e *L'orfana*. Nella poesia eponima il verso si avvale di parallelismi retorici per veicolare un contenuto fortemente ideologizzato:

Nel mondo l'uomo che guarda il lavoro	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
degli altri e tutto dice e nulla sa	2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a (tr.)
in piedi con la sua catena d'oro...	2 ^a -8 ^a -10 ^a

¹⁰⁶ Nell'edizione Mondadori del 2001 il contenuto audio originale è stato riproposto in CD-ROM. In questa edizione sono inseriti dei disegni di Fabian Negrin.

Nel mondo l'uomo che guarda il lavoro degli altri e tutto chiede e nulla dà, in piedi con un sigaro di fuoco...	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a 2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a (tr.) 2 ^a -6 ^a -10 ^a
Ma tu bambino sai anche per poco com'è contento un operaio, avrà dentro le mani il filo del suo gioco, la dolce lena dei volani, il canto...	2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a 2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a (tr.) 1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a 2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

Sul piano microstilistico è particolarmente interessante il trattamento degli accenti. L'andamento iterativo nelle terzine è forzato al punto da risultare meccanico. Anche gli elementi "mobili" sono associati da rimandi fonici: l'omoteleuto fra 'dice' e 'chiede'; la rima tronca 'sa' : 'dà'; l'assonanza 'oro', 'fuoco'. L'unico *ictus* che varia è fra il v. 3 (2^a-8^a-10^a) e il 6 (2^a-6^a-10^a). La rigidità formale cade proprio nei versi dedicati all'alienazione economica; nella quartina finale l'autenticità dei bambini e degli operai è accompagnata da nuove disposizioni ritmiche che rompono la monotonia delle terzine.¹⁰⁷

Il sigaro di fuoco sarà l'unica poesia cassata nella riedizione della silloge nel 1963 (*Il vaporetto*), probabilmente per la carica esageratamente populista. In particolare, eccessivo sembra il grumo semantico che si addensa attorno all'immagine del 'sigaro di fuoco', legata specularmente all'idea di ricchezza della 'catena d'oro' dell'uomo alieno dal popolo (un capitalista o forse un intellettuale),¹⁰⁸ contenuta nella prima terzina. L'intera raccolta prende il titolo da questo dettaglio, ma la scelta pare solo parzialmente motivata, dato che la carica antiborghese si stempera negli altri testi in una più generica insofferenza per l'autorità. Similmente nel 1963 sarà modificata la

¹⁰⁷ Una versione provvisoria (PV.VI.SF, 11) prevedeva l'attuale ultima strofa in seconda posizione e l'aggiunta di un'ulteriore quartina non completata ('Guardalo, digli che respira il mondo \ senza le strette di catene d'oro', a cui seguono alcuni versi cassati). Il primo di questi versi sarebbe stato fortemente marcato ritmicamente per l'improvviso accento in 1^a sede, dopo 10 versi con attacco in 2^a (il v. 9 dell'attuale redazione, nel dattiloscritto collocato nella 6^a riga versuale, era ancora privo dell'*ictus* sull'avverbio: 'nelle sue mani il filo del suo gioco'). Sulla poesia cfr. anche l'analisi sulle rime di CONTINI 1968, p. 921: «Alle due terzine "parallelistiche" [...], segue una quartina, sempre in endecasillabi, in cui, a furia di agganci successivi, l'ultima rima [...] resta irrelata e spalanca così la carriera del futuro».

¹⁰⁸ Cfr. MENCAGLIA 2009, p. 17, nota 6. Nell'opera teatrale *Il duello* il 'sigaro acceso' è il maggiore connotato d'autorità del Direttore: 'comandare mi dava la vita, camminare in fretta col sigaro acceso fra le casse e i pagliacci mi rendeva padrone, «per non cadere pesante e malinconico»' (G. 4402, p. 14).

prefazione con la dedica ‘A tutti i bambini poveri’ (in caratteri più grandi rispetto al seguito) che ha suscitato qualche perplessità fra i recensori.¹⁰⁹

Ne *L’orfana* il verso principe della tradizione è declinato in chiave lirico-malinconica. Il ritmo lento e disteso (grazie alla mobilità degli ictus che evitano sequenze continue, alle forti pause e ai numerosi *enjambements* che spezzano il rimo del verso) si adatta alla micro-narrazione delle vicende della piccola protagonista. Notevole, nella sestina finale, la sequenza di rime, che enfatizza l’immagine della bambina-angelo.

a notte, a giorno è sempre luce uguale,
un uguale tepore, e nel celeste
s’imbianca, scioglie i suoi capelli, vola.
«È morta in sogno senza farsi male
– dissero tutti – e come visse, sola».
Le trovarono un fiore sulla veste. (vv. 29-34)

‘Celeste’, il colore del cielo, è in rima con la ‘veste’, dove è dolcemente posato un fiore. ‘Sola’, l’aggettivo che ha caratterizzato la vita della piccola, è stemperato dal verbo ‘vola’, che sottolinea la nuova condizione eterea. Lo stesso ‘male’ è esorcizzato dalla negazione che lo anticipa (‘senza farsi male’) e dalla rima con l’aggettivo ‘uguale’, che la cadenza enumerativa fa rientrare nel ciclo della natura (‘è sempre luce uguale, \ un uguale tepore’).

Molto più complessa risulta la situazione nel settore anisosillabico. L’endecasillabo è a tratti utilizzato, in modo continuativo rispetto alla tecnica cubista di *Amore della vita*, per marcare certe zone testuali e contrapporsi a diverse partiture versuali:

Avete visto che tutto è perfetto	A 11
nel mondo come un bacio,	B 7
la casa col suo tetto	A 7
il bimbo col suo letto	A 7

¹⁰⁹ BIGIARETTI 1946: «Tu sai, caro Gatto, che purtroppo i bambini poveri difficilmente leggeranno il tuo libro: e quand’anche [...] potessero tutti riceverlo dalla Befana, perché mortificarli? Non bisogna mai dire a un bambino povero che è povero, come non bisogna mai dire a un ricco che è ricco. I bambini sono soltanto bambini»; PECORA 2005: «A questi bambini, così poveri e pure così tanto dotati, l’autore promette un “arcobaleno di libertà”». Su queste recensioni vd. MUGNAINI 2007, pp. 226-227.

il topo col suo cacio?	B 7
Avete visto che tutto ha ragione	C 11
nel mondo e si spiega	D 6
il cielo col pallone	C 7
la faccia col sapone	C 7
il legno con la sega,	D 7
l'alfa con l'omega?	D 6
Eppure l'asino c'è che vi raglia	E 11
che non è nato per pigliar le bòtte,	F 11
bòtte su bòtte tutto il giorno bòtte,	F 11
e che se scalcia o se s'impunta vuole	G 11 (vv. 1-15)
[...]	

In *Filastrocca*, dopo le prime due strofe in cui gli endecasillabi incipitari affermano che 'tutto è perfetto', 'tutto ha ragione' e le rime si incastrano fra loro nei versi brevi (senari e settenari) a serrare la struttura, si inserisce l'immagine del povero asino continuamente percosso, introdotta da 'Eppure' e sottolineata dalla sequenza di 4 endecasillabi e dall'ossessiva epanalepsi del termine 'bòtte' (che rima solo con se stesso).¹¹⁰

L'endecasillabo può però essere combinato con versi più brevi per opposti effetti stilistici. Un alto numero se ne ritrova in *Girotondo per la città* (9 su 21 complessivi). Il verso partecipa insieme alle altre misure (prossime nella lunghezza: 8 decasillabi, 2 novenari, 2 ottonari) al clima giocoso del testo: 'Ho preso tutti i bambini per mano, \ andiamo in corsa per la città. \ Alto più alto, nano più nano, \ evviva evviva la libertà' (vv. 1-4). Da sottolineare che le uniche due scansioni accentuali dell'endecasillabo (2 di 1^a-4^a-7^a-10^a; 7 di 2^a-4^a-7^a-10^a), a base latamente dattilica per conferire ritmicità, sono totalmente assenti nella triste poesia *L'orfana*, mentre caratterizzano i primi tre endecasillabi di *Filastrocca*, prima della descrizione del pestaggio dell'asino.¹¹¹ Nell'edizione Nuova Accademia, l'endecasillabo dattilico di *Girotondo* si adatterà bene alla recitazione dell'autore, con l'accompagnamento di una

¹¹⁰ Cfr. l'analisi di BALDACCIO 1972, p. 20, sui vv. 6-13: «Versi davvero emblematici della poesia di Gatto, che spiegano l'accordo e l'armonia del mondo con l'accordo e l'armonia della rima, finché un subito sdegno non rompe la lineatura prevista ed ecco che la parola 'asino' non riesce "a far rima" con la parola 'botte'».

¹¹¹ Sono frequenti nella silloge e costituiscono il 21,83 % dei tipi endecasillabici: se ne contano 13 di 2^a-4^a-7^a-10^a e 6 di 1^a-4^a-7^a-10^a. In *Il sigaro di fuoco* erano incipitari delle prime due strofe. Saranno invece molto scarsi nell'adattamento realistico del *Capo*: 4 di 1^a-4^a-7^a-10^a e 2 di 2^a-4^a-7^a-10^a, solo l'1,5 % fra gli endecasillabi.

musica allegra e vivace (con combinazione di fiati e archi). *L'orfana* e *Filastrocca*, invece, per la loro differente metricità, rimarranno vincolate alla pagina scritta.

Coglie molto bene le differenze metriche fra i testi Graziana Pentich, nella realizzazione dei tre disegni per l'edizione del 1963. La carica ritmica di *Girotondo* è trasposta sulla tavola sul piano cromatico (Fig. 10). Il colore è condensato¹¹² nella lunga barba del sultano, di cui viene fortemente accentuata la lunghezza: la barba appare così come una fiammata vivace e allegra che taglia lo spazio grafico.

La solitudine dell'asino di *Filastrocca*, mediata nella poesia dal contrappunto fra endecasillabi e versi brevi e dalla posizione di alcune rime identiche o irrelate, è restituita dalla Pentich con l'isolamento nella pagina bianca della figura dell'animale, irrealisticamente sospeso in verticale e privo di una dialettica compositiva con lo sfondo o con altri elementi (Fig. 11).

Fortemente suggestiva risulta infine la traduzione intersemiotica della liricità endecasillabica de *L'orfana* (Fig. 12), con una spazializzazione di ciò che la poesia offre secondo una scansione cronologica,¹¹³ in modo analogo al processo onirico che annulla o altera la temporalità. La bambina è sdoppiata fra la sua controparte viva e quella dopo la morte, secondo un contrappunto cromatico nell'immersione in un diverso sfondo (giallo\rosa).¹¹⁴ La sezione centrale, in cui è collocata una nave fluttuante nel mare blu, costituisce un trapasso simbolico fra le due fasi temporali disegnate all'esterno: il mare è infatti lo spazio di contemplazione prediletto e agognato dalla bambina dopo che è rimasta senza genitori e costituisce una sorta di anticipazione prolettica della dimensione mortuaria: 'Una bambina che voleva andare \ lontano ove scompaiono i vapori \ guardava sempre notte e giorno il mare' (vv. 1-3).

L'ambiguità dicotomica nell'uso libero dell'endecasillabo si rifrange e riverbera sugli altri spazi del settore anisosillabico e sui 5 testi in settenari. Gli accenti tematici dei componimenti possono variare fortemente, da un taglio ludico sino ad un registro

¹¹² Sono poi realizzati il blu del cappello dell'uomo e la maglietta (viola) di uno dei ragazzi.

¹¹³ Su questo aspetto della traduzione intersemiotica vd. CORRAIN-LANCIONI 1999, p. 88.

¹¹⁴ A conferma della diversa inclinazione enunciativa il pigmento del giallo è molto più tenue e smorto rispetto alla "fiammata" della barba di *Girotondo*.

inquieto. Nell'ordito poetico si stagliano alcuni correlativi della condizione umana durante il conflitto: il 'povero cavallo \ negro, solo al mondo' de *La cantoniera*, l'incapace portiere Boccaccio che viene continuamente insultato dalla folla in *La partita di calcio*, la mamma carica di 'dolore' di *Buon viaggio, Il figlio del mare* che è costretto ad abbandonare la propria isola. A questi va aggiunto lo spazio de *La casetta* dove è trascorsa 'la povera vita dei vecchi'.

In questa ottica non si possono tracciare linee precise di sviluppo nella distribuzione degli indici versuali. Ogni testo delinea un proprio microsistema e le diverse mensuralità assumono valore nel confronto contestuale e specifico con gli altri versi.

<i>La stella</i>		<i>La cantoniera</i>	
Azzurra o rossa che sia	8	A salutarci di là quando il treno cammina	14
stella da marinaio	7	c'è sempre una bambina	7
stella d'allegria!	6	col fiocco giallo	5
Col bel cappotto gennaio,	8	e un povero cavallo	7
con tutto il sole per via,	8	negro, solo al mondo.	6
spalanca il porto in città.	8 tr.	Il treno va a fondo	6
		nel cielo nel cielo nel cielo	9
Velieri vapori barchette,	9	laggiù...	3 tr.
pontili e bandiere più nette	9	E la bambina non ci vede più	11 tr.
del sole che taglia la via,	9	ed incomincia ad aspettare	9
del mare che spicca la scia	9	un altro treno, un nuovo saluto.	10
d'un vaporetto che va.	8 tr.	Il cavallo si fa grande, muto.	10
I capitani hanno d'oro	9		
la barba, i capelli, i bottoni	9		
la scimitarra, i galloni:	8		
sorridono a tutti i balconi	9		
le donne della città.	8 tr.		

Fra i due testi riportati risalta con chiarezza il carattere differenziale nel trattamento metrico. *La stella* è incentrato sulla coppia ottonario\novenario (7 presenze ciascuno), con soli due casi ipometrici (senario e settenario), collocati all'inizio ai vv. 2 e 3. Dopo il v. 4 non sono facilmente percepibili le differenze sillabiche e il flusso metrico risulta omogeneo e fortemente musicale (anche per le terminazioni tronche in -a- che chiudono le lasse).

In *La cantoniera* il forte intervallo versuale, con stacchi marcati dal trisillabo tronco ad un verso lungo (14 sillabe), «attenua il ritmo cadenzato da filastrocca»¹¹⁵ e la forza delle rime bacciate: il dispositivo metrico si adatta alla descrizione aggettivale del cavallo ('povero', 'negro', 'solo', 'muto'), che funge da controfigura speculare della bambina.¹¹⁶

Opposta risulterà per questi due testi anche la trasposizione grafica delle figure umane da parte di Graziana Pentich. Per *La stella* è tracciato con colorazione realistica e vivace il capitano della nave, di cui si parla nell'ultima strofa (Fig. 13). La trasposizione de *La cantoniera* (Fig. 14) è invece «surreale»: spiccano in primo piano il cavallo e soprattutto la bambina, irrealmente bianca, violentemente spersonalizzata nella sua privazione cromatica nel contrasto con lo «sfumato azzurro del cielo»,¹¹⁷ che occupa solo in due tavole l'intero foglio.¹¹⁸ «Gli altri elementi di colore dell'acquerello sono il fiocco giallo della bambina [...] e il marrone scuro del cavallo [...]. È raffigurato poi un cancello [...] che probabilmente riduce metonimicamente l'ambientazione della casa cantoniera e costituisce un elemento di maggiore realismo che attenua l'atemporalità del fondale celeste».¹¹⁹

Se usciamo dall'ambito del trattamento mensurale per approfondire lo sviluppo dei tratti sovrasegmentali, emerge come la rima, sia nella forma tronca¹²⁰ che in quella piana, sia spesso funzionalizzata per rendere più efficace e incisiva la critica ai poteri autoritari, in modo analogo a quanto si è osservato nel testo eponimo con la specifica distribuzione ritmica dell'endecasillabo. Nella breve *Il gioco del perché* le rime ossitone, insieme ai parallelismi retorici, enfatizzano l'ipocrisia degli adulti, che si

¹¹⁵ MENCAGLIA 2009, p. 19. A tali effetti contribuisce la differenza di accenti nei due passaggi con versi consecutivi isosillabici: i due senari sono di 1^a-3^a-6^a e 2^a-6^a; i due decasillabi di 2^a-4^a-6^a-9^a e 3^a-(6^a)-7^a-9^a. Nel dattiloscritto (PV.VI.SF, 12) seguiva una coppia di settenari, eliminata per l'intrinseca ritmicità e per l'accensione cromatica, che apriva uno scorcio di speranza sul tramonto: 'Poi sulla cantoniera \ si fa rossa la sera'.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 20.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ In altre immagini ricorrono bambini o adulti non colorati, ma mai con un tale sbalzo tonale rispetto allo sfondo.

¹¹⁹ MENCAGLIA 2009, p. 20.

¹²⁰ Com'era prevedibile per i caratteri costitutivi del genere, aumenta notevolmente il numero di versi tronchi rispetto alle altre raccolte: sono in tutto 68 (il 9,31 %; quasi sempre rimati). In *Amore della vita* erano 12 su 354 (3,38 %), nella *Spiaggia dei poveri* 6 su 199 (3,01 %); nel *Capo* saranno solo 4 su 477 (0,83 %).

preoccupano delle lodi ai governanti, e sottolineano piuttosto la purezza dei fanciulli che non si accontentano delle imposizioni immotivate e continuano a scandire le loro domande:

I bambini non sanno perché
l'uomo grida viva il re.
I bambini non sanno perché
l'uomo si lodi tutto da sé.
I bambini non sanno cosa ha
l'uomo che dice chi vive vedrà.

In *Operetta buffa con ritornello finale* è ridicolizzata la retorica altisonante della vita militare e del colonialismo. Le rime piane creano facili ironie dagli accostamenti imprevisti, come quello fra 'cannoni' e 'pantaloni' o fra 'grande' (inteso come "grande combattente") e 'mutande'. Il nome del Maresciallo 'Tuttobaffi' rima con gli 'schiaffi' che riceve (con un contrappasso sia fonico che narrativo). Questo aspetto è sottolineato dalla registrazione per l'edizione del 1963: Tuttobaffi è introdotto da una marcetta militare, suonata però dagli ottoni come una musichetta per bambini. Il tono delle clausole si piega verso la speranza ('e com'è bella la terra \ senza il ticchio della guerra') ma si chiude su note di aperta polemica:

Questa sciabola di latta,
maledetto chi l'ha fatta!
[...]
Noi siamo senza gloria,
abbasso anche la storia
che non ci serve più. (vv. 48-49; 55-57)

La coppia 'storia' : 'gloria' è ripresa anche nella conclusione di *Un consiglio*:

Sbagliate soltanto da voi
come i cavalli, come i buoi
come gli uccelli, i pesci, i serpenti
che non hanno monumenti
e non sanno mai la storia.

Chi vive è senza gloria. (vv. 12-17)

Quello che viene negato è il binomio di parole per eccellenza della retorica bellicista: la gloria delle conquiste che permette di scrivere la Storia con la maiuscola, quella dei grandi eventi, delle grandi carneficine.¹²¹ In un sonetto degli anni Sessanta *Place du tertre* i due termini, con l'aggiunta di 'baldoria', legati al mito virile del coraggio, dell'impresa, della 'leggenda' (v. 11), saranno opposti ironicamente nel gioco delle rime ad una 'divisa' (simbolo dell'esercito, ma ormai 'consumata', v. 13), incastonata fra gli aggettivi 'lisa' e 'derisa'.¹²²

Oltre alle rime sono diffuse le figure iterative, che ritroveremo in abbondanza anche nel *Capo*. Qui sono costituzionali al genere ed hanno effetti di duplicazione ludica,¹²³ di semplificazione sintattica e martellamento iterativo.¹²⁴ In entrambe le raccolte si va verso una contaminazione con dei "generi popolari", ricchi di parallelismi (sinonimici o antitetici) e di iteratività sonore: in un caso i modelli sono quelli delle poesie per bambini, delle filastrocche, delle canzonette dalla rima facile; nell'altro ci si accosta all'enfasi emozionale delle litanie e delle lamentazioni o alla retorica argomentativa dell'oratoria civile e politica.¹²⁵

¹²¹ MUGNAINI 2007, p. 228, legge l'immagine nella dedica ai 'bambini poveri che imparano a vivere da soli e dormono a notte nel ventre d'un grande cavallo' come la deliberata trasformazione di un simbolo bellico (il cavallo di Troia) in un rifugio dalla violenza. Il verso finale 'Chi vive è senza gloria' era già la chiusa di *Vivi*, in *Amore della vita*, che sarà inserito nel *Capo sulla neve* (vd. PRANDI 2007, p. 120, nota 27, che riporta altri passi in cui Gatto polemizza con la 'storia'). Il personaggio Tom ne *Il duello* stigmatizza in diverse battute il potere: 'Avete mai pensato che un uomo solo e tutti, uno per uno, insieme non basterebbero a fermare la forza d'un desiderio vostro e che invece il più piccolo re basta a illudere e a stremare i bisogni di cui siete così miseri' (G 4402, p. 34; vd. anche le pp. 37-38).

¹²² Cfr. il cap. 7.2 per un'analisi più dettagliata.

¹²³ 'Fila fila il vaporetto'; '*Napule Napule Napule Na*' (*Tarantella marinara*, vv. 13 e 17); 'Alto più alto, nano più nano, \ evviva evviva la libertà!' (*Girotondo*, vv. 3-4, iterati identici ai vv. 20-21 che chiudono la poesia); 'il gran mare rosso \ rosso come il sole, rosso come una bandiera' (*I quattro mari*, vv. 10-11).

¹²⁴ 'Ho preso tutti i bambini per mano, \ ho preso tutti i colori e i pennelli'; 'Ho preso tutte le nuvole a mano' (*Girotondo*, vv. 14-15 e 18); 'Chi sa se la farfalla'; 'Chissà se il mare ha paura dell'onda, \ chissà se il vento a furia di chiamare'; 'Chissà se le stelle son belle'; 'Chissà se poi il mondo saprà' (*Chissà*, vv. 3, 6-7, 11 e 17). Gli esempi (anche della nota precedente) si potrebbero moltiplicare. Qualche caso si ritrovava anche in *Amore della vita*: in *Processo* la sequenza di settenari era intessuta dall'anafora di 'latte' e dalle continue epifore di 'sole': 'Il pane era già sole, \ si può godere il sole? \ Il latte era la neve, \ [...] Era mia madre al sole \ della sua cantilena. \ [...] Il pane era il mio sole, \ si può godere il sole. \ Il latte era mattino'.

¹²⁵ Cfr. SITI 1980, pp. 37-41.

Non mancano, peraltro, già nel *Sigaro* esempi di ripetizione patetizzante,¹²⁶ che saranno sfruttati al massimo nella silloge dedicata alla guerra: ‘un povero cavallo \ negro, solo al mondo. \ Il treno va a fondo \ nel cielo nel cielo nel cielo \ laggiù...’; ‘E la vendetta scese \ sull’isola e sul mare: \ intorno intorno stese \ furono mura e urlare’; ‘È vissuta di mese in mese, \ è vissuta di ora in ora \ con la povera vita dei vecchi’.¹²⁷

L’ultimo dei caratteri strutturali da segnalare riguarda la notevole ampiezza dei testi.¹²⁸ Questa base ad ampio respiro favorisce l’innesto di un’inedita vena narrativa,¹²⁹ che nella futura raccolta del *Capo* sarà declinata per raccontare la vita e la morte sotto l’occupazione tedesca. In particolare, si segnala per felicità espressiva e per complessità narrativa, «la favola allegorica»¹³⁰ *Il figlio del mare*. È probabile che agisca una suggestione delle *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, in cui si presenta un’analogo cornice narrativa in cui un vecchio racconta a degli interlocutori (con sottolineatura dell’aspetto fatico della comunicazione) una storia fiabesca. Il testo inglese e quello italiano condividono numerosi dettagli che avvalorano l’ipotesi di un influsso diretto: l’immagine di apertura di porte o finestre e l’attenzione al canale comunicativo,¹³¹ il particolare della mano,¹³² la commistione fra neve e nebbia.¹³³ Molto interessanti anche alcune tangenze di tipo narratologico. L’ascoltatore dell’*Ancient Mariner* ‘listens like a three years’ child’ (v. 15): il narratario del testo

¹²⁶ Se ne trovano anche ne *Il duello* per effetti di facile commozione, evidenti nelle battute di un bambino morto (‘mi sembrava di ridere. «Ride», diceva la mamma, ma così lontana, «ride»’; G. 4402, p. 22) o nei commenti di una donna su un altro fanciullo scomparso prematuramente (‘E dorme, dorme nella casa vuota’, p. 23). L’iterazione è presente nell’opera teatrale anche a livello recitativo-pragmatico con la moltiplicazione del gesto da parte di Nuvolo, che sottolinea la sua perdita del controllo (ed esplodono insieme le ripetizioni di parola come in una nevrosi collettiva dei personaggi). Alle pp. 37-38 Nuvolo compie il gesto di colpire sette volte (ognuna scandita dall’affermazione verbale ‘colpisco’), mentre Tom percosso continua a ripetere ‘Il piccolo re ride’ (anche le battute di Mara subiscono una contaminazione dialogica e le sue parole sono duplicate).

¹²⁷ *La cantoniera*, vv. 4-8; *Il figlio del mare*, vv. 86-88; *La casetta*, vv. 6-8.

¹²⁸ La lunghezza media è di 30,41 versi, superiore ai 23,85 che si riscontrerà nel *Capo*.

¹²⁹ Nelle poesie più distese emergono le vicende dello sfortunato portiere di calcio Boccaccio, della ragazzina de *L’orfana*, dell’asino della *Fiaba*, del bambino di gomma Melampo, e del Maresciallo Tuttobaffi.

¹³⁰ CONTU 2001, p. 63.

¹³¹ ‘Aprite la finestra \ e state ad ascoltare’, vv. 27-28; ‘The Bridegroom’s doors are opened wide’, ‘He cannot choose but hear’, vv. 5 e 18.

¹³² ‘Egli alza la sua mano destra’, v. 27; ‘He holds him with his skinny hand’, v. 9.

¹³³ Nel brano italiano è però una metafora: ‘una tenera bruma, \ un candore di neve’, vv. 19-20; ‘And now there came both mist and snow’, v. 49. In entrambi i poemetti si insiste sugli elementi naturali del vento e della luna.

inglese è quindi esplicitamente paragonato a un bambino, la cui categoria costituisce l'orizzonte d'attesa delineato nel paratesto di Gatto (*Poesie per bambini* è il sottotitolo originale).¹³⁴

La cornice della poesia di Gatto, che nel dattiloscritto era marcata da alcuni puntini di sospensione e da un maggiore stacco tipografico, trova un equivalente nella descrizione spaziale del racconto: si ritrae infatti una separazione fra l'ambiente dell'isola (chiusa, di cui si continua a sottolineare l'isolamento dato dalle mura) e la distesa del mare attorno. Il mare cerca di penetrare all'interno del *core* topologico del racconto, ma invano. Solo l'atto di Medoro può infrangere la disposizione spaziale e fondersi panicamente con il padre mare. Nella versione successiva per il *Vaporetto* Gatto eliminerà questa cornice narrativa, con l'unico intervento strutturale di rilievo nel complesso delle varianti:¹³⁵ probabilmente per la complessità rispetto alla destinazione giovanile e per l'eccesso di allusività letteraria.

La poesia sperimenta il fitto tessuto di parole-tema, che ritroveremo in chiave drammatica in alcuni testi del Capo, in particolare *Per i martiri di Piazzale Loreto*. In *Il figlio del mare* sono enfatizzate dalla collocazione in clausola, intensificano i nuclei simbolico-semantici e svolgono la funzione di cardini delle "giunture" narrative. 'Mare' ricorre 11 volte, a cui vanno aggiunte le 4 occorrenze di 'toro' con il quale viene inizialmente confuso, con un'associazione di chiara matrice mitologica.¹³⁶ Fondamentale è il lessema 'muro' (7 occorrenze), che sottolinea con ossessività la bipartizione spaziale del racconto. 5 volte ricorre la parola 'occhio': nella strofa 11 Medoro ascolta 'con l'occhio acceso' il mugghiare del mare; nella strofa 13 è il mare che 'grida con la brace \\\ negli occhi, schiuma rabbia'. L'evidente specularità (che ci suggerisce la parentela svelata in seguito) è esplicitamente testualizzata nella strofa centrale (12): 'Gli occhi stessi \\\ parlanti di Medoro \\\ sembravano riflessi \\\ dentro quelli del toro'. Gli occhi sono anche la causa scatenante del conflitto fra il mare e l'isola:

¹³⁴ Inoltre il narratore della poesia di Gatto è definito 'Santo' (v. 26), come l'eremita del testo di Coleridge ('holy', v. 563).

¹³⁵ Sulle varianti del *Vaporetto* vd. SPINETTI 1980, pp. 262-263.

¹³⁶ Il toro era sacro a Poseidone, probabilmente per la capacità di nuotare. Nel terzo libro dell'*Odissea* 'tori nerissimi' sono offerti in sacrificio al Dio del mare (vv. 5-6). Numerosi sono i tori dei racconti mitologici inviati come castigo dal mare (il padre del Minotauro, il toro sconfitto da Eracle e quello che uccide Ippolito). Poseidone dona ad Atene un toro nella contesa con Atena per ottenere la protezione sulla città.

Medoro ha ereditato dal padre ‘le sue pupille chiare’ mentre il figlio del re è “marchiato” dagli ‘occhi e pelle scuri * \ e agli occhi il suo cipiglio’.

La poesia vede un singolare spostamento dell’asse archetipico delineato da Macrì nell’opera di Gatto: madre-mare-morte-luna.¹³⁷ La madre (solo 4 occorrenze) è qui collocata fra gli “antagonisti” dello schema dei personaggi ed è sostituita nell’identificazione col mare da una figura paterna. Medoro “muore” archetipicamente in questa fusione naturale. Il ritorno al mare è descritto come l’ingresso del sole nell’acqua. L’identità fra Medoro e il sole è esplicitamente affermata dalla madre e dal narratore: ‘« ... d’oro \ tutto sei tutto e sole». \ La mamma tacque e vide \ raggiar Medoro e il raggio \ fender le mura’. Il tramonto della luna segnala la fine della notte e della poesia e la morte simbolica del figlio.

L’immagine dell’immersione del sole nel mare è desunta dalla poesia di Coleridge, dove scandisce, con un’isotopia speculare, il passaggio di emisfero della nave.¹³⁸ Nel componimento di Gatto assurge a momento topico dello sviluppo allegorico e narrativo. Dalle *Rime* è probabilmente desunto anche il motivo centrale, quello del sacrificio. Come è noto, i vari riferimenti alla croce,¹³⁹ dopo l’uccisione dell’albatro, sono stati di frequente interpretati come allusivi al martirio cristologico e l’intera ballata è stata letta come un percorso di redenzione. Vista l’epoca di composizione de *Il figlio del mare*, non è improbabile vedere nell’immagine un possibile riferimento politico: nella coeva produzione del *Capo* sono frequenti le iconografie dei partigiani come vittime sacrificali, a partire dal titolo del componimento più celebre, *Per i martiri di Piazzale Loreto*. Medoro, che con il suo sacrificio salva la famiglia e l’intera comunità, ricorda i caduti della guerra, che lasciano nel mondo le madri a piangere la loro scomparsa¹⁴⁰ e che con la loro morte contribuiscono a salvare la collettività sociale.

¹³⁷ Cfr. MACRÌ 1980.

¹³⁸ ‘The Sun came upon the left, \ Out of the sea came he! \ And he shone bright, and on the right \ Went down into the sea’ (vv. 25-28); ‘The sun now rose upon the right: \ Out of the sea came he. \ Still hid in mist, and on the left \ Went down into the sea’ (vv. 83-86).

¹³⁹ ‘At length did cross an Albatross’ (v. 63); ‘With my crossbow \ I shot the Albatross’ (vv. 81-82); ‘Instead of the cross, the Albatross \ About my neck was hung’ (vv. 141-142); ‘Like the whizz of my crossbow’ (v. 224); ‘By Him who died on cross’ (v. 400).

¹⁴⁰ Vd. anche *25 aprile, Lamento d’una mamma napoletana*.

Il settenario asseconda il ritmo narrativo ed evita un andamento cantilenante continuando a variare la posizione degli accenti: nei 120 versi del testo non si susseguono mai più di due settenari con gli stessi ictus. Gli unici due endecasillabi (3^a-6^a-10^a) sono collocati insieme alla fine della 23^a strofa. Essi segnano una cesura narrativa dato che nella quartina successiva la madre svela a Medoro l'intenzione del mare di ricongiungersi col figlio e dà avvio all'azione, che sbloccherà la stasi del racconto e romperà la separazione spaziale sin lì delineata.

3.5 SUGGERZIONI ARTISTICHE E TRATTI METRICI DE *IL CAPO SULLA NEVE*

Nella conferenza *Dove va la pittura*, letta il 22 novembre 1945 a Milano presso il Fronte della Cultura, Gatto, dopo aver celebrato il valore etico e plastico-cromatico di Guernica, mette in guardia contro i «picassisti nostrani» che sono inclini «a rifriggere Picasso e a dare a questo soltanto quel riconoscimento particolare di un periodo che giustifichi le loro ritardate imitazioni e i loro esercizi». Una tale critica anticipa nell'ambito pittorico la stigmatizzazione di Contini verso la velleitarietà dei poeti picassiani, espressa nel 1950 nella lettera da Friburgo al poeta salernitano. Secondo Gatto credere di riproporre i simboli dell'artista spagnolo

senza energia, senza forza, senza necessità [...], campendoli con una colorazione fiacca e generica, giocata intellettualmente su quella che è la grammatica di Picasso significa far scadere immediatamente nell'accademia di quella natura miracolosamente raggiunta e fermata a gloria di un fatto della storia degli uomini, significa anche menomare questa stessa storia, esercitarla nei modi di un'aneddotica più o meno astratta, più o meno surrealista, cioè giocare come letteratura un fatto così serio e così importante quale è una rivoluzione.¹⁴¹

Nel panorama pittorico italiano sono però presenti alcune correnti che operano con vigore e naturalezza all'interno del clima europeo. La prima¹⁴² è rappresentata da tre artisti residenti a Milano, Birolli, Cassinari e Morlotti, che sono stati in grado di

¹⁴¹ G. 0302, p. 34.

¹⁴² Gatto ricorda poi una seconda scuola di grande rilievo, quella romana incarnata da Scipione e Mafai: i loro dipinti sono pervasi da «un'irrompente forza naturale» (*ivi*, p. 37), declinata in linee equilibrate ed eleganti. A parte una certa visionarietà onirica delle immagini verbali, questo gruppo condiziona in minor grado le scelte poetiche del *Capo*.

innovare la semplicità stilistica della linea neo-impressionista di Del Bon e De Pisis, proprio grazie alla mediazione di Picasso.

A questa grazia, ampliata in una visione più integra e continua, in una circolazione più rapida che accentra in quadro ogni volta nel fuoco delle immagini, la pittura di Birolli ha tenuto fede attraverso gli anni giungendo dalle prime esemplificazioni di Eden e di periferie giocate sul freddo dei bianchi e degli azzurri o da figure come il bel S. Zeno e il ritratto del padre e [a?] opere sempre più impegnate nel viluppo e nella resistenza della materia, passando così da una metrica di accenti a una metrica quantitativa, dalla frase al discorso. È chiaro che in lui e sulla sua responsabilità converge molto, per i dati storici che ci è stato dato di esaminare, l'avvenire della pittura, come converge per altre vie su Cassinari e un po' meno su Morlotti una volta che essi rivelino a se stessi la propria natura.¹⁴³

Gli anni di guerra hanno rappresentato per questi pittori un periodo di intenso studio sull'artista spagnolo. A partire dal 1943 Birolli, sfollato da Milano e rifugiatosi nella campagna di Melegnano, era rimasto ossessionato da alcuni problemi interpretativi in merito all'opera di Picasso.¹⁴⁴ Aveva poi abbandonato per qualche mese la pittura per dedicarsi ad un ciclo di disegni che raffigurasse direttamente la vita e la morte durante l'occupazione tedesca. Nelle tavole di *Italia 1944* (presentate a Milano nel maggio 1945; Fig. 15) «si assiste ad una contrazione del segno, che diventa acuminato come volesse paragonarsi al filo spinato; e le immagini si stagliano in primi piani ossessivi, certo per imporsi con la loro crudele imminenza dentro la mente, come un marchio che tenga desto l'orrore».¹⁴⁵ Gatto significativamente fornisce un'interpretazione metrica dell'opera di Birolli. Il primo periodo di cui parla coincide con la fase “candida”; con la lettura «metrico-quantitativa» allude probabilmente alla ricomposizione volumetrica degli anni Quaranta (seguita alla fase violentemente espressionista del *Caos* del 1936).¹⁴⁶ Questo “ampliamento sintattico” degli snodi figurativi, nell'evolversi della frase in discorso, include qualche quadro dipinto dopo il ritorno a Milano nel marzo

¹⁴³ *Ivi*, pp. 36-37.

¹⁴⁴ Vd. l'accurato resoconto in RUSCONI 2001. Sull'interesse di Birolli per *Guernica* cfr. anche la bibliografia segnalata in ARRIGONI 2008, p. 200, nota 74.

¹⁴⁵ VALSECCHI 1966, p. 20; sulle tavole cfr. CARLUCCIO 1965, BRUNO 1970, DE MICHELI 1977, BATTOLINI 1979.

¹⁴⁶ Due opere dedicate a San Zeno sono del 1931 e del 1932; il *Ritratto del padre* risale all'anno successivo. Sulle poetiche birolliane degli anni Trenta cfr. LANZA PIETROMARCHI 1996, RUSCONI 2000.

del 1945, *Donna Lupa* e *Contadino tra i girasoli*: nel tratto di Birolli diventa sempre più pronunciato il processo di solidificazione delle figure, in parallelo con lo sviluppo di istanze sociali (commentate dallo stesso pittore nei resoconti diaristici dei *Taccuini*),¹⁴⁷ nella raffigurazione di personaggi “umili”, tratti dal mondo agricolo.

Negli anni della guerra «l'influenza di Picasso inizia ad affacciarsi con decisione» anche «nella pittura di Morlotti»,¹⁴⁸ nella realizzazione di opere come *Natura morta con Bucranio* (1943; n. 92; Fig. 16), *Mondonico* (1944; n. 98), *Figura con gesso* (1944; n. 102) e la serie dei *Dossi* del 1946 (nn. 129, 137, 139).¹⁴⁹

Una violenza incognita alle passate stagioni si sfoga ora sulle tele e incide, segna con forza i contorni dei piani plastici, scardina le giunture compositive, distorce le anatomie, le deforma, in un desiderio di possesso dell'immagine irruento e passionale. È un Picasso letto in chiave espressionista a influire sulla nascita delle figure, dei bucrani, delle nature morte. [...] la materia si fa legante non soltanto linguistico ma piuttosto spirituale, cioè profondamente immaginativo, degli elementi costitutivi della visione.¹⁵⁰

In quei mesi così decisivi per la storia italiana, Gatto si ritrova ad affrontare un medesimo nodo estetico. Birolli, Morlotti e Cassinari assurgevano ad esempi di un'arte di guerra, anche quando la documentazione diretta era sostituita da «una riflessione sull'umanità e la morte».¹⁵¹ Gatto elogia le loro opere perché vi legge un

¹⁴⁷ BIROLLI 1960.

¹⁴⁸ CASTAGNOLI 2000, p. 21. Un discorso analogo si può sviluppare per Cassinari, che era rimasto affascinato dalle riproduzioni di *Guernica* portate da Morlotti dopo l'esperienza parigina e che con lo stesso pittore lecchese aveva trascorso qualche mese a Mondonico durante la guerra (vd. nel catalogo BELLATI 2004 l'intervista al pittore di Claudio Nembrini, p. 27, e i contributi di Barbara Cattaneo, pp. 11-12; Raffaele De Grada, pp. 19-20; Anna Caterina Bellati, pp. 31-34). Cassinari conoscerà personalmente Picasso ad Antibes nel 1949.

¹⁴⁹ Datazioni e numerazioni sono ricavate dal catalogo BIASIN - BRUNO - CASTAGNOLI 2000.

¹⁵⁰ CASTAGNOLI 2000, p. 21. Morlotti era stato uno dei primi artisti italiani a visionare dal vivo *Guernica* a Parigi nel 1937; sulle suggestioni picassiane che si riscontrano nella sua opera vd. anche VALSECCHI 1968, pp. 15-16; BRUNO 2000, e l'antologia dei testi critici (in particolare gli interventi di Mario De Micheli, 1946; Giovanni Testori, 1946; Antonio Del Guercio, 1967; Arturo Carlo Quintavalle, 1982) in BIASIN - BRUNO - CASTAGNOLI 2002. Molto interessanti le riflessioni sul cubismo stese negli anni Quaranta dallo stesso Morlotti, riportate in BELLATI 2002, pp. 115-118. Negli studi su Morlotti si registrano spesso oscillazioni fra letture che esaltano la ricomposizione cézanniana e quelle che enfatizzano l'apertura picassiana (declinata in chiave espressionista), che si muovono nella medesima costellazione di riferimenti dell'interpretazione di Jacobbi dell'opera di Gatto.

¹⁵¹ RUSCONI 2001b, p. 18.

attraversamento proficuo dell'esempio di *Guernica*, senza l'impoverimento stilistico e morale che affliggeva i picassisti.¹⁵²

Il libertarismo metrico-cubista di *Amore della vita* suggeriva un desiderio di esorcizzare la contemporaneità attraverso una scomposizione analitica del dato reale e degli elementi formali. Il traboccante realismo del *Capo* necessita invece di un superamento della frantumazione metrica e una ricostruzione formale imperniata su elementi solidi della tradizione: dalla «frizione tra l'esattezza metrica e la lingua militante in presa diretta» nasce la violenza verbale della raccolta.¹⁵³ Sotto questo aspetto interazionale fra la regolarità del nucleo metrico e la carica ribollente del magma linguistico si possono cogliere i parziali punti di contatto con l'esigenza etica e l'espressionismo cromatico e grafico che caratterizzano i disegni e i quadri di Birolli, Morlotti e Cassinari.

Lo strumento stilistico che è assunto come cifra del nuovo realismo gattiano¹⁵⁴ è l'endecasillabo, che ritorna dominante dopo il *collage* mensurale di *Amore della vita*. L'endecasillabo è declinato per vie sostanzialmente isosillabiche in 14 dei nuovi 16 testi che sono compresi nel volume.¹⁵⁵ Negli altri due, adiacenti nell'ordinamento e composti con qualche libertà metrica, l'endecasillabo funge da cornice regolatrice al flusso dei versi brevi. In *Una notte* gli endecasillabi (18 su 28 versi totali) sono concentrati nella prima strofa (3 su 5) e concludono il componimento con una serie di 12 versi, ripartiti su 3 strofe. Nell'epicedio *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)* gli endecasillabi sono tutti inseriti nella terza e ultima strofa (4 su 5 versi, accanto a un novenario), mentre sono totalmente assenti dai 16 versi delle prime due strofe dove il puntello strutturale è dato dalle continue iterazioni.¹⁵⁶

¹⁵² Al contrario secondo Gatto la mancanza dell'opera di Guttuso era stata proprio l'incapacità di penetrare la poetica cubista (vd. G. 4315; AFFINITO 2008, pp. 93-94) e di limitarsi a un espressionismo cromatico vacuo ed esteriore. *Ivi*, pp. 85-101 si insiste sul profondo nesso fra impegno etico e lavoro culturale nel delineare le collaborazioni di Gatto con la Galleria dell'Annunciata fra il 1942 e il 1944.

¹⁵³ SITI 1980, p. 137.

¹⁵⁴ Cfr. le tautologie iperboliche su cui si insiste nella prefazione originale: «Mi guardo le mani, le guardavo nelle notti che Milano era deserta sotto la neve e gli spari: allora tutto esisteva con un realismo quasi magnetico. Le mani erano mani più mani, gli occhi, occhi più occhi: eravamo fissati incisi, in noi stessi, come uomini» (G. 4701, p. 707).

¹⁵⁵ Sono inseriti solo 7 versi brevi, a fronte di 337 endecasillabi.

¹⁵⁶ I due testi sono riportati nel prosieguo del capitolo. Un fenomeno simile coinvolge anche *Hanno sparato contro il sole*, dove l'indecisione versuale della prima strofa (8+8+11+10) è subito reinstradata nel normale flusso endecasillabico (14 versi, di cui uno spezzato).

L'omogeneità quantitativa del verso si accompagna alla declinazione armonica degli indici ritmici. Le dieci tipologie più frequenti¹⁵⁷ sono le stesse (pur con qualche spostamento interno) ravvisate da Ghidinelli nelle *Poesie*, a dimostrazione di una tendenziale ricorsività e immutabilità dell'endecasillabo nelle diverse pieghe cronologiche. Gatto rinuncia ad una soluzione neorealista "facile", quale quella dell'endecasillabo metricamente anomalo con funzione espressivo-drammatica,¹⁵⁸ come aveva sporadicamente sperimentato nella produzione precedente, per esempio nel sonetto *Il giogo*. Le uniche misure erratiche sono confinate in zone del *Capo* originariamente create con diverse motivazioni stilistiche, in un contesto metrico più eterogeneo: si ritrovano infatti in *Vivi* e *Amore della vita*, quest'ultima eponima dell'originale raccolta in cui erano apparsi i due testi.¹⁵⁹ Qualche esperimento di verso non tradizionale si ritrova solo negli abbozzi, in particolare nelle stesure iniziali di *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)*,¹⁶⁰ prima della regolarizzazione per le versioni a stampa.

¹⁵⁷ 92 di 3^a-6^a-10^a; 49 di 2^a-6^a-10^a; 34 di 2^a-4^a-8^a-10^a; 32 di 1^a-4^a-8^a-10^a; 31 di 4^a-8^a-10^a; 27 di 4^a-6^a-10^a; 22 di 2^a-4^a-6^a-10^a; 21 di 1^a-4^a-6^a-10^a; 20 di 3^a-6^a-8^a-10^a; 16 di 2^a-6^a-8^a-10^a.

¹⁵⁸ Forse nella presa di distanza da Quasimodo che Gatto include nella prefazione («Nessuna "aulicità" era possibile, anche se poi qualche poeta ha detto di aver appeso le cetre agli alberi in segno di lutto. Non si trattava di lutto o di lutti, non si trattava di occupazione o di "piedi stranieri". Era qualcosa di più: era la natura umana offesa», G. 4701, p. 707) non è estranea una divergenza metrica. Nelle poesie sulla guerra del futuro premio Nobel sono numerose le irregolarità interne e le asprezze dell'endecasillabo (vd. MARTELLI 1986, pp. 98-100; LAVEZZI 2003; ARRIGONI 2006, pp. 24-80, e 2010, pp. 381-386). La poesia di Quasimodo a cui Gatto allude è *Alle fronde dei salici*, che apre *Giorno dopo giorno*. Sui rapporti fra i due poeti vd. MODENA 2002, p. 71; D'EPISCOPO 2003. Sia Gatto che Quasimodo subiscono negli anni Quaranta il fascino della pittura di Birolli, ma lo declinano secondo diverse strategie testuali (cfr. ARRIGONI 2008).

¹⁵⁹ 'e sera che lascia aperta la porta' (2^a-5^a-7^a-10^a), 'non venga la legge delle paure' (2^a-5^a-10^a; *Vivi*, vv. 9 e 14); 'Chiamerà le cose, le luci, i vivi?' (3^a-5^a-8^a-10^a; *Amore della vita*, v. 22). Rare sono anche le impuntature date dagli scontri d'accento, in tutto 15 (di cui due già originariamente presenti in *Amore della vita*), la maggior parte delle quali tradizionali, con l'incontro tra 6^a e 7^a sede moderato dalla cesura: 'è la dolce parola che va al braccio' (1^a-3^a-6^a-9^a-10^a; *Alla voce perduta*, v. 22); 'fiorita di lavoro abbia il suo canto' (2^a-6^a-7^a-10^a; *Hanno sparato contro il sole*, v. 21); 'indugi alla pietà, tregua più all'ira' (2^a-6^a-7^a-10^a; *Ascolta il passo*, v. 15); 'mai più si scaldierà: sola, coi morti' (2^a-6^a-7^a-10^a; *Anniversario*, v. 13); 'al velo della luna ebbero in sogno' (2^a-6^a-7^a-10^a; *Preghiera*, v. 14); 'la città, il cielo, 'il fiato del giorno' (3^a-4^a-7^a-10^a; *Per i martiri di Piazzale Loreto*, v. 2); 'dei bambini malfermi; è la speranza' (3^a-6^a-7^a-10^a), 'delle perdute età vien forse l'uomo' (4^a-6^a-7^a-10^a; *Agli uomini del Sud*, vv. 21 e 27); 'come fuoco su noi, 'arsa la bocca' (2^a-6^a-7^a-10^a; *Una notte*, v. 26); 'Io vedo i grandi alberi della sera' (2^a-4^a-5^a-10^a), 'Tutto di noi gran tempo ebbe la morte' (1^a-4^a-5^a-6^a-7^a-10^a; *Amore della vita*, vv. 1 e 5). L'unico testo che presenta ictus ribattuti in quantità lievemente superiore (comunque solo 4) è *Agli amici che non sono più amici*, anomalo anche sotto molti altri aspetti metrici (cfr. *infra* per un'analisi più dettagliata).

¹⁶⁰ Nel manoscritto (PV.VI.CN, 8) si leggeva un'altra strofa (forse la prima, poi cancellata), in cui dopo il primo ottonario seguiva una serie di endecasillabi quasi tutti irregolari o dattilici: 'Quel giorno

Una conferma del legame, istituibile nell'estetica gattiana di guerra, fra scelte metriche di tipo conservativo e figuratività viene a posteriori dall'analisi dei disegni di Corrado Cagli (Fig. 17). L'incisore si avvale, alla pari di Birolli e Morlotti, di una «grammatica post-cubista», animata dall' «accensione di un espressionismo realista». Gatto paragona la forza evocativa del disegno di Cagli al verso «neoclassico» di Cardarelli, che mantiene «alla sua origine il filo del vero stupore anonimo». I disegni dal '44 al '45, «da *Le Termopili a Napoletani*, a *Ragazzo nel Lager* alle altre testimonianze su Buchenwald» sono sublimati e trasposti nell'immagine «in un'altra civiltà araldica e cavalleresca che assume l'impeto del vedere e insieme il crollo di un ricordare». La linea è salda, «l'emergenza» dei combattimenti è rappresentata «oltre il suo tumulto, oltre i suoi scorci, oltre i suoi spigoli, nell'ellissi di una ferma tenerezza».¹⁶¹

In modo analogo rispetto alla potenza delle incisioni di Cagli, la regolarità numerica e stilistica dell'endecasillabo nel *Capo sulla neve* si erge a barriera metrica rispetto alla violenza linguistica che è innestata nella silloge. I passaggi testuali sono ricchi di torsioni sintattiche, che generano ambiguità di lettura e spostamenti simbolici di senso: nei vv. 4-5 di *Hanno sparato a Mezzanotte* ('All'alba, \ con la neve cadente dei frontoni \ dai fili neri, sempre più rovina \ accasciata di schianto sulla madre \ che carponi s'abbevera a quegli occhi \ ghiacci del figlio') il soggetto grammaticale sembrerebbe la 'neve', descritta con aggettivi umani, ma quello logico è la 'madre', pur introdotta da una preposizione. Numerose sono le intensificazioni e le metafore che caricano la poesia di un forte pathos sentimentale:

'i morti ... \ illividire', *Hanno sparato a Mezzanotte*, vv. 4-5; 'Hanno sparato i ciechi contro il sole', *Hanno sparato contro il sole*, v. 9; 'Chi sospinge l'incendio dentro il cuore \ a bruciarvi

che lo conobbi \ camminavamo sospesi sul cielo \ un cielo di pioggia fresco di vento. \ Per tutta la grande periferia \ per tutti la soglia dell'orizzonte \ fabbriche, case, antenne, ospedali \ [si ritrova poi qualche parola sparsa poco leggibile]' (ottonario 2^a-7^a; 4^a-7^a-10^a; 2^a-5^a-7^a-10^a; 2^a-5^a-10^a; 2^a-5^a-10^a; 1^a-4^a-7^a-10^a). Qualche esempio di misure con *ictus* di 7^a si ritrova anche in alcune poesie inedite incomplete, raccolte dai curatori del Fondo pavese nel materiale preparatorio per il *Capo*: 'parve d'udire il silenzio nel mondo' (1^a-4^a-7^a-10^a), 'cantavan donne su un fiume di luna' (2^a-4^a-7^a-10^a, vi sono poi alcuni versi ipometri o ipermetri, chiaramente non definiti; 'Alle bianche famiglie dietro i vetri'; PV.VI.CN, i1); 'ci par d'udire l'azzurro che fuma' (2^a-4^a-7^a-10^a), 'Nei campi in fondo al mare alzano il canto' (2^a-4^a-6^a-7^a-10^a; 'Arano il canto delle spoglie mortali'; PV.VI.CN, i2).

¹⁶¹ G. 6719.

la morte', *Una notte*, vv. 20-21; 'il pianto \ delle mamme annerite', 'quel giorno ruppe nella vita \ con la piena del sangue', *25 aprile*, vv. 1-2 e 11-12; 'vestito nero \ che m'acceca di polvere se grido', *Lamento d'una mamma napoletana*, vv. 7-8.¹⁶²

Nel ricordo dei disastri della guerra è cantato da Gatto il dolore correlativo di entità inanimate¹⁶³ e la speculare regressione del genere umano verso forme animali, sia nel ruolo di carnefice, che di vittima.¹⁶⁴ L'argine dell'endecasillabo contiene l'esplosività del dato esperienziale e della trasposizione linguistica ed offre una salda base formale alla Resistenza (intesa, oltre che sul piano storico, anche in un senso esistenziale più ampio) che Gatto continuerà ad auspicare.

“Resistere” significa contrastare una forza che agisce contro di noi, che minaccia di superarci e che ci invita a cedere. “Resistere” significa durare al limite della nostra tenacia e della nostra pazienza fisica. [...] Resistono i poeti alla perenne approssimazione della verità che va colta nel segno. Vederla, sentirla in sé, parteciparne non significa ancora averla raggiunta. Essa in noi deve farsi parola e atto della parola.¹⁶⁵

Una seconda influenza stilistica di derivazione almeno in parte pittorica sul *Capo*, si manifesta nell'intersecarsi del piano retorico con quello del trattamento temporale. Come la coeva opera di Birolli rimane in bilico fra la narrazione cronachista delle attività tedesche e partigiane e la raffigurazione di soggetti del mondo della campagna, così nella silloge di Gatto si alternano e intrecciano due differenti temporalità, quella vettoriale e storica degli eventi bellici e quella ciclica e ripetitiva della natura.¹⁶⁶

Il propagarsi delle due dimensioni si coglie stilisticamente nello scarto rimico rispetto agli anni Trenta e nel fitto disegno di figure iterative. *Poesie senza rima*

¹⁶² Cfr. *infra* anche i numerosi esempi testuali discussi in merito alle figure di ripetizione.

¹⁶³ 'acqua morta', 'odore povero', 'luna di pietà', *Alla voce perduta*, vv. 1, 5 e 31; 'luce \ abbandonata dai morenti', 'Il silenzio \ beveva a fiumi il pianto della terra. \ Oh, l'Europa gelata nel suo cuore', *Anniversario*, vv. 4-5 e 10-13; 'quel pianto infinito della sera', *Là dove i negri parlano ai fanciulli*, v. 3.

¹⁶⁴ 'madre \ che carponi s'abbevera', *Hanno sparato a Mezzanotte*, vv. 8-9; 'lasciano ch'io pianga \ dietro la porta come un cane', *Lamento d'una mamma napoletana*, vv. 2-3. Sulla ferocia animale dell'uomo cfr. *infra* l'analisi di *Una Notte*.

¹⁶⁵ G. 6601, p. 235.

¹⁶⁶ Coglieva forse questo aspetto di frapposizione materiale e formale delle linee temporali Gianfranco Contini quando riconosceva a Gatto di essere stato l'unico «“cubista” [...] “greco” di lineazione e di partecipazione vitale» (lettera del 4 maggio 1950; cfr. il cap. 3.1).

definisce Aurelio Benevento i testi del *Capo* nel titolo del suo recente saggio.¹⁶⁷ In effetti ad uno sguardo veloce balza subito all'occhio l'assenza generalizzata delle rime, anche se non mancano delle eccezioni. La rima non poteva essere facilmente adattata ai temi del *Capo*, ma non è nemmeno rifiutata *in toto*. È confinata in alcuni testi, attenuata dalla distanza, mimetizzata, sostituita, ma gode sempre di straordinaria forza, anche solo *in absentia*. In *Alla voce perduta* spicca una delle rime esterne più evidenti, 'canto' : 'pianto' (vv. 9 e 11), emblema e manifesto della nuova condizione della poesia: il tentativo, ormai impossibile del 'canto', che non può far altro che trasformarsi in 'pianto'.

Agli amici che non sono più amici è l'unica poesia che sarà cassata nell'inserimento successivo nella *Storia delle vittime*. All'interno della raccolta del '47 assume una posizione assolutamente erratica per alcune peculiarità metriche. È l'unica che prevede l'uso pervasivo della rima nelle sue 13 strofe con 12 quartine a schema alternata più una coda conclusiva di una terzina incatenata. Le rime sono rafforzate da ripetizioni a distanza, da diverse assonanze, consonanze e richiami fonici.¹⁶⁸ In questo testo sono però concentrate alcune durezza ritmiche per bilanciare l'eccessiva musicalità delle clausole.¹⁶⁹ Particolarmente significativo risulta il punto cieco metrico della rima imperfetta ai vv. 30-32:

Gazzettieri e poeti, non v'importa
che vostro padre sia rimasto prono

¹⁶⁷ BENEVENTO 2005.

¹⁶⁸ Schema ABAB CDCD EFEF GHGH IJJI KLKL MNMN OPOP² GQGQ RSRs TUTU AIAI VWV. Le assonanze, spesso a breve distanza o rafforzate dalla sovrapposizione di parziali tratti consonantici, sono ravvisabili fra B (-orti) e U (-oni); D (-ura) e F (-ulla); G (-igli), N (-ili); con G varia solo il luogo di articolazione della palatale) e Q (-ini); I (-olto), L (-ondo), M (-olo) e O (-ono); J (-asa) e S (-aga); K (-ino) e V (-io); P² (-orte) e T (-oglie), H (-ame) e W (-ale). Molto ravvicinati sono il tratto consonantico della vibrante in A (-ere), B (-orti), D (-ura), della nasale fra K (-ino) e L (-ondo), della laterale palatale fra G e T. Segnalo anche l'inversione fra tonica e atona tra K e U. Nella stessa strofa condividono la vocale tonica C (-ume) e D (seguite da F); O e P; T e U. Fra G ed H nella stessa quartina si sovrappone un'allitterazione: 'figli', 'fame', 'somiigli', 'strame'. Quasi rima ed allitterazione fra K ('vino') e Q ('vicini'). Omoteleuto fra K e O.

¹⁶⁹ Si ritrovano, come già anticipato, 4 accenti ribattuti inseriti in alcuni andamenti ritmici dell'endecasillabo unici o rarissimi nella raccolta: 'Voi non siete più amici, ombre straniere' (1^a-3^a-6^a-7^a-10^a; iterato ai vv. 1 e 45), 'e la memoria che rimorde è paga' (4^a-8^a-9^a-10^a; v. 38); 'libertà del pensiero che in sé scioglie' (3^a-6^a-9^a-10^a; v. 41). Sul componimento cfr. SITI 1980, p. 137; MAUCERI 2004, p. 91: «Il testo, ricco di portata argomentativa, è chiuso nella forma iperletteraria delle quartine di endecasillabi a rima alternata: il tono dell'invettiva e l'ironia incidono però sulla perfezione metrica e il verso acquista una forza rappresentativa di ampia estensione».

sulla terra a scavare la sua morte?

La poesia è dedicata a coloro che ‘non sono più amici’, a chi si è venduto ‘alla ragione dei più forti’ (ai nuovi governi post-bellici, alle motivazioni delle potenze occidentali ormai attive nella propaganda anti-comunista contro quello che Gatto definisce il ‘mio grande Partito’).¹⁷⁰ Questi ‘gazzettieri’ sono contrassegnati dall’Io Lirico con il segno dell’indifferenza, dell’imperfezione (metrica e umana), dell’asprezza. Nei tre versi riportati sono inserite 10 vibranti in ognuna delle parole semanticamente forti. Solo ‘poeti’, la carica che l’istanza autoriale condivide con i disprezzati mestieranti, è immune dalla “contaminazione” con la -r-. A loro non ‘importa’ della ‘morte’ dei congiunti, degli amici e dei padri, ma si preoccupano solo del proprio ‘cantar d’assiuolo \ nelle case dorate’. Le particolarità metriche e l’anomala carica ideologica¹⁷¹ (solitamente più velata nel resto del *corpus* gattiano), legata all’immediato contesto del dopoguerra, motivano la successiva eliminazione della poesia dalla *Storia delle vittime*.

Nel resto della silloge, a compensare l’assenza della rima, troviamo un’ampia campionatura delle tipiche figure sostitutive nella poesia di guerra. Siti individua nella poesia neorealista uno spostamento sostanziale nel campo retorico, con una diminuzione delle figure metaforiche e un avanzamento di quelle metonimiche o dello spostamento. «Si manifesta un legame molto stretto tra la frequenza delle ripetizioni e un complessivo abbassamento della densità figurale (tra anafore e apertura alla prosa)».¹⁷² Le iterazioni (anafore, epifore, geminazioni, strutture isocoliche, parallelismi, *refrain*) servono «per suggerire la declamazione e tendere il tono della

¹⁷⁰ Gatto si era iscritto clandestinamente al Partito Comunista nel 1942. Vd. GATTO 1966: «Perché la maggior parte di noi cercò rapporti con il partito comunista? In realtà il partito comunista [...] per il suo patrimonio culturale, morale e politico, era l’unico non compromesso con il fascismo. Per questo, e anche perché proponeva rimedi concreti ai mali che avevano portato al fascismo, dava garanzie circa la eliminazione delle cause e colpiva al cuore le forze che al fascismo stavano dietro». Durante la guerra collaborò a due riviste del PCI clandestino, «Costruire» e «La Fabbrica» (vd. MUGNAINI 2007, p. 224). Nell’aprile del 1951 se ne distaccherà per numerose incomprensioni (vd. NESI 2007, p. 178; GIMMI 2009, pp. 383-384).

¹⁷¹ Nella versione a macchina, con aggiunte a penna (PV.VI.CN, 19), si parlava della ‘bandiera di mio padre morto \ lavorando’. In una parte fortemente cassata era molto frequente la parola ‘compagni’, che non entra nella redazione a stampa.

¹⁷² SITI 1980, p. 40.

pronuncia; ma ripetere un elemento è anche il modo più semplice per strutturare un insieme caotico».¹⁷³ Come sottolinea Calvino, la raccolta di Gatto è il migliore esempio di letteratura di guerra: «nelle sue parole che ci giungono levigate attraverso un lungo esercizio di poesia, ritroviamo la temperatura dei giorni e dei sentimenti della lotta».¹⁷⁴ I modelli a cui Gatto attinge sono quelli dell'oratoria civile e politica¹⁷⁵ o delle canzoni popolari (litanie, preghiere e tradizione orale partigiana); in precedenza ne *Il sigaro di fuoco* (e a tratti in *Amore della vita*) le medesime figure si rifacevano ai generi ludici. I tipi di ripetizione sono molteplici, dalle ripetizioni elementari sino a strutture più complesse.¹⁷⁶ In *Una notte* l'epanalepsi di 'urlo' grida con voce sconvolta la disumanizzazione della collettività:

Quando avremo lo sguardo delle bestie
 ci sembrerà d'urlare
 a scarpe morte, a teschi d'argento
 agli uccisi di fango invecchiati
 [...]
 Ad ogni alba vedremo urlare
 i muri abbaglianti dei morti,
 e l'urlo, l'urlo, un silenzio divelto
 dal nostro cuore d'uomini... (vv. 1-4; 11-14)

L'elemento retorico è complicato dalla *figura etymologica* a distanza con l'infinito del verbo ('urlare) e da diverse iterazioni di altri lessemi, su cui spicca l'epifora di 'bestie', condizione dell'essere umano in guerra. L'iterazione di 'urlo' è il centro di un vasto campo semantico sulla "nuova" terribile sonorità umana, ormai in grado solo di

¹⁷³ *Ivi*, p. 39.

¹⁷⁴ CALVINO 1949, p. 1494.

¹⁷⁵ Nella poesia *Ai compagni d'Italia* letta al 5° congresso del PCI a Roma nel dicembre 1945 (pubblicata in facsimile dal manoscritto in «Rinascita», n. 12, dicembre 1945) sono ancora più evidenti le strutture iterative del «declamato facile, vibrante di oratoria» (MODENA 2002, pp. 57-58; in questo studio è riportata anche la poesia, che non è stata più riproposta dall'autore proprio per l'eccessiva struttura retorico-ideologica): 'Milano vi manda il suo cuore \ [...] Vi manda la sua bandiera rossa \ [...] Milano vi manda il suo cuore, \ compagni. \ E batte sull'Europa, questo cuore, \ batte sull'Italia: sveglia i morti, \ sveglia i vivi nel cielo d'aprile' (vv. 1, 7, 12-16).

¹⁷⁶ Frequenti sono le anadiplosi con espansione del secondo membro, che funge solitamente da soggetto (grammaticale, o perlomeno logico, in similitudini o frasi nominali) della sezione frastica successiva: 'io troverei un pianto da bambino \ e gli occhi aperti di sorriso, neri \ neri come le rondini del mare. \ Mi basterebbe che tu fossi vivo, \ un uomo vivo col tuo cuore è un sogno' (*A mio padre*, vv. 7-11); 'Hanno sparato a mezzanotte, ho udito \ il ragazzo cadere sulla neve \ e la neve coprirlo senza un nome' (*Hanno sparato a mezzanotte*, vv. 1-3); 'un silenzio divelto \ del nostro cuore d'uomini... la luce \ la luce degli occhi spenti' (*Una notte*, vv. 13-15).

produrre suoni inarticolati e bestiali, di ‘urlare’ verso entità spente (‘a scarpe morte, a teschi d’argento \ agli uccisi di fango invecchiati \ ancora coi fulmini addosso’).¹⁷⁷ Nella seconda quartina sono agenti nell’atto della parola entità inanimate fortemente simboliche: ‘vedremo urlare \ i muri abbaglianti dei morti’. Dopo un’interrogazione (‘Nel silenzio dei secoli chi grida?’), il soggetto riacquista la facoltà, ma ‘le parole’ suonano inizialmente ‘bugiarde’. La catarsi è possibile solo nell’ultima strofa dove il ‘grido’ dello sdegno assume valore purificatore nell’immagine del fuoco.

Nell’epicedio per Eugenio Curiel, attivista partigiano giustiziato a Milano dai fascisti, le martellanti iterazioni in clausola e in *incipit* ribattono incessantemente il ricordo dell’amico. A tale effetto contribuisce anche l’assenza di punteggiatura nei versi interessati (vv. 2; 4-8; 14-15):

In un giorno della vita
ho camminato con Giorgio
a capo scoperto nel cielo.
Giorgio era un compagno
Giorgio era il Partito
Giorgio era il suo cuore
maturo come un frutto
Giorgio era la sua voce
inceppata e sicura,
i denti neri, il tabacco nero
la sigaretta arrotolata
un desiderio di svegliare
il mondo coi suoi pensieri.

Ho udito Giorgio
ho visto Giorgio
alto come le case
nell’orizzonte del cielo.

A maggio lo portammo al cimitero.
Se potevamo camminare
e coprirlo di fiori e di bandiere
era perché da morto c’indicava
la grande strada della primavera.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Sul testo cfr. MENICACCI 2007, p. 67: «L’umanità sconvolta di *Una notte*, tramite i sensi della propria animalità offesa [...] avverte come proprio dall’incrocio delle arterie nasca la scintilla di una reazione bestiale e civile».

¹⁷⁸ Col titolo *Giorgio* la lirica fu pubblicata sul «Calendario del popolo», n. 29, febbraio 1947. Sulla rivista la seconda strofa era più lunga ed alludeva in modo esplicito alla militanza comunista: ‘Come un grande studente usciva in fretta alle porte \ a insegnare la strada \ ai giovani compagni. Compagna

Oltre alle anafore, epifore ed anadiplosi del nome Giorgio, il testo è ricco di figure sostitutive: assonanze ('cuore' : 'voce') ripetizioni con lieve *variatio* ('i denti *neri*', 'il tabacco *nero*'). L'unica rima esterna non identica (oltre ad una desinenziale che lega due verbi di speranza 'svegliare' : 'camminare') è 'nero' : 'cimitero', fortemente espressiva per la carica drammatica dell'accostamento cromatico cupo al luogo di sepoltura.

L'ultima strofa, in cui si cerca di trarre una lezione per l'avvenire dalla tragica fine di Giorgio, sembra dichiaratamente alludere, con un continuo interscambio dei timbri vocalici e consonantici (tre ictus in -e-; due ictus in -a-; quattro consonanze della -r-; tre presenze del nesso -er-), all'impossibilità della rima facile in questa fase della poesia gattiana:

cimit -èro
cammin -are
bandi -ère
indic -ava
primav -èra

Per i martiri di Piazzale Loreto è intessuta di continue parole-tema, semanticamente pregnanti ('alba', 'città', 'Milano', 'vivi', 'morti', 'cuore', 'giorno', 'luce', 'fuoco', 'sangue', 'figli', 'silenzio', 'cielo') che ritornano anche a distanza per scandire i tempi della tragedia cittadina.¹⁷⁹ La poesia era circolata anonima durante la guerra su volantini e su alcune riviste clandestine, configurandosi, secondo Calvino, come un puro esempio di «letteratura della Resistenza».¹⁸⁰ Spesso la poesia era accompagnata dalla fotografia scattata di nascosto che ritrae in primo piano, con un taglio asciutto e cronachistico, le vittime dell'eccidio (Fig. 18). L'intento delle ripetizioni è di

anche la morte, \ diceva, il sangue è rosso' (vd. MODENA 2002, p. 74, nota 7). La cassatura può essere motivata, oltre che dall'eccessiva coloritura ideologica, anche dallo scompenso metrico dato dalla presenza di due versi lunghi (doppi settenari; il primo necessita di una sinalefe fra i due emistichi).

¹⁷⁹ Cfr. MENICACCI 2007, pp. 66-67, che si concentra sulle occorrenze di 'cuore'. La poesia fu composta nel dicembre del 1944, circolò su volantini clandestini e fu pubblicata anonima su «La nostra lotta. Organo del partito comunista italiano» del 1° febbraio 1945 con titolo *Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto* (sulla storia del testo vd. MODENA 2002, pp. 50-51; CASTOLDI 2007, pp. 81-90). MENICHETTI 2007, p. 36, segnala la dialefe al v. 11, incipitario della strofa, che «stacca opportunamente l'imperfetto narrativo, che si riferisce al momento dell'esecuzione, dall'evocazione, coi tempi ora al passato, di ciò che la piazza aveva in precedenza sempre rappresentato per i milanesi».

¹⁸⁰ CALVINO 1949, p. 1494.

enfaticamente il carattere popolare e corale¹⁸¹ del testo, steso, come ha segnalato lo stesso Gatto, «quasi senza sforzo» e con una decisa apertura dialogica: «Tutti i compagni avrebbero potuto leggere [la poesia] e facilmente ricordarla, tanto le sue parole erano semplici e le sue immagini chiare». ¹⁸²

Ed era l'alba, poi tutto fu fermo
la città, il cielo, il fiato del giorno.
Rimasero i carnefici soltanto
vivi davanti ai morti.

Era silenzio l'urlo del mattino,
silenzio il cielo ferito:
un silenzio di case, di Milano.
Restarono bruttati anche di sole,
sporchi di luce e l'uno all'altro odiosi,
gli assassini venduti alla paura.

Era l'alba e dove fu lavoro,
ove il Piazzale era la gioia accesa
della città migrante alle sue luci
da sera a sera, ove lo stesso strido
dei tram era saluto al giorno, al fresco
viso dei vivi, vollero il massacro
perché Milano avesse alla sua soglia
confusi tutti in uno stesso sangue
i suoi figli promessi e il vecchio cuore
forte e ridesto, stretto come un pugno.

Ebbi il mio cuore ed anche il vostro cuore,
il cuore di mia madre e dei miei figli
di tutti i vivi uccisi in un istante
per quei morti mostrati lungo il giorno
alla luce d'estate, a un temporale
di nuvole roventi. Attesi il male
come un fuoco fulmineo, come l'acqua
scrosciante di vittoria, udii il tuono
d'un popolo ridesto dalle tombe.

Io vidi il nuovo giorno che a Loreto
sopra la rossa barricata i morti
saliranno per primi, ancora in tuta
e col petto discinto, ancora vivi
di sangue e di ragioni. Ed ogni giorno,
ogni ora eterna brucia a questo fuoco,
ogni alba ha il petto offeso da quel piombo

¹⁸¹ A testimonianza di questa inclinazione collettiva, nella produzione di quegli anni ne *Il duello* Gatto ricorre ad un elemento teatrale desueto quale quello del coro.

¹⁸² GATTO 1947.

degli innocenti fulminati al muro.

In altre poesie sono distribuiti versi *refrain* da canzone popolare, come nel *Lamento d'una mamma napoletana*, in cui il ritornello si ripete con sottili variazioni nella disposizione metrico/sintattica, e crea «una sorta di litania laica capace di riprodurre il pianto delle donne del sud».¹⁸³

Mio, il figlio, non era della guerra
[...]

Mio, e del mare che ci lava i piedi
[...]
Mio il figlio, non era della guerra

[...]

Mio il figlio, non era della guerra
[...]

Mio
quel figlio, e la sua morte mia, la guerra.

Uscendo dal dettaglio del singolo testo, possiamo ravvisare tipi di iterazione intertestuale, in particolare la ripetizione di parole-clausola in vari passi della silloge. Nei componimenti di Gatto degli anni Trenta, Pietropaoli e Ghidinelli avevano sottolineato la ricorrenza di nuclei fonici e di intere coppie di parole in rima. Questa modalità è sostituita dalla più debole ricorrenza di lessemi singoli:

cuore (9): ‘i suoi figli promessi e il vecchio cuore’; ‘Ebbi il mio cuore ed anche il vostro cuore’; ‘Chi sospinge l’incendio dentro il cuore’; ‘piena la mano nel suo pugno: il cuore’; ‘Oh, l’Europa gelata nel suo cuore’; ‘Giorgio era il suo cuore’; ‘ove le mamme seccano sul cuore’; ‘alle pietre, alle chiese. Se il suo cuore’; ‘grandezza dei cocchieri? \ Il vostro cuore’.¹⁸⁴

¹⁸³ MAUCERI 2004, p. 92. L’insistenza retorica sottolinea un aspetto simbolico: «morte e guerra si identificano con l’archetipo [materno], come morte del figlio e “pietà” iperbolica materna, che maternizza anche la guerra in quanto legata al figlio» (MACRÌ 1980, p. 88).

¹⁸⁴ *Per i martiri di Piazzale Loreto*, vv. 19 e 21; *Una notte*, v. 20; *25 aprile*, v. 16; *Anniversario*, v. 12; *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)*, v. 5; *Lamento d’una mamma napoletana*, v. 5; *A uno straniero*, v. 3; *Agli uomini del Sud*, vv. 14-15 (endecasillabo spezzato).

morte (7; con aggettivi derivati): ‘vivi davanti ai morti’; ‘sopra la rossa barricata i morti’; ‘i muri abbaglianti dei morti’; ‘dalla bocca fermissima dei morti’; ‘mai più si scaldereà: sola, coi morti’; ‘e l’ama dentro e la contende ai morti’; ‘Una guerra è passata e tutti i morti’.¹⁸⁵

vita (7; con aggettivi e verbi derivati): ‘che muore sulla darsena. Chi vive’; ‘Mi basterebbe che tu fossi vivo’; ‘e col petto discinto, ancóra vivi’; ‘tutto quel giorno ruppe nella vita’; ‘– solo la neve – e tutti erano vivi’; ‘Non rivedremo nulla che sia vivo’; ‘col desiderio della nostra vita’.¹⁸⁶

mare (6): ‘neri come le rondini del mare’; ‘pare che venga e sia lontano il mare’; ‘dai ruderi che l’afa slarga al mare’; ‘Il sole resta della guerra, il mare’; ‘sciogliere in pace nella notte i mari’; ‘più addentro si suggelli e come il mare’.¹⁸⁷

cielo (5): ‘tante lontane rondini nel cielo’; ‘di speranze di poveri di cielo’; ‘nel plenilunio sporgere a quel cielo’; ‘dei ragazzi che avanzano in cielo’; ‘d’esser rimasti soli, udivo il cielo’.¹⁸⁸

vento (5): ‘solo le spalle rassegnate, il vento’; ‘Non s’ode nulla ma il vento’; ‘Di là da noi, dal funebre vento’; ‘alle mie spalle s’accompagna. \\ Il vento’; ‘Se rivedo la luna col suo vento’.¹⁸⁹

neve (4): ‘per tutti i morti il capo sulla neve’; ‘il ragazzo cadere sulla neve’; ‘delle mamme annerite sulla neve’; ‘senza confini, unita dalla neve’.¹⁹⁰

giorno (4): ‘d’ogni povero odore, trema il giorno’; ‘la città, il cielo, il fiato del giorno’; ‘per quei morti mostrati lungo il giorno’; ‘di sangue e di ragioni. Ed ogni giorno’; ‘e le parole e le sembianze un giorno’.¹⁹¹

¹⁸⁵ *Per i martiri di Piazzale Loreto*, vv. 4 e 31; *Una notte*, v. 12; *25 aprile*, v. 8; *Anniversario*, v. 13; *A uno straniero*, v. 2; *Preghiera*, v. 13.

¹⁸⁶ *Alla voce perduta*, v. 27; *A mio padre*, v. 10; *Per i martiri di Piazzale Loreto*, v. 33; *25 aprile*, v. 11; *Anniversario*, v. 9; *Preghiera*, vv. 19 e 26.

¹⁸⁷ *A mio padre*, v. 9; *Alla mia terra*, vv. 11 e 33; *Là dove i negri parlano ai fanciulli*, v. 1; *Preghiera*, vv. 2 e 29.

¹⁸⁸ *Alla voce perduta*, v. 19; *A mio padre*, vv. 6 e 17; *Hanno sparato contro il sole*, v. 4, *Anniversario*, v. 3.

¹⁸⁹ *Alla voce perduta*, v. 14; *Hanno sparato contro il sole*, v. 1; *Una notte*, v. 16; *Lamento d’una mamma napoletana*, vv. 19-20 (endecasillabo spezzato interstrofico); *Preghiera*, v. 1.

¹⁹⁰ *Alla voce perduta*, v. 33 (conclusivo); *Hanno sparato a mezzanotte*, v. 2; *25 aprile*, v. 2; *Anniversario*, v. 15 (conclusivo).

¹⁹¹ *Alla voce perduta*, v. 26; *Per i martiri di Piazzale Loreto*, vv. 2, 24 e 34; *A uno straniero*, v. 5.

petto (4): ‘coi garofani scuri sopra il petto’; ‘dei garofani scuri sul tuo petto’; ‘d’improvviso ci apparve in mezzo al petto’; ‘I cavalli mi corrano sul petto’.¹⁹²

primavera (3): ‘azzurra già che sembra primavera’; ‘nei fiumi azzurri della primavera’; ‘la grande strada della primavera’.¹⁹³

Il tessuto lessicale crea fra le poesie uno sfondo simbolico-tematico comune, tutto imperniato sui segreti legami fra l’uomo (vita, cuore, morte) e gli elementi primordiali. Questo sfondo è il teatro di uno scontro fra due temporalità, entrambe veicolate dalle strutture iterative. La prima, ciclica, si rifà alle stagioni, alla naturalità (l’immutabilità della gente, la freschezza dei bambini e delle donne, il ciclo della vita attraverso la sepoltura e la decomposizione dei corpi),¹⁹⁴ e una storica, che irrompe violentemente con le vicende della guerra. La tensione rimane irrisolta: «Questo spazio elementare porta con sé opposizioni [...]: da una parte stanno la primavera i colori puri la libertà il canto la vita, dall’altra il ferro il grigiore la paura la morte».¹⁹⁵

In alcuni testi prevale lo sconcerto, l’amarezza, quella durezza da cui, secondo Gatto, non si potrà più prescindere: «Io credo che nel cuore di tutti gli uomini sopravvissuti alle stragi e agli orrori di quest’ultima guerra sia rimasta una durezza che non si scioglierà mai, tanto meno nelle parole».¹⁹⁶ In altre poesie il mondo naturale marca con forza la propria speranza di salvezza. «L’ispirazione [di questa raccolta] anche se prende le mosse da una nota fosca o sanguigna rapidamente la trovi corsa da

¹⁹² *Alla voce perduta*, vv. 6 e 25; *25 aprile*, v. 17 (conclusivo); *Lamento d’una mamma napoletana*, v. 16.

¹⁹³ *A mio padre*, v. 3; *Hanno sparato a mezzanotte*, v. 11 (conclusivo); *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)*, v. 21 (conclusivo).

¹⁹⁴ Cfr. D’EPISCOPO 1980, che indaga le analogie e le differenze della ciclicità gattiana rispetto ai testi di Vico e Foscolo: «In Gatto la morte viene riscoperta nel suo ruolo alternativo e liberatorio di polo catalizzatore e rigeneratore di vita» (p. 209); «i “sepolcri” depongono la propria materialità, per divenire essenza, sostanza di una vita, aperta costantemente a rinnovarsi nelle stagioni degli uomini, i quali muoiono ogni giorno ed ogni giorno rinascono secondo un ciclo che di vichiano conserva solo la struttura e l’abbozzata dinamica trasformazionale» (p. 212). Sulla ciclicità gattiana vd. anche PIETROPAOLI 1983; VANORIO 2006, p. 388. Significativa in questa ottica la definizione di Cagli come «il più accanito suscitatore di origini che scopriva nella sabbia delle grandi e millenarie alluvioni umane, non la reliquia dell’uomo offeso, ma l’orma e la conferma d’ogni passo, per una storia ch’era nel segno dell’effimero il tempo di tutto il tempo passato e futuro, l’errare perpetuo della spola dell’uomo nella miriade dei cenni» (G. 6719).

¹⁹⁵ SITI 1980, pp. 135.

¹⁹⁶ G. 4701, p. 707.

aneliti e palpiti d'amore»: così Bontempelli leggeva nella prefazione originale le liriche dell'amico.¹⁹⁷

In *Hanno sparato contro il sole* 'l'alba \ corre nei mari liberi al saluto \ della terra promessa ed in ogni uomo \ decide la speranza che la terra \ fiorita di lavoro abbia il suo canto'. Nell'epicedio, Curiel 'da morto ci indicava la grande strada della primavera'. In *Là dove i negri parlano ai fanciulli* è esplicitata la vittoria del 'sole' e del 'mare' sulle pochezze della storia umana.¹⁹⁸ *Agli uomini del sud* si chiude sulla previsione che 'un popolo di canti \ saluterà la luce della terra', mentre *Preghiera* auspica una segreta corrispondenza fra i morti e i vivi e che il mare, con un panico abbraccio, avvolga il mondo rinnovato:

Ora preghiamo che nulla sia dissolto,
che la vita dei morti e nostra insieme
più addentro si suggelli e come il mare
dalle sue stesse braccia si ritrovi
nella pace profonda e nella furia
della tempesta che rinnova il mondo. (vv. 28-33)

Accanto alle suggestioni artistiche, sulla nuova inclinazione temporale della poesia è plausibile ipotizzare un influsso più marcato dei temi di Pavese, la cui opera, come abbiamo visto, era ben conosciuta da Gatto che diventerà amico dello scrittore nell'immediato dopoguerra. Nel 1960, durante la conferenza tenuta a Firenze, Gatto accenna di scorcio all'aspetto del mito, di cui dà significativamente un'interpretazione inerente alla percezione ottica: in un appunto del 1941 de *Il mestiere di vivere* «s'è come attutita l'esaltazione rabbiosa del reale (il carcere, la solitudine) e il mito s'è caricato con una trepidazione visivamente inane della sua fatica. Questa visività è già un segno d'indulgente convivenza».¹⁹⁹ Dal mondo della letteratura americana, da Melville, Poe, Hawthorne e James, Pavese riceve «la conferma di una semplicità e perfino di una semplificazione diretta del vivere [...] Tutto questo coincideva col suo essere primitivo, legato alla terra, agli interessi dei sensi, alle vittorie del corpo». Il passaggio che più colpisce nell'intervento di Gatto è la congiunzione effettuata fra il

¹⁹⁷ BONTEMPELLI 1947, p. 344.

¹⁹⁸ Tuttavia in questa poesia si dilata in una dimensione meta-storica anche un 'pianto infinito'.

¹⁹⁹ G. 6005, p. 105.

nucleo ispiratore mortuario con il motivo dell'oblio dopo il confronto con il divino: «La morte, prima di perdersi nel morire, fu sempre per Pavese un punto di partenza, l'indurimento, lo stampo e insieme la vocazione perduta di un incontro con gli dei».²⁰⁰

Questo aspetto è al centro del successivo saggio di Furio Jesi del 1964, *Pavese, il mito e la scienza del mito*. Jesi rintraccia le origini del pensiero pavesiano nei testi antropologici (Frobenius, Kerényi, Jung e Frazer) e nella letteratura tedesca a cavallo fra Ottocento e Novecento (Rilke, George, Thomas Mann). Nell'articolo ci si concentra su un concetto dell'opera di Frobenius (molto attenta agli aspetti ciclici), il "Paideuma", che condensa l'apprendimento di un individuo all'interno di una specifica società: «Il "Paiudema" di Frobenius è "creator": "afferra" l'uomo e usando dell'uomo crea la civiltà. Scrive Pavese: "Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma, un comportamento significativo».²⁰¹ Poche pagine dopo Jesi nota come «dietro al "Paiudema creator" di Frobenius si può riconoscere il "Dio ignoto" di Nietzsche [...]. E il dio "ignoto", inconoscibile [...] è qualcosa di simile al "terribico", agli angeli terrifici di Rilke: al volto della morte».²⁰²

Alcuni dei nuclei problematici del lavoro di Jesi sono anticipati da Gatto, pur in modo certamente intuitivo e asistemico, senza l'organico approfondimento delle fonti effettuato dall'antropologo. Oltre alle influenze della temporalità pavesiana sulla raccolta del *Capo*, è possibile peraltro ampliare la prospettiva. Vista la frequentazione personale dei due autori nella seconda metà degli anni Quaranta, non è improbabile che sull'immagine del tedesco sepolto nei boschi de *La luna e i falò* agisca l'eco della decomposizione e combustione dei morti di *Alla mia terra*, una poesia interamente dedicata ai temi dell'appartenenza alla terra, della conoscenza del fanciullo e della circolarità cronologica, cruciali anche nel macrotesto pavesiano.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 104.

²⁰¹ JESI 1964, p. 139.

²⁰² *Ivi*, p. 143.

4. LA CRISI DELL'ENDECASILLABO

4.1 LE NUOVE POESIE: STRUTTURE DEMARCANTI E FENOMENI DI RIFRAZIONE

Nel 1950 Gatto pubblica la raccolta *Nuove poesie*. All'inizio del nuovo decennio il volume costituisce una sorta di bilancio della produzione degli anni Quaranta, un riepilogo delle diverse esperienze maturate, delle contraddizioni, delle evoluzioni¹ e dei ripensamenti, come ricordano a distanza di quindici anni le parole dello stesso autore:

«Lo Specchio» di Mondadori pubblicò nel 1950 il volume *Nuove poesie*, esaurito da tempo, comprendente liriche dal 1941 al 1949. Fu un libro composito che dette una prima e anche sommaria addizione del lavoro di quegli anni, nell'incontro e nello scontro delle mie esperienze poetiche, umane e politiche, del vecchio e del nuovo che avevo dentro. [...] Riconosco che il libro esponeva alla coabitazione poesie diverse per esperienza, per tentativo, per risultato: era una coabitazione, del resto, che i tempi e la somma degli anni giustificavano.²

La dichiarazione del 1965 sottolinea il carattere di parziale estemporaneità dell'operazione di raccolta, ma soprattutto l'eterogeneità che emerge dallo «scontro» fra testi nati in diversi momenti. Gli anni Quaranta sono stati un decennio vorticoso, caratterizzato dalla guerra, dall'occupazione tedesca, e dai difficili anni della ricostruzione. Per Gatto, sul piano strettamente personale, si è trattato di un periodo di grande attività e di importanti esperienze umane: il ritorno da Firenze a Milano, l'attività giornalistica clandestina, i trasferimenti in diverse città italiane per collaborare con le redazioni di numerose testate, l'attività di cronista sportivo al *Giro d'Italia* del 1947 e del 1948, alcuni viaggi nell'Europa dell'Est.³ Il 1946 è stato anche l'anno dell'incontro con Graziana Pentich, che diventerà la compagna di Gatto per diversi anni, e alla quale viene dedicato il volume di cui stiamo trattando: 'A Graziana Pentich, perché resti lode della sua virtù e memoria della sua bellezza'.

¹ Insiste su questi aspetti GIOVANNUZZI 2001.

² G. 6601, pp. 341-342.

³ Su questi aspetti biografici vd. l'esauriente *Cronologia* di Ramat, che si basa su notizie riferite da Graziana Pentich (RAMAT 2005, pp. XLVIII-LII).

Nuove poesie riflette il carattere polimorfo delle esperienze personali e letterarie, come dimostra lo scorrere delle poesie dalla riflessione sulla contemporaneità bellica sino ad eventi minimi. Vedremo però che la dichiarazione di Gatto risulta un po' forzata. Essa riflette la frustrazione per il fallimento di alcune direzioni di ricerca e per il basso livello stilistico di qualche testo, specie di quelli composti per ultimi. La divisione generale del volume mostra invece un'attenta pianificazione nella *dispositio* delle sezioni e dei singoli componimenti ed è lontana dal costituire «una sommaria addizione».

Nuove poesie segna l'inizio della collaborazione di Gatto con la Mondadori, che pubblicherà tutte le sue future raccolte poetiche. Nel successivo *Piano dell'opera*, che viene stabilito dall'autore con la Casa per riordinare le proprie opere di poesia (anche quelle pubblicate precedentemente con altri editori), *Nuove poesie* sarà la silloge più sacrificata (e questo motiva anche un certo silenzio della critica verso l'ordinamento del volume, ad eccezione dell'attento saggio di Stefano Giovannuzzi). I componimenti ripresi da *Amore della vita* e *Il capo sulla neve* saranno inseriti ne *La Storia delle vittime*. Fra i nuovi testi, 25 saranno recuperati nelle *Poesie d'amore* del 1972, mentre 31 saranno provvisoriamente lasciati in sospenso: «non sono poesie abbandonate o rifiutate: sono ancora da rivedere, o magari da rinnovare del tutto, e per un'altra raccolta, ancora non prevista dal cosiddetto “piano dell'opera” [...]. E spero tocchi ancora a me di farlo».⁴ La morte, causata nel 1976 da un incidente stradale, impedirà a Gatto di portare a compimento il suo proposito.

Il volume è diviso in 8 sezioni che coprono temporalmente l'intero arco degli anni Quaranta (Tab. 12). Si inizia dalle *Ultime* (1948-1949); segue un'analessi strutturale verso *Prime* (1941-1942) e si prosegue successivamente in ordine cronologico, pur con qualche sovrapposizione o leggero scarto all'indietro fra sezioni: *La provincia del mare* (1942-1943), *Amore della vita* (1943-1944), *Anniversari* (1944-1947), *Come il sorriso* (1945-1947), *Romanzo 1917* (1948), *Il circo della luna* (1946-1948).

⁴ G. 7301, p. 217.

Gatto, consapevole della debolezza di certi testi, auspicava che le poesie fossero giudicate singolarmente per il proprio risultato estetico.⁵ Tuttavia risulta fondamentale in chiave interpretativa il disegno strutturale che sta dietro alla composizione della raccolta. È opportuno in questo senso, nell'analisi, partire dalla sezione centrale (la n. 4) *Amore della vita*: alcuni dei fenomeni che emergono dal confronto con l'omonimo volume del 1944 possano infatti essere proiettati su una dimensione più ampia.

Rispetto all'originaria raccolta di Rosa e Ballo sono eliminati 6 testi molto brevi: *Disegno*, *Un fatto*, *Congedo*, *Visione*, *Serale*, *Luce*; *Sera* è inserita in un'altra sezione (con il titolo *L'operaio vestito d'azzurro* in *La provincia del mare*). 5 di queste poesie erano metricamente caratterizzate da versi brevi (sia in sequenze regolari o nella tipologia anisosillabica). Le esclusioni e l'aggiunta di un testo, oltre che alcune lievi modifiche ad altri componimenti, spostano di poco le percentuali quantitative delle misure versuali, ma significativamente l'endecasillabo diviene il primo verso della raccolta (31,57 %), superando il settenario (29,41 %). In linea con questi dati numerici diventa fondamentale il nuovo assetto che è dato alla sezione.

L'indice si può ripartire in tre parti (Tab. 13): i primi 7 testi; il nucleo centrale, sotto il titolo di *Favole*, in cui sono raccolti 14 componimenti brevi con un proprio sottotitolo; la parte finale con 8 poesie. Nelle prima e nella terza si registra la forte tendenza da parte di Gatto di collocare le poesie esclusivamente endecasillabiche (*Apologo*, *Lapide*, *Lago*, *Paesaggio*, *Fine*) o quelle in cui sono frequenti i versi lunghi (*Vivi*, *Vento*, *Grecia*) o gli endecasillabi demarcanti (*Vento sulla Giudecca*, *Fiera*, *Amore della vita*). A rinsaldare tale importanza delle posizioni, la terza microsezione è aperta dall'unico testo ripreso da un diverso volume, *Notte a Pisa*, caratterizzato da 14 perfetti endecasillabi e un quinario (originariamente era ne *La spiaggia dei poveri*).⁶

La funzione, che nella tecnica cubista di *Amore della vita* del 1944 era assunta dall'endecasillabo all'interno di singoli componimenti come cornice al verso breve, è qui dilatata su un piano intertestuale da una serie di spostamenti interni. Ora i testi in cui risalta maggiormente la funzione dell'endecasillabo (spesso con una specificazione

⁵ G. 6601, p. 342: «Le poesie, al di là del fatto di trovarsi in volume con altre, dovevano valere e non valere ognuna per sé e come tali essere giudicate».

⁶ Rispetto alla disposizione del dattiloscritto inviata al Premio Letterario Saint Vincent (PV.VI.NP, Q2), la tendenza descritta è rafforzata dall'inserimento di *Vivi*, *Vento* e *Grecia*, inizialmente non previsti.

“realista”), insieme a quelli caratterizzati da una tensione verso le misure lunghe, sono collocati nelle posizioni liminari della sezione. Le poesie in versi brevi (*Incredibile, La luna, Il balcone, Interno, Parole, Sabato sera, Giotto*) e le canzonette (*Per dire, Processo, Saluto*) sono collocate nel macrotesto centrale *Favole*, che segna, già dal titolo, una dimensione alternativa⁷ rispetto al piano privilegiato della nuova metricità.⁸

Il modello metrico che si evince dall’analisi della sezione *Amore della vita* può essere dilatato a livello dell’intera raccolta. Se confrontiamo la tabella generale (Tab. 14) delle frequenze versuali per ogni sezione, notiamo come sia iterata la struttura a cornice. Fondamentale in questo senso risulta la datazione della sezione 1, ad indicare come il terminale cronologico sia determinante nella ricezione del volume.⁹ Seguendo l’andamento temporale si delinea chiaramente un percorso di sviluppo metrico: si parte nella sezione 2, con una forte regolarità basata sull’endecasillabo rimato o sciolto e sulle quartine di settenari (secondo l’eredità di *Arie e ricordi*).¹⁰ Nella sezione 3 (*La provincia del mare*, i cui testi sono quasi tutti ripresi da *La spiaggia dei poveri*) la selezione diventa antologica e manierista: si ritrovano un testo anisosillabico, tre testi con rime regolari alternate (uno in endecasillabi, uno in novenari, uno in settenari), una canzonetta di settenari con rime sparse, una poesia in endecasillabi sciolti (in cui rimane in filigrana l’impalcatura della quartina);¹¹ *Al dolce sole* e *Alla mia terra*,

⁷ In PV.VI.NP, Q2 recava il nome *Vacanze*. Anche nella raccolta per bambini *Il vaporetto* una delle sezioni assumerà il nome di *Favole*.

⁸ Il fenomeno qui descritto assume una chiara rilevanza statistica, ma non manca qua e là qualche testo che diverge in parte dalla descrizione generale. All’interno di *Favole* nessun testo è solo in endecasillabi, ma alcuni presentano endecasillabi all’inizio (*Una volta, Grigio*) o versi lunghi sparsi (*Esulterà, Come un pensiero*). Nella terza parte, *Le fontane* e *Avventura* sono rispettivamente in versi brevi e settenari. Questo parziale ibridismo, che viene mantenuto ora in minima dose, segna una costante della natura spuria ed eterogenea di *Amore della vita*, considerata anche in una chiave evolutiva.

⁹ Cfr. GIOVANNUZZI 2001, p. 75. Dalla *Nota per il proto* (PV.VI.NP, NE) per l’edizione Mondadori si evince l’estrema attenzione di Gatto per la paginazione. In PV.VI.NP, Q2 non erano ancora incluse le *Prime* e si seguiva un ordine cronologico lineare.

¹⁰ In *Prime* Gatto inserisce testi che erano usciti su rivista o erano stati raccolti nella *plaque* *L’allodola*. Indispensabile risulta la cronologia BONZANINI - GIMMI 2009, che aggiorna la precedente TURCHI 1980. *La luna desolata* è invece probabilmente basata su un vecchio testo non pubblicato. Viste le forti affinità stilistiche e metriche con le poesie della sezione, mi sembra improbabile che sia stata composta nei tardi anni Quaranta e poi retrodatata.

¹¹ Nella sezione dattiloscritta *Prime* di PV.VI.NP, Q2 era inclusa un’altra lunga poesia endecasillabica non rimata, *Domenica*, pubblicata su «Il ’45» del febbraio 1946 e probabilmente esclusa dalla silloge per la carnalità di certe immagini: ‘la fanciulla che sale e dall’affanno \ è premuta in un soffio, quasi il

originariamente in versi lunghi, sono smembrate in versi brevi con una forte presenza di decasillabi o endecasillabi; infine sono aggiunte da altri volumi *L'operaio vestito d'azzurro* (versi lunghi misti a misure di poco inferiori all'endecasillabo; originariamente in *Amore della vita*) e *Là dove i negri parlano ai fanciulli*, testo in endecasillabi sciolti de *Il capo sulla neve*, che peraltro presentava il medesimo *incipit* di una prosa de *La spiaggia dei poveri*. La sezione 3 mostra un trasferimento della regolarità dal piano intertestuale della sezione a quello microtestuale del singolo componimento, nel senso che non si possono individuare gruppi di poesie accomunate da parentele versuali, ma solo delineare un insieme di testi isosillabici opposti a qualche sporadico inserimento di poesie metricamente più eterogenee, risultanti da una riscrittura o da qualche spostamento.

Nella sezione 4, l'incrinatura metrica, pur limitata dai fenomeni di *dispositio* su cui ci siamo soffermati, emerge con chiarezza nell'eterogeneità di *Amore della vita*. Il modello della cornice si può ora proiettare sul piano dell'intero volume. La sezione metricamente più irregolare conosce al proprio interno e nel dettaglio delle singole poesie veri e propri argini metrici che contrastano la dispersione ed enfatizzano nel senso della chiusura testuale quella che era la tecnica cubista aperta e dinamica del volume del 1944. Con grande sensibilità Contini si rammaricava con Gatto dei minimi tagli e scarti rispetto alla redazione precedente, avvertendo le sottili differenze che creavano la selezione e la ricollocazione.¹² Con un tale spostamento metrico-formale si genera un modello proiettabile all'esterno della sezione: tuttavia, come emergerà più chiaramente nel cap. 4.3, il complesso delle *Nuove poesie* presenta una ripetitività

seno \ le nasce tra le mani ...'; 'Nuda quel giorno irromperà nel fitto \ delle cosce di neve e sulla bocca \ rossa il corallo annotterà coi lumi ...'; 'Con le tenere mani sopra il ventre \ si macchierà dei suoi capelli, nera \ della gola e dei vicoli, ad un carro \ porterà l'ombra ai cimiteri, al fiato \ dei treni e delle nebbie. Caldo, il cuore \ soltanto allora le sarà pietoso \ fra le mani d'un tempo come il seno \ fu premuto d'affanno alla sua veste' (si riporta la redazione del fascicolo, con qualche minima differenza rispetto alla versione a stampa).

¹² «Io ho una passione particolare per *Amore della vita* (che forse poteva passare senza tagli nella raccolta)» (lettera del 4 maggio 1950). Il nome di Contini è il primo che compare, in una lista (PV.VI.NP, LD), stesa da Gatto, di esperti a cui inviare il volume; fra gli altri troviamo Fortini, Spagnoletti, Emanuelli, Bo, Solmi, Sereni, Ferrata, Tofanelli, Calamandrei, Cecchi, Angioletti, Betocchi, Bocelli, Bruno, Falqui, Pancrazi, De Robertis, Chiara, Luzi, Ungaretti, Muscetta, Saba, Pratolini, Stefanile, Zampa, Russo, Bilenchi, Capasso, Montale, Caproni, Petroni, Petrocchi, Calvino, Parronchi.

formale che spingerà Gatto a mutare profondamente stile metrico nella futura *La forza degli occhi*.

Su una scala più ampia rispetto ad *Amore della vita*, le sezioni 1 e 8 risultano le più uniformi, con una dominanza assoluta dell'endecasillabo (95,21 e 89,09 %); addirittura nel testo-sezione 7, *Romanzo 1917*, l'inclinazione autobiografica spinge l'autore ad usare rigorosamente solo l'endecasillabo (87 versi). Il particolare assetto dato al libro permette quindi una duplice lettura. Ci si può focalizzare sullo sviluppo diacronico-formale dal 1941 al 1949 con tre passaggi evolutivi: ad una regolarità metrica basata su varie forme segue un'esplosione dell'irregolarità metrica, moderata dalla tecnica cubista; il processo è concluso dalla ricomposizione su una nuova regolarità basata *solo* sull'endecasillabo. Altrimenti nell'interpretazione è possibile prediligere un movimento verso l'esterno, che parta dalle sezioni centrali per poi concentrarsi sulle parti liminari che arginano i "fenomeni devianti" delle sezioni di mezzo (caratterizzate, oltre che dai testi più marcatamente anisosillabici, anche da quelli basati su un'altra regolarità, con la strofizzazione del novenario o del settenario).

A riprova di questo movimento centrifugo, si possono analizzare alcuni fenomeni di rifrazione speculare delle sezioni 5 e 6 rispetto ad *Amore della vita*. *Anniversari* copre gli anni dal 1944 al 1947 e coincide sostanzialmente con il periodo di preparazione de *Il Capo sulla neve*. Da questa silloge sono riproposti, senza particolari modificazioni, *A mio padre*, *Alla voce perduta*, *Anniversario*, *Pregghiera*.¹³ A questi si aggiungono 4 nuovi testi. *Come un Pianto*, che era stato edito sul «Politecnico» del settembre 1947 accanto a testi che sono poi confluiti nel *Capo*, è metricamente affine a questi ultimi: presenta due lasse lunghe di endecasillabi (16 e 10) ed è intessuta di moduli ripetitivi, dai più semplici, come l'anadiplosi, alle riprese a distanza di clausole, di versi o di intere porzioni testuali.¹⁴

¹³ MANACORDA 1982, p. 8255, segnala che Gatto esclude «le poesie formalmente e ideologicamente più compromesse [...] tenendo con ciò a smussare le punte più acute della sua compromissione praticistica».

¹⁴ Le due strofe hanno lo stesso *incipit*: 'Quanto amore patimmo, quanto freddo \ ... Quanto amore patimmo, quanto freddo, \ tutto l'amore della nostra vita \ e tutto il freddo della nostra morte'. Il secondo membro prevede l'espansione dei due lessemi del ritornello in due versi successivi, con andamento fortemente isocolico sino all'antitesi semantica vita/morte. Vd. anche le anadiplosi con espansione: 'E a dirci buoni, \ buoni da prender sonno'; 'oh, quanto \ quanto azzurro vedemmo'.

I due componimenti liminari mostrano invece una certa mobilità rispetto all'*usus* dell'endecasillabo nel *Capo*. Nella poesia d'apertura, *L'eco della sera*, una rima interna ('bagna la campagna') e una rima fra i due emistichi di un endecasillabo spezzato interstrofico ('una pioggia appassita. \ \ È già finita') si affiancano a stilemi metrico-retorici già presenti nella raccolta sulla guerra, come l'anafora, l'anadiplosi, la presenza di un settenario di chiusa. Peraltro le iterazioni conoscono una rifunzionalizzazione: alcune variazioni tecniche, come l'uso dell'anadiplosi interstrofica accompagnata dalla vaghezza dei puntini di sospensione, sono sfruttate per ritrarre un'evanescenza atmosferica, in opposizione al secco realismo della silloge del '47:

un'altra sera s'allontana dove...

... dove sospesa la pioggia vapora
sfumando nei colori. (vv. 7-9)¹⁵

Metricamente più anomalo è il testo conclusivo (l'ottavo), *Potrebbero dirti morta*, in cui i tre periodi sintattici scandiscono forti differenze strutturali:

I tuoi occhi son come la giovinezza	11	2 ^a -(4 ^a)-5 ^a -10 ^a
grandi, perduti, lasciano il mondo.	11	1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a
Potrebbero dirti morta senza rumore	13	2 ^a -5 ^a -7 ^a -12 ^a
e incamminare su te il cielo,	9	4 ^a -7 ^a -8 ^a
passo a passo, seguendo l'alba.	9	1 ^a -3 ^a -6 ^a -8 ^a
Tu sei l'amore da portare in braccio	11	(1 ^a)-2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
di corsa sino al vento, sino al mare:	11	2 ^a -6 ^a -10 ^a
e dirti fredda da scaldare al fuoco	11	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
e dirti triste coi capelli neri	11	2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a
da pettinare eternamente, è come	11	4 ^a -8 ^a -10 ^a
deporti nel silenzio, starti accanto	11	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
udendo l'acqua battere alle rive.	11	2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a

Nella prima frase, due endecasillabi preludono all'alterità metrica dei segmenti successivi. Il primo prevede una forte sineresi, con scansione monosillabica del

¹⁵ Nella copia manoscritta del fascicolo *18 poesie per Graziella* (PV.VI.NP, Q1: raccoglie testi dedicati alla Pentich, confluiti nelle *Nuove poesie*, ad eccezione di un inedito endecasillabico, *Perché tu dorma ai miei paesi*, che è inserito, in una versione più definita, anche in PV.VI.NP, Q2 nella sezione *Come il sorriso*) non è ancora inclusa la spaziatura delle strofe e la poesia prosegue con altri 6 endecasillabi, con varie correzioni e sovrascritte.

pronomi 'tuoi' e sinalefe con il successivo 'occhi'. Dopo la forte cesura in 3^a sede segue un accento metrico su 'son' per rispettare l'andamento *a minore*, ma la lettura prevedrebbe più facilmente l'*ictus* sull'avverbio 'come' (rendendo quindi l'endecasillabo di 2^a-5^a-10^a, o comunque di 2^a-4^a-5^a-10^a). Il secondo necessita di una diafe, anomala nell'*usus* gattiano per posizione all'interno del verso, fra verbo e articolo ('grandi, perduti, lasciano 'il mondo'). Il secondo periodo sintattico è metricamente anisosillabico, costituito da un tredecasillabo (difficilmente cesurabile e discontinuo per gli accenti) e da due novenari con una ritmicità fortemente erratica (4^a-7^a-8^a e 1^a-3^a-6^a-8^a).

La regolarità torna nel terzo periodo, nell'invocazione alla donna: emerge «una scansione tranquilla e ariosa, l'amore come accadimento naturale, come energia vitale; un'intimità appassionata e casta, non consolatoria. È un andamento di cantabilità da aria napoletana, ancora con suggestioni crepuscolari. Con qualcosa di verleniano nelle assonanze, con associazioni foniche da melodista».¹⁶ La sequenza di endecasillabi regolari è rafforzata dall'andamento ritmico giambico con accenti principali solo in sedi pari. L'unico accento secondario di rilievo in sedi dispari è nel primo verso della sequenza, con enfasi sul pronome relativo di seconda persona: 'Tu sei l'amore da portare in braccio'.¹⁷ Il 'Tu' assume una posizione centrale nel componimento: lo svolgersi metrico della poesia verso l'isosillabismo è accompagnato dal *climax* grammaticale e affettivo nei gradi di presenza dell'interlocutrice: nella prima parte sono richiamati gli 'occhi', con un aggettivo possessivo; nella seconda è presente il pronome enclitico con funzione di oggetto nel tredecasillabo, giocato tutto sul richiamo della morte e sull'asprezza della vibrante ('Potrebbero dirti morta senza rumore'). Nell'ultima parte il vocativo apre la sequenza di endecasillabi giambici, con un forte slancio lirico, dato dal ritmo degli accenti, dalle costruzioni parallele e dalla scelta delle immagini. L'attacco della sezione, 'Tu sei l'amore da portare in braccio', attenua l'evocazione precedente, 'potrebbero dirti morta', con lo scioglimento degli elementi fonici di 'morta' negli speculari 'amore' e 'portare'.

¹⁶ RISI 2003, p. 68.

¹⁷ Si potrebbe accentare il verbo 'è' nel verso 10 (9^a sede versuale), ma la sinalefe con il precedente 'eternamente' e l'appoggio sulla clausola del verso fanno cadere tutta l'attesa ritmica sulla 10^a sede.

I due testi che abbiamo analizzato sono confinati ai capi della sezione. Le lievi irregolarità registrate denotano fenomeni inversi e speculari rispetto ad *Amore della vita*. Come abbiamo visto, essa presenta un'eterogeneità metrica, arginata dal ruolo coesivo dell'endecasillabo all'interno di singoli componimenti e dalla posizione sui bordi della raccolta di testi con soli endecasillabi, endecasillabi di cornice o versi lunghi. In posizione simmetrica rispetto all'assetto del volume, *Anniversari* presenta fenomeni opposti: la forte regolarità endecasillabica è solo parzialmente attenuata da piccole irregolarità nei due testi di "confine" (oltre che da un testo centrale erratico che analizzeremo a parte).¹⁸

<i>Amore della vita</i> - Sezione 4	<i>Anniversari</i> - Sezione 5
eterogeneità metrica generale	regolarità metrica generale
forte anisosillabismo nelle parti centrali o regolarità <i>altra</i> data dai settenari	forte isosillabismo endecasillabico nelle parti centrali
parziali fenomeni di regolarità ai bordi della sezione e ai bordi dei singoli testi	leggere irregolarità nei bordi della sezione

Il passaggio fra le due sezioni centrali (dalla 4^a alla 5^a su 8 complessive) attraverso un invisibile specchio formale delinea tendenze formali rifrattive, che avvalorano le considerazioni sull'indirizzo metrico centrifugo. In *Anniversari* i testi liminari instaurano un sottile movimento all'interno dell'endecasillabo, ma non ne mettono in discussione la dominanza quantitativa e qualitativa. Inoltre le lievi sfrangiature di questi due testi (peraltro abbastanza brevi, di soli 8 e 12 versi) non fanno che rimarcare la centralità degli altri componimenti lunghi, tutti in endecasillabi regolari, con cifre eloquenti. Il computo complessivo della sezione segnala 138 endecasillabi (89,03%), a fronte di 16 altre tipologie (1 dodecasillabo, 2 decasillabi, 6 novenari, 1 ottonario, 2 settenari, 1 senario, 3 quinari, 1 tredecasillabo).

Strutturata in modo simile alla 5, risulta anche la sezione 6, *Come il sorriso*. Il primo, il secondo e il penultimo testo (oltre ad uno centrale) sono scritti in versi brevi (sia

¹⁸ *Natale al caffè Florian*; cfr. il cap. 6.1.

isosillabici, che anisosillabici) ma rimangono sostanzialmente schiacciati dalla pressione endecasillabica negli altri 10 componimenti, tanto che l'endecasillabo vanta la percentuale del 76,31 %, seguito dal 10,52 % del settenario e dal 9,02 % dell'ottonario.¹⁹ Le sezioni 5 e 6 instaurano una *solidarietà compositiva* speculare rispetto alla 4 e denotano una complessa costruzione degli elementi centrali posizionali del volume.

Nella sezione 6 sono inseriti, come per la 5, testi composti fra il 1945 e il 1947, durante la stesura del *Capo*. L'affinità cronologica con la raccolta del 1947 è evidente nelle iterazioni di *Piangerà chi non piange*²⁰ e nella centralità poetico-semanticamente dell'immagine del 'cuore' nel testo eponimo.²¹

In altri componimenti, però, l'endecasillabo sciolto e la modalità iterativa assumono diverse pieghe semantiche. La sinergia fra scelte metriche e tematiche espressive sembra qui meno funzionale e ridotta a tecnicismo. Nel breve *All'alba* la struttura anaforica dell'endecasillabo delinea una poco convincente narrazione regressiva del femminile nel liquido e nel sessuale. Non esenti da qualche ridondanza retorica anche gli esiti di *Io penso ai morti*²² e *Cenere*,²³ in cui le ripetizioni scandiscono un dialogo fra il mondo dei morti e quello dei vivi.

¹⁹ La struttura emerge dall'*iter* variantistico, dato che in PV.VI.NP, Q2 la sezione era ancora chiusa da 4 testi endecasillabici.

²⁰ La poesia riprende il *refrain* (4 occorrenze + il titolo) con triplice *figura etymologica* e terminazione tronca: 'Piangerà chi non piange piangerà'. I richiami sonori fra le clausole delineano uno schema indebolito strofico, che richiama vagamente la ballata. Segnalando solo i fenomeni fonici più evidenti si può descrivere uno schema *abcx adex fbgx aeex cx cci*, in cui *-x-* è il ritornello; *-a-* la ricorrenza del nesso *-er-* ('sera', 'nere' 'anneriti'); *-b-* l'assonanza 'lume', 'fanciulle' (con ritorno della laterale); *-c-* l'assonanza 'solo', 'sogno', 'uomo' con l'aggiunta della *variatio* femminile 'sola'; *-e-* le *figurae etymologicae* di 'morte'. Numerose sono poi le iterazioni interne e le costruzioni parallele. Alcuni versi tradiscono però una raffinatezza stilistica colta. I vv. 20-21 'E la saggezza sconsolata è un sogno, \ che la speranza sia concessa all'uomo' sono endecasillabi di 4^a-8^a-10^a, costruiti con millimetrica precisione, grazie alle assonanze con inversione di posizione fra 'saggezza' : 'concessa' (con parziale consonantismo delle dentali sonore, una affricata, l'altra fricativa) e 'sconsolata' : 'speranza' (con ulteriore allitterazione della sibilante seguita da un'occlusiva). Suggellano la struttura le assonanze fra le clausole e l'attacco identico delle due posizioni atone (E IA; chE IA).

²¹ Sul nucleo tematico del testo vd. i versi 'Il cuore che fu pieno dei suoi gridi'; 'il cuore ch'ebbe voce \ dentro la notte'; 'il vecchio cuore \ che palpita ascoltando i suoi rintocchi \ sotto le mani intirizzite, è tuo \ è mio, è nostro, è senza pace il cuore...' (vv. 10, 12-13, 18-21).

²² In *Io penso ai morti* le due strofe hanno il medesimo attacco 'Nella pioggia che batte ...' e diverse ripetizioni lessicali.

²³ Negli *incipit* delle 4 strofe si itera il primo emistichio 'Quello che non sappiamo', mentre varia la seconda parte del verso: 'come un sogno', 'come un treno', 'come un sogno', 'è forse il volto'. Iterato anche l'ultimo verso della prima e della quarta strofa: 'nomi \ fatti perduti appena nati, cenere'.

Decisamente migliore la resa stilistica di un piccolo gruppo di testi, in cui l'endecasillabo è utilizzato con inflessione descrittiva, prevalentemente paesaggistico-naturale (ma a tratti anche "cittadina"). Un confronto con questa categoria può farci meglio comprendere l'inserzione dei quattro componimenti in versi brevi. In questi ultimi la modalità letteraria è prettamente lirica. Nonostante le differenze tecniche fra diverse configurazioni metriche (isosillabismo\anisosillabismo; versi rimati\versi irrelati; monostrofismo\ pluristrofismo)²⁴ in tutti e quattro si ritrova la forte presenza di un tu chiaramente femminile.

Poesia d'amore

Le grandi notti d'estate
che nulla muove oltre il chiaro
filtro dei baci, il tuo volto
un sogno nelle mie mani.

Lontana come i tuoi occhi
tu sei venuta dal mare,
dal vento che pare l'anima.

E baci perdutamente
sino a che l'arida bocca
come la notte è dischiusa,
portata via dal suo soffio.

Tu vivi allora, tu vivi,
il sogno ch'esisti è vero.
Da quanto t'ho cercata.

Ti stringo per dirti che i sogni

²⁴ *Sorriderti* è monostrofico e rimato (a₉b₇c₈d₈c₇b₇d₈); *Sera sul lago* ha tre strofe di versi brevi irrelati (7 \ 9 \ 9 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6 \ 7 \ 8 \ 9 tr. \ 8 tr. \ 9 \ 8 \ 8); *Mottetto della sera d'aprile* è in strofe regolari di settenari rimati (abba cddc effe ghiihg). *Poesia d'amore* è composta da ottonari non rimati (numero di versi per strofa: 4+3+4+3+3+1), con una lieve ipermetria nel v. 15 (qualche irregolarità era invece presente in una strofa aggiuntiva del foglio PV.VI.NP, VI.1-6, con un endecasillabo e un settenario oltre a 3 ottonari e un verso rientrante di 5 sillabe). L'abbozzo di *Mottetto della sera d'aprile* è accompagnato sul retro da un disegno raffigurante la Pentich (PV.VI.NP, VI.13.f2). Dal manoscritto si nota che la prima quartina, subito cassata, non era rimata, ed era seguita dall'attuale prima strofa (con la sola variante 'del tuo amore'), con un segno verticale laterale che allude probabilmente alla necessità di rispettare lo schema che è poi effettivamente perseguito. In un altro manoscritto (probabilmente precedente; f1), la sestina finale era ampliata in un ottava, con due versi centrali a rima baciata ('gota su gota, gota \ una sembianza immota'), cassati forse per l'eccessiva sonorità data dall'assonanza con gli adiacenti 'parola' e 'sola'. La prima versione (PV.VI.NP, VI.2) di *Sorriderti* era maggiormente polimetrica (a₉b₇c₈b₆d₈e₇c₇b₈f₇g₂f₉a₉), con qualche novenario anche nella parte finale (non conclusa), il calo di un senario e la forte erraticità della parola-verso 'come' (probabilmente da innestare su un altro verso).

son belli come il tuo volto,
lontani come i tuoi occhi.

E il bacio che cerco è l'anima.

Molto utile a questo proposito è il confronto con *Temporale d'estate*: fra i testi che ho ascritto alla modalità descrittiva, è quello in cui si avverte con maggiore forza la presenza di un destinatario poetico.

Quel giorno che la pioggia corse l'aria
abbagliante del cielo e all'estate
parve lenire la sua bocca ardente,
eri affondata dentro l'erba. Il golfo
delle nuvole azzurre nel profondo
incipiva la luce, la sbatteva
come una vela marcia sulle case.
Eri nel prato all'orizzonte, sola,
coi sogni inebrianti della sera
unanime e ventosa, e le facciate
brusche di luce, gli embrici dei tetti
rissosi di colori, le ferriere
accese d'un sol livido nel fondo,
sventolavano gli urli, le bandiere
delle grandi sventure e dei naufragi.

L'evocazione dell'interlocutrice si inserisce qui in una costruzione molto più complessa rispetto alla poesia precedente. I primi 3 versi sono dedicati a delineare il microcronotopo della poesia. Il "tu" è evocato nel v. 4, forse con un'allusione alla dimensione della sepoltura dei morti.²⁵ Dal *rejet* del v. 4 sino al v. 8 si ritorna all'ipotiposi. Il v. 9 riprende il dialogo con la donna, sempre collocata nel prato; di lei si sottolinea la solitudine, con la clausola isolata dalla virgola.²⁶ Dopo il complemento di mezzo segue una frase coordinata ('e le facciate ...') che sviluppa un discorso autonomo prevalentemente descrittivo, con forte attenzione per i dettagli, evidente nel

²⁵ Nel terzo foglio di PV.VI.NP, VI.11 era rafforzato dall'aggettivo 'nere' per caratterizzare le 'nuvole': era sovrascritto su 'azzurre', poi ripristinato. Per il nesso fra l'erba e la morte nell'opera di Gatto cfr. ROMOLINI 2009, p. 162-164.

²⁶ In PV.VI.NP, VI.11.f1 (che riporta solo prima strofa, suggerendo forse l'indipendenza genetica delle varie parti) 'sola' è cassato: è sostituito da 'morta', a sua volta cancellato e corretto da 'aperta'. La versione a stampa restituisce il primo aggettivo.

gusto lessicale per il termine tecnico ('embrici' sono le tegole).²⁷ Lo stacco è enfatizzato dalla contemporanea presenza della virgola e della congiunzione coordinativa. Nelle due lunghe strofe successive (di 17 e 12 versi) non si fa più cenno alla donna²⁸ e l'Io lirico affonda in un'evocazione memoriale del periodo della guerra.

Su un polo formale opposto, in *Poesia d'amore* le poche segnalazioni paesaggistiche acquistano valore solo nella sfera d'azione dell'interlocutrice. Tutto il testo è imperniato sulla sua figura con continui pronomi personali e possessivi e verbi di 2^a persona. La metrica degli ottonari asseconda il genere lirico. In *Temporale d'estate*, invece, l'allocuzione è solo uno fra i numerosi elementi che imperniano il testo endecasillabico.

L'opposizione può essere meglio compresa con un'ulteriore comparazione fra due testi, che condividono alcuni caratteri esteriori (parte del titolo e la brevità).

Sera sul lago

Quel nulla su cui canti
più dentro più dentro e mi dici
che sei lontana, che sei morta
per aver sempre addio.

Anche il tuo cuore solo
affonda come un lago,
o musica - sola-
grande malinconia.

Chi trema con tutto il cuore
nell'ultima sera non sa
che dirti «amore, laggiù»,
dove i morti son come i sogni
come la nebbia nel cielo
vasto che tocca i sepolcri.²⁹

Ricordo del lago

Quell'odore bruciato che la sera
dalle montagne porta in riva ai laghi,
la luna già dall'alto sulle nevi
candida e veleggiante nella notte,
ancora in sogno, come l'aria muove
sul volto l'ombra, tornano sparendo.
Un'alba azzurra fuma da quel nulla
che scioglie i suoi battelli neri e il bianco
lago dei morti fissa nell'eterno.

²⁷ In PV.VI.NP, VI.11.f1 è aggiunto alla stesura in pastello blu, con una matita rossa sopra il sintagma 'i muri'. In f3 era invece scritto 'i muri ammattonati'.

²⁸ La figura femminile era invece ancora testualizzata nelle redazioni provvisorie della terza strofa di PV.VI.NP, Q1 e PV.VI.NP, VI.11.f3: 'dal vento e dalla luce: sopra il prato \ rimane l'orma del tuo corpo frusta \ dall'acqua e dalla grandine'; 'dal vento e dalla luce: sovra il prato \ rimase l'orma del tuo corpo frusta'.

²⁹ La partizione strofica con due quartine e una strofa esastica ricorda vagamente quella del sonetto. La filigrana del sonetto è più evidente nell'ultimo testo della sezione, *Stanza al buio*. Esso presenta 15 versi: 12 endecasillabi, 2 versi brevi consecutivi (quinario e senario) che ricostituiti formano un endecasillabo, più un novenario finale che costituisce una sorta di endecasillabo indebolito (3 strofe di

In *Sera sul lago* lo specchio d'acqua è richiamato solo nella similitudine riguardante il cuore della donna. Anche la seconda notazione paesistica si ritrova nello stesso tipo di subordinata ('come la nebbia nel cielo'). La poesia *Ricordo del lago* è invece squisitamente descrittiva, senza pronomi personali o possessivi. È così possibile individuare una linea di demarcazione data dalla metrica, che coinvolge l'impianto retorico ed enunciativo.

Non si vuole con questo sminuire i testi endecasillabici al rango di semplici "quadretti" manieristici d'occasione. Al contrario alcuni dei componimenti sono fra i migliori della sezione per l'attenta cura stilistica, per la precisione nei particolari e per la ricerca di musicalità.³⁰ Inoltre varie poesie sono permeabili alla contaminazione con diversi elementi che possono complicare la struttura formale-semantiche come la dimensione memoriale, una micro-linea narrativa, una correlazione fra anima e paesaggio, la consueta dinamica gattiana fra vita e morte.

L'individuazione di uno spaccato sincronico di testi in cui entra a dominante la cadenza descrittiva ci permette di cogliere una linea di sviluppo con la sezione 8, in cui l'endecasillabo ipotipico diventa pervasivo. Peraltro non sempre gli esiti espressivi saranno tra i più felici come analizzeremo in modo approfondito nel cap. 4.3.

4.2 ENDECASILLABO NARRATIVO, RIMA ATTANZIALE E "DISSOLVENZE CINEMATOGRAFICHE" IN *ROMANZO 1917*

Prima di approfondire le sezioni di contorno è opportuno dedicare una trattazione specifica a *Romanzo 1917*, poesia di 87 versi, tutti endecasillabi, che costituisce da sola la 7^a sezione. La lunghezza e l'indicazione paratestuale indicano chiaramente il desiderio di aprire la poesia a una piega narrativa, in linea con l'interesse dimostrato da Gatto in quegli anni per le forme romanzesche, che si traduce nella realizzazione

3, 7 e 5 versi; la prima e la seconda sono unite dalla *coblas capfinidas* di 'albergo', la seconda e la terza dalla ricomposizione dei versi brevi e da una rima interna, 'luna. \\ A una'; 4 le assonanze fra le clausole). In G. 6702, p. 38, Gatto analizza un quadro di Carrà dal titolo *Sera sul lago* (1924).

³⁰ Basti segnalare al riguardo le frequenti catene di toniche in *Ricordo del lago*: 'nella notte, \ ancora in sogno'; 'muove \ sul volto l'ombra, tornano'; 'azzurra fuma da quel nulla'.

del romanzo satirico antifascista e antitotalitario *La coda di Paglia*³¹ e nella curatela delle *Avventure del barone di Münchhausen*.³² Il conteggio degli indici ritmici può darci alcune utili indicazioni preliminari (Tab. 15). Una novità di evidente rilievo metrico è l'inserimento di numerosi endecasillabi con *ictus* di 7^a: 6 di 1^a-4^a-7^a-10^a, 7 di 2^a-4^a-7^a-10^a e 5 di 4^a-7^a-10^a. Queste tipologie costituiscono il 20,68 % dei versi della poesia, con un forte scarto rispetto alla produzione immediatamente precedente. Basti pensare che nella sezione 6, *Come il sorriso*, si annoverano, su 203 endecasillabi, solo uno di 1^a-4^a-7^a-10^a e uno di 4^a-7^a-10^a.³³

L'endecasillabo dattilico (o latamente dattilico) trova maggiore spazio, oltre che per una sorta di intrinseca narratività connessa alla sua scansione, per assecondare la tensione narrativa della poesia, che è declinata in un *continuo variare* di ritmi. Analizzando le cadenze interne degli endecasillabi si nota che non si susseguono mai più di due versi con lo stesso schema e peraltro solo in cinque occasioni. L'inserimento di versi di 7^a permette a Gatto di ampliare il campione di tipologie versuali, che era precedentemente ristretto a un numero molto limitato di *patterns*. Tale estensione di *accettabilità metrica* nel canone mensurale permette un'escursione ritmica più dinamica. A corroborare queste osservazioni, le percentuali delle varie tipologie mostrano un certo bilanciamento e nessun andamento spicca particolarmente sugli altri.

L'analisi degli elementi ritmici deve essere correlata con l'altro dato metrico di rilievo, cioè l'assenza generalizzata di rime, limitate ad effetti locali o a richiami a distanza (che vedremo poi in dettaglio). Questi due fenomeni ci permettono di delineare una nuova rifrazione metrica nella partizione del volume.

³¹ Edizioni di Milano-Sera, 1949; cfr. GRECO 2000, pp. 152-165, e TARANI 2007, che mette in evidenza i legami ideologici con *Il duello* e *Il sigaro di fuoco*. «Ad ogni capitolo del romanzo è premesso un motivetto, in rima, spesso un distico» (GRECO 2000, p. 153) che, con pungente ironia, indirizza il senso dei vari capitoli. Molto sarcasmo si ritrova anche nelle illustrazioni di Mino Maccari, che con il loro tratto volutamente infantile arricchiscono l'opera.

³² Cooperativa Libro Popolare (collana «Universale Economica», serie «Grandi avventure»), 1950. È preceduta da una prefazione di Gatto; a volte si segnala erroneamente il poeta salernitano come traduttore dell'opera (vd. SICA 2007).

³³ Nella raccolta del *Capo* del 1947 sono presenti 4 endecasillabi di 1^a-4^a-7^a-10^a e 2 di 2^a-4^a-7^a-10^a, su 392 endecasillabi complessivi. Percentuali sensibili sono riscontrabili solo in *Isola* e in *Il sigaro di fuoco* (cfr. i cap. 2.1 e 3.4).

Nella sezione 2, *Prime*, simmetrica alla 7, sono inseriti, fra gli altri, due testi composti nel 1942 per la *plaque* di lusso *L'allodola*: la poesia omonima e *Ilaria*. Entrambe sono molto lunghe e delineano un'evidente apertura narrativa: la prima ha 88 settenari, divisi in quartine di rime incatenate, mentre la seconda presenta 76 endecasillabi in tetrastiche a rima alternata. In *L'allodola* sono frequenti lunghe sequenze isocrone di settenari, sino a 6 consecutivi.

Un testo di trapasso, utile per comprendere le differenze stilistiche fra le due sezioni, è costituito da *Il figlio del mare*, il componimento inserito nel 1945 nella raccolta per bambini *Il sigaro di fuoco* e che, a causa della destinazione infantile, non trova spazio in *Nuove poesie*. Come rilevato nel cap. 3.4, Gatto continua a variare il ritmo del settenario, per evitare micro-sezioni con identità accentuale. Peraltro con grande abilità, vista la brevità del settenario e la minore gamma di ritmi rispetto al "lungo" endecasillabo. Nella sezione 7 di *Nuove poesie* si completa questo percorso. Gatto prosegue nella strada dell'asincronismo e vi aggiunge l'assenza della rima, in linea con l'*usus* assunto nelle poesie del *Capo*.

Sezione 2		Escluso dal volume	Sezione 7
<i>L'allodola</i>	<i>Ilaria</i>	<i>Il figlio del mare</i>	<i>Romanzo 1917</i>
settenari	endecasillabi	settenari	endecasillabi
rime incatenate	rime alternate	rime alternate	assenza di rime \ rime di 2° livello
quartine	quartine	quartine	strofe di varia lunghezza
sequenze isocrone	parziale variazione ritmi	variazione ritmi	variazione ritmi

La rima, assente almeno ad un primo sguardo dalla *superficie* del testo, lascia il campo all'alternanza di vari registri espressivi. In alcuni passi si riscontra una fitta serie di richiami fonici fra clausole e sillabe interne del verso (allitterazioni, assonanze, consonanze), con una musicalità sovrabbondante che supplisce all'assenza di terminazioni canoniche. Nel seguente estratto, dalla sesta strofa, spiccano subito le

assonanze ‘scarpa-abbottonata-calza-bianca’, ‘leggera-cieca-sembra’ e le allitterazioni ‘vento-vedere-vetri’.

La nonna batte il tempo con la scarpa
abbottonata sulla calza bianca.
Leggera e cieca ai suoi capelli il vento
le sembra di vedere e corre ai vetri. (vv. 30-33)

In altri passi del componimento prevale invece una certa prosasticità, alimentata dagli inserti di dialogato e dalle spezzature.

«Stanotte pioverà», poi dice il nonno
volto di schiena alla famiglia. Al capo
gli scendono le nuvole che sogna. (vv. 41-43)

I diversi registri, insieme alla nuova strutturazione strofica narrativa (non più la fissità delle quartine, bensì una libera disposizione di 13 lasse di varia lunghezza: 5 + 7 + 7 + 6 + 4 + 5 + 6 + 6 + 7 + 7 + 8 + 10 + 9) determinano scarti fra dimensioni temporali e isotopie tematiche differenti, che sono stati indagati nell’articolo di Raffaella Palumbo Ciriello.

All’analisi della studiosa si può affiancare un’indagine su come la rima, scomparsa dal livello iniziale di lettura, “agisca” con notevole forza nel sottotesto. L’unica rima a contatto è ravvisabile nella settima strofa: ‘E le famiglie ch’entrano e i bambini \ dei merletti e del lutto di Mazzini’ (vv. 37-38). L’accostamento di un nome proprio della Storia con un termine dell’ambito affettivo è uno stilema crepuscolare, in sintonia con l’atmosfera della prima parte, e con il titolo:

Ma l’ironia di Gatto evoca l’ironia di Gozzano come in un complicato gioco di scatole cinesi e il crepuscolarismo si chiude nell’abuso lessicale, evitando qualsiasi compiacimento mitico del passato (basti sottolineare ‘lutto di Mazzini’, che chiama in causa *L’amica di Nonna Speranza*, ma nel poemetto sta beffardamente per unghie nere, sporche).³⁴

La sola concessione scoperta alla rima marca quindi una presa di distanza, una sorta di giustificazione metapoetica dello spostamento dello stilema sull’asse paradigmatico,

³⁴ PALUMBO CIRIELLO 1980, pp. 186-187.

con frequenti rime a distanza. Si potrebbe ipotizzare che in una poesia di 87 versi sia inevitabile che cadano in luoghi testuali diversi le medesime cellule foniche. In realtà un'analisi dettagliata mostra una forte pianificazione delle clausole: basti pensare che non c'è nessuna terminazione negli infiniti dei verbi -are, -ere, -ire, o negli imperfetti. Inoltre le occorrenze in 10^a sede delle vocali a bassa frequenza tonica sono disposte in gruppi con addensamenti: la -u- si ritrova al 2° verso e poi con brevissimi intervalli al 66°-72°-76°-79°-83°-85°; la -i- è presente isolata al 6° e 81° endecasillabo, ma al centro del testo ricorre solo in sequenze (27°-35°-37°-38° e 54°-55°-59°-63°-69°-71°).

Le rime di secondo grado, sia quelle non identiche che quelle epiforiche, nascoste fra le pieghe del testo, tessono una ricca serie di richiami simbolici o narrativi fra i personaggi. Una duplice coppia di rime, in strofe consecutive, istituisce un asse oppositivo fra i due personaggi femminili, rispetto ai rapporti con il narratore: 'sovvieni', 'parole' (vv. 50 e 52, 9^a strofa); 'viene', 'vuole' (vv. 54 e 57, 10^a strofa). L'io lirico riesce a stabilire un canale empatico con la madre e a cogliere, grazie alla vista, la sua espressione interiore: 'Mi sovvieni \ quando a guardare nel volto la mamma \ io le sceglievo le dolci parole' (vv. 50-52).³⁵ La mamma non ha brani di discorso diretto: il semplice termine evoca la ricchezza della sua verbalità. Elena,³⁶ al contrario, desidera entrare in contatto con Alfonso e vedere con i suoi occhi, ma il tentativo fallisce: 'vuole \ vedere quasi coi miei occhi il cielo' (vv. 57-58). Di Elena si sottolinea il carattere volontaristico con i due predicati in rima ('viene', 'vuole') e la pronuncia diretta ('«Che cosa guardi lungo tutto il giorno?»'), chiede al protagonista al v. 56). Tuttavia la ragazza rimane priva di evocatività. Alla fine della strofa 'piange' e sbatte la porta, frustrata dall'incapacità di comunicazione.

Nella strofa successiva Elena e Alfonso entrano ancora in contatto, ma sempre con valore disforico. L'enfasi è sull'isotopia semantica della morte con la rima 'nero', 'pensiero' (vv. 62 e 67). 'Nero' si riferisce al colore del lutto di Elena; 'pensiero' all'immagine della propria 'bara', che il nonno scorge nella mente dell'io lirico.

³⁵ I verbi in clausola sono quasi tutti alla 3^a persona singolare dell'indicativo presente (un forte stacco è dato dal cambio di prospettiva con il passaggio alla 1^a persona del passato remoto al terzultimo verso: 'fui'). In 'sovvieni', però, grazie alla particolare costruzione del verbo, si sottolinea la passività dell'io lirico, in cui agisce una sorta di memoria involontaria.

³⁶ Elena è probabilmente la cugina del narratore. Compare brevemente anche in uno dei primi racconti in prosa di Gatto, *Lungo sereno* (G. 3301).

Nel sistema dei restanti personaggi maschili, il dottore rappresenta un *alter ego* del nonno (come duplicazione indebolita), come dimostrano la rima ‘sonno’ e ‘nonno’, l’epifora di ‘solo’ (che enfatizza l’*èthos* di entrambi i personaggi) e la *figura etymologica* ‘sonno’, ‘sogna’.³⁷ Roberto è invece il centro di una serie di iterazioni lessematiche fra le due strofe che lo vedono protagonista,

3^a strofa

Come una donna *cantava Roberto*,
suonava il fiocco della sua vestaglia,
giocava solo con le riverenze.
Cameriere, padrone, a braccia i fiori
coglieva del successo ed era morto
come voleva, bello a dirsi, uguale
a una fanciulla dai capelli d’oro.

12^a strofa

In un’afa splendente con i gridi
alzano mura di silenzio e l’oro
dei campi eccita i galli al visibilio
del mare. Al *canto di Roberto*, l’urlo
di lui che corre con la sua vestaglia
e la sciabola aperta e spicca ai fiori
ai cigni ai gatti la sua bella testa.
Un colpo, un fumo azzurro e poi, più nulla.
Sulla scala del mare fu trovato
morto con la sua spoglia di cantore.

Le ripetizioni rendono evidente il tragico ribaltamento della vitalità del ragazzo in una chiusura mortale. Oltre che di una circolarità che collassa su se stessa, Roberto è anche il protagonista di un asse di rapporti paradigmatici con il nonno. ‘Soldato’ ricorre per descrivere la ‘stampà’ dell’anziano, ormai ingrigita e usurata dal tempo: ‘quel colore \ grigio di vecchia stampa e di soldato’ (vv. 8-9). Ha valore prolettico rispetto alla rima con ‘trovato’, unico participio verbale in clausola, che enfatizza la passività di Roberto, ormai morto durante la propria «scenografia»³⁸ della vita militare.

La terna ‘colore’, ‘signore’, ‘cantore’ complica il quadro dei riferimenti. I tre termini pertengono tutti alla focalizzazione percettiva del nonno: il ‘colore’ invecchiato è quello che coglie nella sua foto di soldato; ‘signore’ è il termine ironico con cui vengono liquidate ‘le grandi signore’ (con accostamento ironico all’aggettivo; v. 48); ‘cantore’ è la dolce metafora per Roberto morto. Nel verso successivo anche il nonno ‘parte su un carro di nuvole’ nell’unico verso sdrucchiolo del testo (v. 79).

³⁷ In seguito, in un ‘sogno’, Elena è ritratta come una vedova, subito prima di una nuova apparizione del ‘nonno’.

³⁸ PALUMBO CIRIELLO 1980, p. 196.

Asse di focalizzazione del nonno in rapporto alle rime:

- 1a. Direzione centripeta (su se stesso). Coglie segni di invecchiamento nel confronto con la foto ---> presentimento della propria morte reale.
- 1b. Direzione centrifuga (verso gli altri) ---> prolessi simbolica della morte di Roberto ('soldato' ---> 'trovato'; colore' ---> 'cantore').
2. Direzione centrifuga (verso gli altri). Pausa ironico-demistificatoria ('signore').
- 3a. Direzione centrifuga (verso gli altri). Inclinazione affettiva verso la morte reale di Roberto ('soldato' ---> 'trovato'; colore' ---> 'cantore').
- 3b. Direzione centripeta (su se stesso): prolessi simbolica della propria morte (che si verifica nella strofa successiva).

Il complesso intreccio rimico-narrativo è completato³⁹ dai richiami di 'morte' (nonno), 'morto' (Roberto), 'morta' (in merito al dottore, controfigura del nonno), morto (Roberto). La poesia si chiude poi sull'ultima parola 'morte', riferita ad Alfonso.

Le linee di reti semantiche tracciate a distanza dalle poche rime ha mostrato una straordinaria abilità compositiva nella *gestione narrativa* dei personaggi: pochi elementi metrici fungono da vero e proprio sistema attanziale del micro-romanzo gattiano e permettono di tracciare linee simboliche e interpretative di sovrasenso rispetto alla sintagmaticità del primo livello testuale. Ne risulta una marcata divisione fra quattro personaggi maschili e femminili principali, che si rapportano fra loro secondo schemi di antitesi (madre\Elena, 1^a fase nonno\Roberto) o solidarietà (2^a fase nonno\Roberto). Per il rapporto dottore\nonno si può parlare di un differente grado di saturazione della medesima casella attanziale. In secondo piano sono quindi collocati la 'nonna', che non svolge un ruolo nello sviluppo della vicenda, e gli altri personaggi che appaiono brevemente. Posizione peculiare assume l'io lirico (Alfonso), con uno spazio centrale di mediazione fra la madre ed Elena e fra il nonno e Roberto.

Nonno (dottore)

Madre

Alfonso

Elena

Roberto

³⁹ Segnalo anche l'opposizione fra il 'triste sorriso del nonno' e il 'riso' generato dalle bibite verdi.

Le novità metriche di *Romanzo 1917* suggeriscono un paradigma artistico, non di tipo pittorico come ha segnalato Perilli,⁴⁰ bensì di tipo dinamico e narrativo, assimilabile a certi espedienti del cinema, un mezzo espressivo di cui Gatto aveva perfettamente intuito le specificità semiotiche. Nei numerosi interventi recensori, distribuiti lungo l'intera carriera e generalmente ignorati dalla critica,⁴¹ si ammira la capacità analitica di Gatto di cogliere le interferenze con la letteratura e la pittura,⁴² ma soprattutto il complesso funzionamento intrinseco del cinema, nell'interazione di regia, sceneggiatura, fotografia, scenografia, illuminazione, dialogo, musica ed alternanza fra interni ed esterni.⁴³ Uno dei termini che ricorre più frequentemente è quello di "ritmo",⁴⁴ inteso sia nell'accezione fissa della disposizione figurativa dei volumi e delle prospettive delle singole inquadrature, sia in quella mobile della costruzione narrativa e del montaggio delle diverse sequenze.

⁴⁰ PERILLI 2003, p. 101, vede nella poesia l'applicazione di una tecnica di «impressionismo [...] di primissima qualità». Credo piuttosto che qualche suggestione figurativa di tipo statico sia rinvenibile nella sezione complementare del volume, la 2: come abbiamo segnalato nel cap. 2.5, *L'allodola* costituisce una sorta di omaggio con dedica al pittore e amico Angelo Del Bon; il motivo ispiratore di *Ilaria* è stato individuato da Ramat nella «giovinetta sepolta ed eternata in marmo da Iacopo della Quercia nel duomo di Lucca» (RAMAT 2005, p. XLI).

⁴¹ Già nel 1934 Gatto aveva scritto una serie di brevi articoli, insieme a Leonardo Sinisgalli (firmati Leonardo Gatto), dedicati ad alcune *star* internazionali. L'attività critica è comunque concentrata nelle collaborazioni con «Il Bargello» (1937-38) e «Vie Nuove» (1967-68). Successivamente Gatto interpreterà piccole parti in film diretti da Pasolini (*Vangelo secondo Matteo*, 1965; *Teorema*, 1968), Rosi (*Cadaveri eccellenti*, 1975) e Monicelli (*Caro Michele*, 1976). Sui ruoli di attore di Gatto vd. MORANDINI 2001.

⁴² Ogni tanto è proposta con prudenza o ironia qualche comparazione con le altre arti: Carducci, De Chirico (G. 3804; recensione di *Anime sul mare*, regia di Henry Hathaway); Van Gogh (G. 3813; recensione ai *Cartoni di Disney*).

⁴³ Si riporta, come esemplificazione, un passo dell'articolo su *Carnet di Ballo* di Julien Duvivier (G. 3816), che Gatto mette a confronto con il precedente lungometraggio del regista, *Pépé Le Moko* (conosciuto anche con il titolo italiano *Il bandito della Casbah*). Gatto vi individua una «linea puramente espressiva» sganciata dai «contenuti»: il film raggiungeva una «propria intera risoluzione solo nell'illuminazione della Casbah o in quel rapido spiazzamento d'aria e di spazio all'orizzonte, ma falliva l'innesto degli uomini; spiegandoli solo nella sequenza del racconto d'una Casbah sognata ed ingrandita, restava in fondo un ben piccolo e tortuoso teatro per la recitazione di Gabin. Questo limite non era pacifico e non era violento, ma la crisi stessa di una lontananza, di una luce che nata quasi astrattamente, in profilo felice, del ritmo, doveva incorporarsi avvicinando modestamente uomini e tempi di cronaca. [...] Musicalmente, nello spazio astratto, rinasce la memoria bianca della danza ad alleggerire e a vanificare le immagini, a schiuderle, rallentandole sino al sogno dei cigni».

⁴⁴ Vd. le recensioni ad *Anime sul mare*, *I fanciulli del west* (G. 3805, regia di James W. Horne); *Stasera alle 11* (G. 3806; regia di Oreste Biancoli); *Dolce inganno* (G. 3807, regia di George Stevens) e *Un giorno alle corse* (G. 3821, regia di Sam Wood). In quest'ultima si parla specificamente di «ritmo di presa», arricchito internamente dalla recitazione dei fratelli Marx e dalla sceneggiatura, che prevede uno «spostamento rapido dei piani immaginativi e dei campi di figurazione astratta che si incontrano nel significato di un movimento puro».

In *Romanzo 1917*, il procedere su diversi binari temporali e gli improvvisi cambi di sequenze, con spezzature metrico-sintattiche che bipartiscono violentemente le strofe,⁴⁵ ricordano, in questo senso, il montaggio parallelo e le dissolvenze incrociate. Spie del nuovo paradigma scopico sono forse offerte dall'accento in negativo verso la stasi della fotografia, le cui caratteristiche intrinseche provocano un brusco e violento scollamento fra le diverse epoche della vita del 'nonno' (di cui presagiscono la morte).⁴⁶

4.3 LA PARALISI DELL'ENDECASILLABO SCIOLTO NELLE SEZIONI DI CONTORNO

Romanzo 1917 costituisce una delle vette dell'endecasillabo sciolto gattiano. Nell'uso *realista* del *Capo* la narrazione era in qualche modo trattenuta in "quadri", con una mobilità contenuta, secondo l'influenza della pittura coeva. In *Romanzo 1917* esplose invece la vena narrativo-biografica che innova e movimentata lo sfondo stilistico. Le sezioni 8 e 1 di *Nuove poesie* costituiscono l'apogeo quantitativo dell'endecasillabo, ma, in qualche maniera rappresentano anche la sua sclerotizzazione.

Il titolo *Il circo della luna* è tratto dall'ultimo verso della prima poesia, *Sera alla bicocca*: 'Dalle vane \ distanze della sera nasce un mondo, \ cielo nei cieli il circo della luna'.⁴⁷ Lo spettacolo che si delinea di fronte agli occhi del poeta non è quello cosmico, leopardiano o pascoliano, del "circo" degli astri, bensì quello terreno che si svolge *sotto* il mondo delle stelle, prevalentemente al calare del sole.⁴⁸ Il legame fra

⁴⁵ In particolare nelle strofe 9, 11 e 12.

⁴⁶ Nel racconto *Ritratti di mia madre* de *La sposa bambina*, il ricordo della madre è invece favorito da una serie di fotografie (vd. PAMPALONI 1994, p. 15). Segnalo anche, in *Romanzo 1917*, l'epifora di 'vetri', collocata in posizione di rilievo (coinvolge il verso iniziale, oltre al 33): pur costituendo un antichissimo *topos* poetico, essa richiama un diaframma ottico, almeno metaforicamente analogo alla lente cinematografica, che coinvolge speculari punti di osservazione, i quali dinamizzano, come in un raccordo di sguardo, il binomio interno\esterno: 'Alle bianche fanciulle dietro i vetri'; 'le sembra di vedere e corre ai vetri'.

⁴⁷ La stesura iniziale di PV.VI.NP, Q1 non conteneva l'espressione. Gli ultimi due versi e mezzo ('un villaggio di nebbie, il treno curvo \ sul litorale dei dirupi un tonfo \ odi nel cuore, e l'odi sola, è notte') sono modificati parzialmente in PV.VI.NP, Q2 ('Dalle vane \ sembianze della sera nasce un mondo \ che odora d'erba e di voci bambine \ tremola finché la notte non l'addormenta \ col suo silenzio di circo e di luna'), ma non esiste ancora una sezione così denominata. Con la pianificazione definitiva, è rinsaldato il valore coesivo e metatestuale delle sedi liminari (delle poesie e di singoli versi), all'interno della più ampia costruzione del libro di poesia.

⁴⁸ È sufficiente dare una rapida scorsa ai titoli: *Sera alla Bicocca*, *Paese a sera*, *Il crepuscolo di Comacchio*, *Torneranno le sere*, *Aria di luna*, *Sera in Valtellina*, *Sera di Roma*. Nel materiale

endecasillabo e ipotiposi, che in *Come il sorriso* copriva solo un piccolo insieme di poesie, diventa qui la dominante metrico-retorica in almeno 14 testi su 17.⁴⁹ Si possono individuare due linee espressive preminenti. La prima vede una forte prevalenza delle tonalità del grigio: ricorrenti in particolare le atmosfere della nebbia, del fumo, delle nuvole e della pioggia.⁵⁰

‘sale il fumo azzurro \ della luce serale, cielo ai cieli \ le nuvole migranti’; ‘l’acqua che piovana’; ‘Tutto trema laggiù, fumo, campane, \ un villaggio di nebbie’; *Sera alla Bicocca*, vv. 2-4, 10, 12-13.

‘il cielo \ bianco di neve e di silenzio un velo \ di nebbia’; ‘sulla torre \ nera del palco fumano le nuvole’; *Inverno a Milano*, vv. 1-3, 12.

‘il cielo consumato’; ‘dall’aria \ vecchia di freddo intonaco’; *Il crepuscolo di Comacchio*, vv. 2, 9-10.

‘Fumava l’aria come se gli azzurri \ paesi delle nebbie’; *Vittoria*, vv. 1-2.

‘si fa dolce mancando alla luce’; ‘un incendio sopito già nel vento \ che ne perde le ceneri’; ‘la folla dei morti \ imbianca e spare con l’aria di luna’; *Aria di luna*, vv. 12, 14-15, 18-19.

‘luce dei casolari sino all’alba \ grigi di solitudine e di freddo’; *Sera in Valtellina*, vv. 2-3.

‘o rosa \ decrepita’; ‘piove dal verde muschio dei suoi marmi’; ‘chiese dove s’annuvola la notte’; *Sera di Roma*, vv. 1-2, 6, 13.

Da qui deriva un’evidente malinconia inflessionale che si stabilisce fra l’Io lirico e l’ambiente:

‘questo giorno finito nel novembre \ triste dei morti’; *Sera alla Bicocca*, vv. 9-10.

manoscritto si trovano tracce anche di un’inedita *Plenilunio a Fiesole*. Inoltre le indicazioni sulle stagioni colgono i periodi “meno luminosi” di due città del Nord: *Inverno a Milano*, *Settembre a Venezia*.

⁴⁹ Non mancano peraltro le fusioni con diversi registri espressivi, come la dimensione memoriale o l’evocazione amorosa.

⁵⁰ La preferenza accordata al paesaggio naturale è interrotta, in alcuni passi, dall’irruzione di un secco realismo “cittadino”: ‘il palco \ dell’ippodromo stinto, il duro calco \ della peste dei nomadi, lo scalo \ della vecchia ferriera’ (*Inverno a Milano*, vv. 5-8).

‘la siepe \ arrugginita e lacera le crepe \ mostra d’un mondo abbandonato’; *Inverno a Milano*, vv. 3-5.

‘Straziava di gridi ch’era sera’; *A un suicida*, v. 7.

‘son tutte morte le nostre speranze’; ‘Questo mondo che sogna il suo squallore’; ‘Sovra il molo deserto una famiglia \ s’avviluppa di pianto’; *Aria di luna*, vv. 4, 11, 16-17.

‘In quest’ultima luce tutto è vano’; *Sera in Valtellina*, v. 17.

‘la città furiosa \ delle speranze brucia l’estate’; *Sera di Roma*, vv. 3-4.

La seconda linea, minoritaria, vede invece un rapporto vitale fra il soggetto e l’ambiente, pur con qualche ambiguità e incertezza (come emerge nel verso di *Paese a sera* sulla ‘malaria’).⁵¹ A tratti possono affiorare, un po’ a sorpresa vista la preferenza accordata alle ore notturne, tinte forti, con particolare attenzione alla immagini di calura e accensione.

‘Dalle nuvole ferme, da quell’afa \ splendente non cadrà mai la grande pioggia’; ‘Giovinezza flagrante, se mi ridi \ azzuffi al taglio dei colori gli occhi \ dei ragazzi che rompono il rame’; *Musica d’ogni cosa esatta e vinta*, vv. 8-9.

‘Siate la polpa rossa dell’anguria \ spaccata in mezzo alla tovaglia bianca’; *Torneranno le sere*, vv. 17-18.

‘Il sole scende le scale, è di paglia \ l’uomo’; ‘la donna nuda pesa come un grappolo. \ E la malaria s’accende nel cielo’; *Paese a sera*, vv. 1, 14-15.

‘ci porterà la dolce vita insieme’; *Sulla via Appia*, v. 6.

Nonostante questa doppia linea di sviluppo i testi non sono fra i più riusciti. Prevale una monotonia di ambienti e situazioni e l’endecasillabo riesce solo in casi isolati a donare nuova linfa alla poesia gattiana, come in *Settembre a Venezia*:

⁵¹ In una redazione dattiloscritta non era ancora previsto; in una successiva il verso è insistentemente iterato per tre volte (PV.VI.NP, VIII.7.f1,f2).

Hanno il colore delle navi morte
 in un'alba lontana quei colombi
 rimasti soli sulla grande piazza.
 E l'agro odore della mareggiata,
 di là dove verdeggia al cielo e ai vetri
 del temporale un'isola di luce,
 qui resta come un barbaglio di tende
 e di chiese che incrostano sui marmi
 le fredde acquate dell'autunno. (vv. 1-9)⁵²

Non stupisce quindi che inizino una serie di *variazioni* metriche sull'endecasillabo per conferirgli nuova vitalità. In linea con *Romanzo 1917*, la gamma ritmica di endecasillabi include quelli di 7^a, che sono ormai assunti come varianti sintagmatiche rispetto alle tipologie consuete negli anni Trenta e del *Capo*.⁵³

Ma soprattutto nella sezione 8, accanto a vari testi in endecasillabi sciolti, iniziano a tornare le rime. In 5 testi solo per effetti locali, con l'istituzione di legami verticali fra alcune parole-chiave.⁵⁴ In *Sera alla Bicocca* la rima a contatto 'campane' : 'vane' richiama, nei due periodi consecutivi dell'ultima strofa, l'evanescenza sensoriale: 'Tutto trema laggiù, fumo, campane, \ un villaggio di nebbie. Dalle vane \ distanze della sera' (vv. 12-13). La rima 'serena' : 'cena' di *Torneranno le sere* si inserisce armonicamente nell'atmosfera gaia del testo: 'passerà per la grande aria serena. \ Torneranno nel sogno anche le voci \ delle famiglie illuminate a cena, \ la rapida ebrietà del loro riso' (vv. 6-9). La coppia 'maglia' : 'paglia' in *Paese a sera* enfatizza l'isocolo fra i vv. 1-2 e 4-5: 'Il sole scende le scale, è di paglia \ l'uomo che allarga il cappello'; 'Il mare scende le scale, è di maglia \ l'uomo che in cerchio si guarda'. In *Il crepuscolo di Comacchio* il legame è invece di antitesi semantica: la 'luce ... resta all'orizzonte sola' (vv. 10 e 12); all'opposto 'l'ombra \ dell'ombra ... furtiva già s'invola \ falcando sul barchetto'.

Prima di focalizzare l'attenzione sui tre testi in cui la rima assume valore strutturante (*Sera di Roma*, *Inverno a Milano*, *A un suicida*), è opportuno incrociare la discussione

⁵² La poesia ha in tutto 14 versi (13 endecasillabi e un novenario): sono ripartiti in stanze di 9 e 5 versi, legate da un'assonanza: 'autUnnO. \ Gemma di lUttO'.

⁵³ In particolare costituiscono il 75 % (12 su 16) degli endecasillabi di *Paese a sera*, creando un ritmo fortemente monotono.

⁵⁴ Per *A un suicida* cfr. *infra*.

metrica con un'analisi delle modalità poetiche di svolgimento retorico. In precedenza si è brevemente segnalato che solo tre poesie risultano estranee all'impianto descrittivo: mentre in *Saluto* si avverte chiaramente l'influsso dell'oratoria politica del *Capo* (tanto che la poesia sarà inserita nel volume *La storia delle vittime* nella sezione omonima alla raccolta del 1947), negli altri due componimenti emerge qualche novità.

In *A un suicida* il racconto drammatico di un fatto di cronaca è declinato con una torsione della forma metrica. All'attacco con un verso di 16 sillabe (9+7) seguono 12 versi in cui l'endecasillabo mostra qualche sfrangiatura, con un'ipometria e un'ipermetria (riconducibile però alla misura di 11 sillabe con episinalefe), oltre a varie ripetizioni.⁵⁵ In sostanza la struttura endecasillabica è solo lievemente turbata, ma non interamente ridiscussa.

Più sottile è l'operazione di *A uno straniero*, che è anche uno dei tre testi rimati. La poesia ha una lunghezza abnorme rispetto agli altri componimenti (39 versi, più del doppio dei 18 di *Torneranno le sere*, seconda poesia più lunga della sezione)⁵⁶ ed è l'unica ripresa da una raccolta precedente, *Il capo sulla neve*. Nella silloge del 1947 era composta da soli 10 versi, tutti di 11 sillabe. Nella nuova strutturazione questa parte rimane invariata, come terza e ultima strofa. Sono aggiunte due lunghe lasse fortemente irregolari. Nella prima abbiamo 2 endecasillabi, 4 novenari, 2 ottonari, 6 settenari, 1 quinario e 1 senario; nella seconda 5 endecasillabi, 2 decasillabi, 3 novenari, 1 settenario e 2 ottonari. Il movimento che è in atto è quello di una continua regolarizzazione del metro: si passa dagli iniziali 2 endecasillabi su 16, ai 5 su 13 della seconda parte, sino ai 10 complessivi della conclusione. In contemporanea le rime, che sono frequenti nelle prime due lasse, scompaiono nella terza.⁵⁷

⁵⁵ Il testo ha varie epifore e una rima 'lamenti' : 'venti', che lega due parole appartenenti al medesimo periodo sintattico.

⁵⁶ *Sulla via Appia* ha solo 6 versi (ridotta rispetto a quattro versioni provvisorie più lunghe, una delle quali di 13 versi); tutte le altre sono comprese fra i 10 e 18 versi.

⁵⁷ Lo schema di rime è il seguente: a₈BCb₇d₇c₈d₉e₇f₉e₉f₉g₅h₆g₇h₇ \ a₇ILIm₉n₁₀MNO₉p₉p₈p₈o₁₀. I due versi incipitari sono i medesimi: 'Se voi sapeste, l'Italia'. L'unica parola irrelata è nel verso 'di dire addio ai monti, ove i paesi'. Il verso, rallentato da due iati, costituisce forse un'allusione al celebre passo manzoniano (segnalata anche in JACOBBI 2007, p. 325). I 'paesi' rimangono irrelati, perché la poesia è rivolta a uno straniero, a un soggetto che rimarrà sempre estraneo al coinvolgimento emotivo che un italiano può stabilire con la sua terra. In un foglio dattiloscritto di PV.VI.NP, Q2 (e in un manoscritto ancora provvisorio PV.VI.NP, VIII.4) erano stati inseriti, dopo la seconda strofa, alcuni versi, che rendevano meno brusco il passaggio alla terza strofa, grazie alla presenza di due

A uno straniero, pur essendo costituita da 17 endecasillabi e da 22 versi brevi, costituisce l'apice dell'endecasillabo sciolto: al disordine delle prime due strofe, con schemi confusi di rime e pochi endecasillabi, segue l'enfasi sul *momento regolatore* della terza strofa con i 10 perfetti sciolti. Il testo rappresenta però anche la tensione portata all'estremo del ruolo metrico del verso. L'endecasillabo ritrova *valore formale* solo di fronte ad numero amplissimo di versi brevi a cui contrapporsi. L'unica via per continuare ad esistere sembra quella di confrontarsi con diverse realtà metriche.

Diverse vie di sviluppo sono tracciare negli altri due componimenti rimati. Un vero e proprio ritorno al passato si scorge in *Sera di Roma* (ultimo testo dell'intera raccolta, in posizione di *arsi* nel volume), con le sue quartine rimate di endecasillabi (ABAB CDCD EFEF G HIHI), con gli *enjambements* intrastrofici e interstrofici e con la presenza di un verso centrale isolato. Ribolle un'insofferenza ormai difficile da contenere verso l'endecasillabo sciolto, tanto che Gatto si volge verso il recupero archeologico di forme tipiche del decennio precedente.

Più originale è la monostrofica *Inverno a Milano*, in cui l'autore mostra come la rima possa rinvigorire la struttura dell'endecasillabo.

L'alba si stacca da lontano, il cielo
bianco di neve e di silenzio un velo
di nebbia stende ai prati ove la siepe
arrugginita e lacera le crepe
mostra d'un mondo abbandonato: il palco
dell'ippodromo stinto, il duro calco
delle peste dei nomadi, lo scalo
della vecchia ferriera. E a lungo il malo
odor dell'erba ai pascoli che in corsa
rallegrava il puledro ora trascorre
l'ombra di là dal vento, sulla torre
nera del palco fumano le nuvole.

Le rime sono poco percepite, in modo funzionale alla descrizione realista della periferia milanese, grazie ai continui *enjambements* e alla protensione sintattica. L'unico punto è a metà del v. 8; l'altra pausa forte (due punti) è collocata nel v. 5, prima di un forte *rejet*. Fenomeni simili erano stati ravvisati da Ghidinelli nelle poesie

endecasillabi consecutivi: 'i treni che salgono ai confini \ l'Europa in sogno i suoi giornali \ i suoi fanali, i lumi, i grandi fiumi \ i delitti, la vita forte e nera \ affissa sulla sera...' (10 \ 9 \ 11 \ 11 \ 7).

degli anni Trenta.⁵⁸ Le sue osservazioni si riferivano però soprattutto a testi con rime alternate. In *Inverno a Milano* lo schema baciato (AABBCCDDEFFG_{sdr.}) rende ancora più breve l'intervallo sillabico fra ogni rima.

La lentezza è data qui anche dalla specifica struttura interna di molti endecasillabi, in particolare dall'abbondanza di cesure secondarie interne. Nel v. 1, dopo l'assonanza fra 'alba' e 'stacca', si avverte la necessità di una pausa. Tra 'lontano' e 'il' è necessaria una sinalefe nel conteggio metrico, ma la presenza della virgola e del forte *rejet* fa propendere per una seconda pausa. La modalità di scansione del 1° verso influenza la lettura del 2° (con identica struttura ritmica 1^a-4^a-8^a-10^a), in cui sono presenti due sinalefi: 'bianco di neve^e di silenzio^un velo'. In altri punti della poesia troviamo cesure in prossimità di sinalefi, che dilatano il tempo di lettura.

A cadenzare ancora di più il ritmo intervengono diverse parole sdrucchiole nel centro del verso, che invitano a incorniciare con cesure secondarie una tale peculiarità accentuale:

arrugginita | e lacera | le crepe

della peste | dei nomadi, | lo scalo

odor dell'erba | ai pascoli | che in corsa

nera del palco | fumano | le nuvole (conclusione della poesia con doppia sdrucchiola).⁵⁹

⁵⁸ Cfr. GHIDINELLI 2000, p. 178: «Nel verso maggiore [l'endecasillabo] la strettura di fine verso, sede in cui l'automatismo rimico si innesca, condiziona il flusso discorsivo con una cadenza relativamente dilatata. L'intervallo logico che separa le due teste di ponte dell'associazione fonica, può essere infatti colmato dal poeta attraverso uno svolgimento preparatorio più o meno agevole e dispiegato».

⁵⁹ È un'aggiunta successiva rispetto al primo manoscritto (PV.VI.NP, VIII.5.f1), che proseguiva in modo discontinuo dal v. 10: 'rallegrava il puledro, ora trascorsa \ l'ombra di là dal vento, stagna al fondo \ delle cose perdute. È bianco il mondo \ e vi si stampa un treno che fiata \ ...' [si prosegue con qualche riga confusa, lessemi sparsi e molte cassature]. La notazione sul 'bianco' arricchiva la poesia di un'evidente circolarità, grazie al richiamo con il v. 2, ma si è poi preferito introdurre un'antitesi cromatica con 'nero'. L'attuale conclusione è inserita già in tre dattiloscritti (f3,f4,f5), che proseguono però con numerosi altri versi, ricchi di iterazioni, che appesantivano il testo, rendendo esplicito come la desolazione morale emanata dal paesaggio sia una conseguenza delle devastazioni della guerra mondiale: 'È morto il sole, è morto il cielo, è morto \ il cuore, un cimitero chiuso come un orto \ è la terra che infradicia le ruote \ d'un carro fermo al suo silenzio. Ignote \ plaghe di luce. Un tepido emisfero \ passa nel vento, passa all'ombra, è vero \ nel ricordare affiora la laguna \ cadono avvinte con la luna \ gli ultimi spari di novembre, i morti \ i grandi morti affissi contro il cielo. \ Rapiti dalle sciarpe, da quel velo \ di nebbia' [si riporta, delle tre, la versione più rifinita, a cui seguono comunque altri versi cancellati]. Si noti comunque la diffusione delle proparossitone, anche nella porzione testuale esclusa dal volume: 'infradicia', 'tepido', 'cadono', 'ultimi'. Il 2° verso, tredecasillabo, è presente in tutte e tre le versioni e crea un forte scompenso metrico, peraltro funzionalizzato ad introdurre la nuova parte.

Seguendo percorsi diversi, i testi che abbiamo analizzato mostrano il desiderio di innovare *dall'interno* il metro endecasillabico, che ormai si faceva logoro. Le vie possibili che vengono qui percorse sono quelle del ritorno alla rima, della contrapposizione con parti strofiche in versi brevi e di una torsione deformante sulla misura delle 11 sillabe.

Nella sezione 1, nonostante la dominanza quantitativa dell'endecasillabo (95,21%), si possono parimenti cogliere segni di insofferenza. I testi sono 10, dal taglio e dai registri molto diversi. Era probabilmente a queste poesie (e ad alcune della sezione 8) a cui Gatto si riferiva quando riconosceva qualche difetto alla raccolta. L'eccessiva lunghezza di alcuni testi ha spinto l'autore ad effettuare diversi tagli per la revisione del 1972, eliminando varie ridondanze.⁶⁰ Non è possibile trovare una chiave di lettura unificante, ad eccezione della ricorsività dell'endecasillabo,⁶¹ ma si possono comunque tracciare una serie di linee interpretative.

I testi liminari sono più brevi⁶² e mostrano una forte inflessione ludica. Nei primi versi di *Il 4 è rosso* «la linea melodica [...] pare proporsi emblematicamente come la cifra di ogni possibile musica o suono, raccogliendo in una scala completa tutte e cinque le vocali»:⁶³ 'DEntro la bOcca ha tUtte le vocAli \ il bambIno che cAnta'. Al *calembour* iniziale seguono il gioco grafico di scrivere in cifra '4' (conteggiandolo normalmente come bisillabo all'interno del verso) e la rima 'vocali' 'pali'. Nel conclusivo *Matta*, la tonalità disimpegnata è data dalle immagini di festa ('Il pazzariello che gridava il vino, \ il capretto scannato, era di seta \ e scoteva danzando i campanelli \ il grande jolli dentro la bottiglia') e da alcuni richiami fonici.⁶⁴

⁶⁰ In *Domenica, Ofelia, Mamma in carrozza con la luna del sud*.

⁶¹ Rispetto alla sezione 8 cala notevolmente il numero di endecasillabi dattilici (3 di 1^a-4^a-7^a-10^a e 1 di 2^a-4^a-7^a-10^a).

⁶² *Il 4 è rosso* ha 6 versi; *Matta* ne ha 7. Gli altri testi sono tutti lunghi (dai 19 ai 33 versi), ad eccezione del nono, *A se stesso* (11 versi).

⁶³ GHIDINELLI 2000, p. 184.

⁶⁴ La rima 'cose' : 'rose' (in assonanza col precedente aggettivo 'polvere'), l'allitterazione fra clausole 'vetri', 'vino', l'insistenza sulla nasale -m- fra i vv. 1 e 2, il ricorrere di geminate laterali -ll- e occlusive' -tt- negli ultimi quattro versi.

Le maggiori variazioni metriche si registrano in *Caffè notturno* e *Così l'amore*.⁶⁵ La prima, dopo gli iniziali 13 versi (12 endecasillabi e 1 settenario, legato da epifora con il verso precedente) chiude con 6 versi brevi, disposti simmetricamente (2 ottonari \ 2 novenari \ 2 ottonari).⁶⁶ Dopo tanti testi degli anni Quaranta in cui abbiamo assistito alla ricomposizione di onde versuali fortemente irregolari attorno all'endecasillabo, qui si verifica il fenomeno opposto, con un progressivo sfaldarsi del metro.

Così l'amore ritorna invece al modello dell'endecasillabo rimato. Opera una sorta di contaminazione di elementi formali fra i due testi della sezione precedente: *Inverno a Milano* era monostrofico con rime bacciate, mentre *Sera di Roma* presentava quartine a rime alternate. *Così l'amore* ha due quartine, due sestine, e un'ottava a rime bacciate. Negli altri componimenti, più che innovazioni intrinsecamente metriche, si riscontrano tentativi di variare le modalità espressive attorno all'endecasillabo sciolto. Cadenze liriche speculari (nella continuità data dalla bellezza di certi endecasillabi paesaggistico-descrittivi) si creano fra *A se stesso* e *Ofelia*: il primo è fortemente introspettivo, nella speranza di attivare un canale comunicativo con gli 'altri'; il secondo inizia con 'Io', ma è poi tutto proteso verso un'interlocutrice femminile.⁶⁷ Un registro onirico-narrativo impernia invece *L'alberghetto di marina*⁶⁸ e *Il primo viaggio*: l'edificio e l'itinerario richiamati nei due titoli appaiono come metafore di un tranquillo e pacificato regno dei morti.⁶⁹

⁶⁵ In *Domenica* la partitura endecasillabica (30 versi) è variata dall'inserzione di un settenario, un ottonario e un novenario.

⁶⁶ Questi versi probabilmente costituivano inizialmente una diversa poesia, come conferma la trascrizione a macchina su un foglietto a parte (PV.VI.NP, I.4.f2), con l'introduzione di un senario incipitario ('Sino in fondo al mare'). In un altro foglio (f1) questi versi sono ripartiti in due strofe (3+4) e sono anticipati dalla seguente lassa anisosillabica, fortemente sintonizzata sull'ottonario: 'Quel ridere di ghiaia fresca \ che avanzi con tutti i denti \ dentro di me perché batta \ la luce come una frusta?' (9 \ 8 \ 8 \ 8).

⁶⁷ La versione di *Poesie d'amore* si riduce a soli 12 versi: l'eliminazione delle prime strofe, in cui si testualizzava l'io, enfatizza ancora di più il focus lirico sulla figura di Ofelia, caricato anche, rispetto a PV.VI.NP, Q2, dalla modifica del titolo *Tramonto* e dalla riduzione dell'anafora 'non so', dalla struttura trimembre (con l'innesto di 'non so come tu vibri il nome al mare \ per aprirlo al profondo dei tuoi occhi') a una coppia. L'aggiunta dell'iniziale 'Io' risolve l'ipometria ravvisabile nell'*incipit* di una delle carte (PV.VI.NP, I.5).

⁶⁸ *Marina* è anche il nome della figlia, ma all'interno della poesia è scritto minuscolo.

⁶⁹ Parimenti onirica, ma inclinata in tono più favolistica è *Mamma in carrozza con la luna del sud*, dedicata all'amico Ennio Lauricella.

Ultime chiude cronologicamente *Nuove poesie* e conclude il percorso dell'endecasillabo sciolto con un certo appiattimento. Non vi sono poesie memorabili e a tratti il verso riveste ormai il ruolo di vuota impalcatura formale, con una certa indifferenza verso i registri semantico-espressivi che vengono via via adattati. I tentativi di rinnovamento appaiono troppo timidi e poco riusciti.⁷⁰ I riferimenti artistici vengono meno e sono sostituiti da un più semplice impulso descrittivo. Non a caso la precedente riuscita di *Romanzo 1917* era stata favorita dalla contaminazione con moduli narrativi e cinetici. L'entropia formale poteva essere risolta solo con un pervasivo rinnovamento dei moduli formali, che si verificherà con *La forza degli occhi*, in cui è possibile scorgere un paradigma figurativo radicalmente diverso rispetto a quelli sinora emersi nella metrica gattiana.

⁷⁰ Tanto più che GIOVANNUZZI 2001, p. 80, argomenta sul piano linguistico delle due sezioni di contorno una ricaduta regressiva nei moduli più fortemente ermetici.

5. L'AMBIGUITÀ METRICA DE LA FORZA DEGLI OCCHI E I SUCCESSIVI RIPENSAMENTI

5.1 TECNICHE POST-CUBISTE E TENDENZE INFORMALI

Quattro anni dopo *Nuove poesie*, nel 1954, Gatto prosegue la collaborazione con la Mondadori pubblicando *La forza degli occhi*. La raccolta è composta da 73 testi, ripartiti in tre sezioni (24, 26, 22), a cui va aggiunto un componimento proemiale. Il volume è dedicato al figlio Leone, con l'accompagnamento di una postilla esplicativa, che palesa l'insofferenza dell'autore verso il perbenismo borghese della legislazione italiana.¹ *La forza degli occhi*, probabilmente la raccolta più radicale sul piano formale, costituisce un punto di svolta fondamentale nell'esperienza metrica di Gatto, segnando una forte cesura rispetto alla monotonia registrata alla fine degli anni Quaranta. Se confrontiamo preliminarmente alcuni elementi metrici superficiali, notiamo che la nuova silloge non condivide quasi nulla con *Nuove poesie* (di cui si considerano le ultime sezioni, più utili per cogliere la prospettiva diacronica):

	<i>Nuove poesie</i> (sezioni 5,6,7,8,1)	<i>La forza degli occhi</i>
<i>Verso più frequente</i>	Endecasillabo	Settenario
<i>Altre tipologie versuali</i>	Rari versi non endecasillabici	Frequenze versuali molto varie
<i>Rime</i>	Solo in pochi testi	In un'ampia maggioranza di testi
<i>Versi tronchi</i>	Rarissimi	Frequenti
<i>Tipologie metriche</i>	Sostanziale uniformità; forte tendenza all'isosillabismo	Fortissima eterogeneità; prevalenza anisosillabismo (63,02%)

Una disanima iniziale delle tipologie mostra 23 testi sostanzialmente isosillabici: 10 in settenari, 12 in endecasillabi (in 4 di questi si verifica qualche limitatissima inserzione di quinari) e uno in ottonari. Nell'ambito regolare si possono conteggiare anche 4

¹ «Leone Pentich è figlio di me, Alfonso Gatto, e di Graziana Pentich di cui porta il nome, avendogli la legge impedito il mio. Che tuttavia gli resterà sul frontespizio di questa raccolta, più valida – spero – d'un certificato d'anagrafe, a testimoniargli che nell'anno di grazia di sua nascita, 1949, la legge subito gli tolse il nome che l'amore gli aveva dato e gli dà».

poesie che dispiegano la congiunzione della coppia versuale leopardiana. I restanti 46 componimenti sono realizzati con modalità versoliberiste. Una tale ricchezza è rafforzata dalla varietà riscontrabile anche nel gruppo isosillabico, che presenta un'alternanza fra moduli sciolti e rimati.

Il conteggio complessivo degli indici versuali (Tab. 16) mostra che, dopo la dominanza quantitativa di *Nuove poesie*, l'endecasillabo, pur mantenendo una presenza importante, cede il primo posto al settenario in tutte e tre le sezioni e nell'ultima è raggiunto percentualmente anche dall'ottonario. Per contrastare la dispersione metrica, settenario ed endecasillabo, che rimangono comunque almeno in prima istanza i centri di gravitazione principali, attivano una serie di procedure di tipo strettamente formale. Le più evidenti si caratterizzano con modalità rifrattive fra i due settori metrici: i fenomeni, che in alcuni testi risultano declinati secondo linee regolari, trovano una serie di applicazioni similari in chiave versoliberista e specularmente l'anisosillabismo lascia qualche traccia anche nei testi più tradizionali. Agli 11 componimenti endecasillabici² si contrappongono *Trallarallà* e *Natura morta*, in cui sono alternati versi regolari insieme alle varianti ipometre.

Trallarallà

All'emporio dei dolci confetti	10	3 ^a -6 ^a -9 ^a
ove a sera il vapore di latta	10	3 ^a -6 ^a -9 ^a
azzurra a vespro la rosea città,	11 tr.	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
e la fanciulla dice chissà	10 tr.	4 ^a -6 ^a -9 ^a
chissà la mamma come m'ha fatta	10	2 ^a -4 ^a -9 ^a
trallarallero trallarallà.	10 tr.	4 ^a -9 ^a
Alla bottega dell'asino accanto	11	4 ^a -7 ^a -10 ^a
col fresco in fiore nel vaso di coccio	11	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
come una bibita vispa la Lalla	11	(1 ^a)-4 ^a -7 ^a -10 ^a
si trova il viso sporco di moccio,	10	2 ^a -4 ^a -6 ^a -9 ^a
si soffia il naso e il seno le balla	10	2 ^a -4 ^a -6 ^a -9 ^a
trallarallerò trallarallà.	10 tr.	4 ^a -9 ^a

Natura morta

I bicchieri di vino rosato	10	3 ^a -6 ^a -9 ^a
----------------------------	----	------------------------------------------------

² *Quartina* (ABAB), *Prima domenica* (ABAB CDC EFEF), *In un soffio* (ABAB CDCD); sciolti: *La luna*, *La rosa* (di 4 versi, i 2 centrali legati da una rima identica), *Il volto*, *La mamma*, *Alla finestra*, *Il frenatore addormentato*, *Visita* (epifora fra il v. 2 e l'ultimo, l'8°), *Reti sul lago*.

si listano di nero, il bianco ha dato	11	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
la forza estrema al grigio caduco.	10	2 ^a -4 ^a -6 ^a -9 ^a
Resta a cangiare spicchio a spicchio un bruco	11	1 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
di pagliuzze di vetro sulla ghiaia.	11	3 ^a -6 ^a -10 ^a
Un colore di pioggia quasi appaia	11	3 ^a -6 ^a -(8 ^a)-10 ^a
vinto sul marmo dell'eternità.	11 tr.	1 ^a -4 ^a -10 ^a

I due testi hanno in comune il ruolo del decasillabo come variante libera dell'endecasillabo; per il resto le differenze sono tali che le due poesie costituiscono una delle coppie oppostive (frequenti nelle raccolte gattiane) di componimenti costruiti con una medesima impalcatura metrica e profonde variazioni nella struttura interna. La specularità è favorita dalla prossimità nel volume: occupano infatti la 6^a e l'8^a posizione della I sezione; in mezzo è collocato *Quartina*, il primo testo composto da soli endecasillabi, in posizione forte nella categoria isosillabica parallela a quella qui analizzata.

In *Trallarallà* la chiara inflessione ludica, permette un'escursione anisosillabica frequente, che porta il verso ipometro ad essere largamente maggioritario (2/3 dei versi: 8 sui 12 complessivi). Il modello della filastrocca, che accosta la poesia alla raccolta *Il sigaro di fuoco*, risalta nei ritmi ternari degli endecasillabi dattilici (e dei primi decasillabi anfibrachici), nelle rime tronche in -a- e nel ritornello: ABCCBX(C) DEFEFX(C).

Più modesta la variazione nel modello pittorico equilibrato di *Natura morta*, in cui solo 2 versi su 7 sono decasillabi, i versi 1 e 3. Il terzo potrebbe essere ricondotto alla misura di 11 sillabe con una dialefe, ma alcuni elementi contestuali sconsigliano l'applicazione della figura metrica. In particolare, nel verso precedente sono presenti due sinalefi molto forti, la prima in coincidenza della cesura e della virgola; la seconda con la frapposizione della -h- muta del verbo avere: 'si listano di nero,^il bianco^ha dato'. Altre sinalefi sono diffuse nel resto della poesia: tre nel v. 4 e una nel v. 6. Inoltre, letto come endecasillabo, il v. 3 sarebbe l'unico con un *ictus* di 7^a ('la forza estrema ^al grigio caduco', 2^a-4^a-7^a-10^a), che era al contrario la norma in *Trallarallà*. Più semplice invece leggere i due versi come varianti libere, che si adattano alla scansione generale del verso (senza endecasillabi dattilici), rallentata da continui e forti *enjambements* e da una certa mobilità degli accenti. L'unico verso tronco rimane

irrelato, con valore di dilatazione temporale nella chiusa del componimento: ‘vinto sul marmo dell’eternità’.

Quanto avviene nella sfera d’azione dell’endecasillabo è verificabile anche per il settenario. I 9 testi regolari³ sono affiancati da un gruppo in cui il verso è sottoposto a una moderata escursione.⁴ Il più interessante è *Primavera*, con 21 settenari e 8 senari:

Gli alberi in germoglio	6	1 ^a -5 ^a	(7 con dialefe ‘Gli ˇalberi’)
sott’acqua i ghiaietti	6	2 ^a -5 ^a	(7 con dialefe ‘acqua ˇi’)
gettavano medaglie	7	2 ^a -6 ^a	
sonanti di riviere	7	2 ^a -6 ^a	
e nel fuso dell’aria	7	3 ^a -6 ^a	
la tenera matita	7	2 ^a -6 ^a	
della gioia accanita,	7	2 ^a -6 ^a	
il tratteggio dell’acqua	7	3 ^a -6 ^a	
che scende a gradinate	7	2 ^a -6 ^a	
in quell’acqua lucente	7	2 ^a -6 ^a	
e bozzoli farfalle	7	2 ^a -6 ^a	
di sole nella rete	7	2 ^a -6 ^a	
degli abissi di quiete.	7	3 ^a -6 ^a	
Il freddo un luccichio	7	2 ^a -6 ^a	
di bosco sottovento,	7	2 ^a -6 ^a	
il pelo della gioia	7	2 ^a -6 ^a	
nerissima che ride	7	2 ^a -6 ^a	
negli occhi d’una donna	7	2 ^a -6 ^a	
che s’affretta all’amore.	7	3 ^a -6 ^a	
Dolcezza che non volta	7	2 ^a -6 ^a	
a rincorrerla ardendo,	7	3 ^a -6 ^a	
di smania la largura	7	2 ^a -6 ^a	
improvvisa che cade,	7	3 ^a -6 ^a	
il fitto l’accaglio	6	2 ^a -5 ^a	
del miele velato	6	2 ^a -5 ^a	(7 rispettando lo iato in ‘miele’)
dell’acqua del verde,	6	2 ^a -5 ^a	
il sole che miete	6	2 ^a -5 ^a	(7 con dieresi ‘miete’)
negli occhi il rovescio	6	2 ^a -5 ^a	(7 con dialefe ‘negli ˇocchi’)
dell’iride nera.	6	2 ^a -5 ^a	

³ *Bambino allo specchio* (aabbcdcd efef), *Albergo* (abbac₄ || decfe || g₆g), *Nei boschi di ghirla* (abab || cdcd || eeff), *A Apollo* (aabbcc₈ || ddeeffgg || hhiillmmnn || oollii), *Alle pupazze del foglio* (abab || cddcd || efef || ghgh || ilil), *Mezzanotte* (aab₈b || ccdd), *Il cielo d’una volta* (abbacdcdefefgghih || iddi), *Una faccia* (abcdef || bcdef || ghgh), *Mattina* (abcdbded) *Settembre a Sistiana* (abab || cdcd || efef).

⁴ In questa tipologia rientrano anche *Gesso* (con due senari riconducibili alla misura standard con una dialefe) e la canzonetta a rime alternate *Mai una parola*: 5 (6 con dialefe) \ 8 \ 6 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6 \ 7 \ 7 \ 6 \ 6 (in PV.VII.FO, III.20 il carattere normalizzatore del settenario era accentuato da una quinta tetrastica isosillabica).

In una lettura preliminare è difficile percepire la differenza fra senari e settenari, dato che i 29 versi hanno tutti solo due accenti principali e il primo cade molto spesso in 2^a sede (su 7 senari e 13 settenari); inoltre alcuni dei senari possono essere allungati di una sillaba con una dialefe o una dieresi. L'opposizione che viene percepita non è tanto quella mensurale, quanto quella fra *ictus* d'attacco in 2^a o in 3^a posizione: il testo, molto musicale,⁵ con qualche rima e diverse assonanze, è giocato su queste minime variazioni di ritmo, che descrivono l'accendersi della natura, in particolare dell'elemento acquatico (un lontano modello è forse costituito da *La pioggia del pineto*, che nondimeno si avvale di diversi mezzi formali).

Un conteggio preciso mostra però in *Primavera* la peculiarità della distribuzione versuale, con la collocazione degli 8 senari nei contesti liminari. Il movimento metrico è fortemente centripeto, mentre la variazione sillabica ai bordi non fa che esaltare la compattezza dei 21 settenari centrali.

La dinamica fra regolarità e sfrangiatura si ripresenta nell'applicazione della coppia leopardiana. Settenario ed endecasillabo convivono regolarmente nei primi tre testi della silloge, oltre che in uno centrale. *Nel coro dell'età che ti circonda*, proemiale all'intero volume, e *Portone*,⁶ incipitario della I sezione e allusivo, con il titolo, all'ingresso nella dimensione poetica della raccolta, combinano metricamente i due versi che saranno i protagonisti del libro. Il settenario svolge qui un ruolo giustappositivo, solitamente di chiusa, rispetto alla preponderanza del verso maggiore.

In altri campioni testuali i due versi sono invece oggetto di variazione versoliberista. Lo schema, che sfiora la regolarità in *La cicala*,⁷ è ben rappresentato da

⁵ In virtù anche della limitata punteggiatura e della generale autonomia sintattica di ogni segmento versale; l'unico *enjambement* ('gioia \ nerissima') è oscurato dalla ricorsività ritmica.

⁶ I settenari sono i vv. 4 e 8 (su 10 complessivi) di *Nel coro dell'età che ti circonda* e i vv. 2 e 4 (finale) di *Portone*. Vd. anche *Vecchi versi romani* e *Domenica al crepuscolo*; in *Ragazza al muro* i 7 endecasillabi sono completati da un quinario e da un settenario, che chiude il testo.

⁷ 11 \ 7 \ 11 \ 7 \ 7 \ 7 \ 9 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6 \ 7 \ 6 \ 7 \ 7: l'unico verso erratico, il novenario, è facilmente allungabile con una o due dialefi. Per il resto le variazioni sillabiche si situano solo nell'ultima strofa. La metricità di matrice leopardiana si apprezza maggiormente in una considerazione dell'*iter* variantistico: la prima versione, battuta a macchina, era fortemente polimetrica nella parte finale, dopo l'attuale v. 16 (17 nella redazione del foglio, per l'inserzione di un settenario nella terza strofa: 9 \ 6 \ 10 \ 5 \ 4 \ 8 \ 11 \ 9 \ 8 \ 7 \ 5 \ 10 \ 7 \ 6 [seguono poi dei versi incompleti]; PV.VII.FO, III.4.f1,f2).

Strada al mare e La violetta.⁸ Rispetto alle scansioni della coppia endecasillabo-settenario di *Morto ai paesi* si verifica però uno sganciamento dal nucleo idillico-tematico di matrice leopardiana: la base formale è ripresa nella sua impalcatura versuale, ma è svuotata semanticamente di ricchezza intertestuale. Un tale fenomeno è perfettamente in linea, come si argomenterà nella conclusione, con il senso complessivo della silloge, che vede un'esaltazione dell'autonomia del significante metrico. In questo gruppo, con perfetta specularità rispetto alla metrica regolare, è l'endecasillabo ad essere quantitativamente depotenziato e a svolgere da complemento iniziale rispetto al settenario e alle sue varianti. Il modello metrico rimane ben visibile anche in *La ragazza di Roma*, variato al suo interno dall'inserzione di un terzo centro di attrazione, quello del quinario (che lega a sé il quadrisillabo, mentre il senario oscilla fra il polo basso e quello intermedio del settenario) e da un bilanciamento più deciso fra le percentuali dei due versi principali.⁹

Ho visto la ragazza che può dire	11
d'essere il mondo.	5
Povera e sola si ripeterà	11 tr.
dirupando nel cielo	7
per la sfatta via d'inverno.	8
Il tempo ha la viola del suo scialle,	11
l'argento della luce sulle scarpe.	11
Sere spettrali come questa sera,	11
il violino aggrinzito dentro l'acqua.	11
Sgarra verde la musica del cielo.	11
Come a una rissa squallida	7 sdr.
di lame che biancheggiano	7 sdr.
appare e spare in fretta	7
la città che sventola.	6 sdr.
Dirupa la ragazza che può dire	11
d'essere il mondo.	5

⁸ 10 \ 7 \ 7 \ 7 sdr. \ 7 \ 7 sd. \ 7 \ 10 \ 7 sd. \ 7; 11 \ 8 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6 \ 6 \ 8 \ 8 \ 7 \ 7 \ 8 \ 7 \ 8 \ 8 \ 8 \ 7 \ 7. La redazione de *La violetta* è stata molto tormentata, come testimoniano i sei fogli manoscritti contenenti varie stesure provvisorie: in queste fasi embrionali è già visibile l'addensamento sulla coppia leopardiana, anche se si ritrovano qua e là novenari e quinari (in particolare in PV.VII.FO, III.11.f3,f4,f6), oltre che vari versi lasciati incompleti. Vd. anche *Una madre che dorme*: 7 \ 10 tr. \ 5 \ 10 \ 7 \ 11 \ 7 \ 6 \ 7 \ 6.

⁹ PV.VII.FO, II.25 inseriva un'ulteriore strofa e dilatava alcune delle altre lasse; si riscontra già il bilanciamento metrico della redazione finale, ma si leggono ancora un paio di novenari ('E negli specchi siamo soli'; 'della sua bellezza ammaccata').

La rosa abbandonata nella pioggia	11
una striscia di luce per lei sola.	11
Beviamo il nero	5
forte della morte	6
che odora di grappa.	6
Piangiamo d'esser buoni	7
con la mano che s'aggrappa	8
al bicchiere.	4
Ma l'argento di luce sulle scarpe,	11
il violino nell'acqua	7
che zittisce il limone.	7
Dirupa la ragazza che può dire	11
parole oscene e limpide col tonfo	11
d'una pietra nell'acqua.	7
La morte è la rugiada	7
che s'incontra per strada.	7

Il testo esemplifica bene anche lo stacco rispetto ai motivi poetici leopardiani: nonostante la costanza della riflessione mortuaria e dell'ambientazione serale con venature lunari ('l'argento della luce', 'Sere spettrali', 'striscia di luce'), il componimento mostra chiare suggestioni decadenti¹⁰ o del simbolismo maledetto, nell'immagine della 'ragazza' che pronuncia 'parole oscene', nell'allusione ad una degradazione metaforizzata coi riferimenti all'alcolismo ('Beviamo il nero', 'grappa', 'bicchiere'), nella similitudine della 'rissa', e nella diffusione musicale del violino sommerso.

Sull'asse simmetrico rispetto alle variazioni anisosillabiche che toccano i tre tipi testuali liberi, subisce qualche contraccolpo anche il settore regolare, con qualche rara scalfitura sillabica,¹¹ qualche inserimento di quinari nelle partiture endecasillabiche¹² e con la generale libertà rimica che alterna sequenze classiche a moduli liberi e originali.

¹⁰ Tale sottofondo culturale è ben visibile nel disegno di Carlo Mattioli (Fig. 19), che accompagna la poesia in occasione della pubblicazione sul periodico «Il Giovedì». È ritratta una donna stilizzata che ricorda certe figure femminili di Derain e de Vlaminck.

¹¹ È ipometro il v. 11 di *Albergo* (oltre al v. 5, quadrisillabo); ipermetri il v. 6 di *A Apollo* e il v. 3 di *Mezzanotte*.

¹² *La luna*, v. 4; *La mamma*, v. 4 (conclusivo della prima strofa); *Reti sul lago*, v. 6 (finale; in PV.VII.FO, III.16 era originariamente un endecasillabo).

In questa chiave può anche essere letto l'unico testo isosillabico in ottonari, *La piccola Bora*, come una variazione ipermetra ma regolare rispetto allo sfondo del settenario.

L'assetto partitivo che è stato sin qui delineato copre circa metà delle occorrenze testuali della silloge; per il resto domina una notevole libertà formale. Per limitare almeno in parte l'anarchia metrica, endecasillabo e settenario (in combinazione o singolarmente) innescano dei procedimenti di "contenimento" di secondo grado, che possono coesistere nei medesimi testi. Un primo processo è quello della dominanza quantitativa, per cui un alto numero di endecasillabi (13), come in *Sciarada*, offre un punto di riferimento forte rispetto alle altre occorrenze versuali (9).¹³

Un ruolo di sostegno all'endecasillabo può poi essere fornito dagli sparsi versi lunghi nella raccolta, che spesso sono riconducibili con qualche oscillazione al doppio settenario o che comunque presentano un settenario come emistichio.¹⁴ Si tratta quindi di una modalità di secondo di grado della coppia più tipica. Si consideri *Agli amici*: dopo il primo verso lungo, metricamente anomalo, i due successivi assumono una struttura facilmente cesurabile e sono seguiti da due endecasillabi che chiudono il testo:

Fumeremo nel bastimento della bottiglia	14
tra le grandi lettere tremolanti sull'acqua	14 (6 sdr.+7)
la pipa dei racconti, il dolce odore del legno.	14 (7+8)
Poi dal clamore esiterà nel nulla	11
l'ultimo sparo che dondola il capo.	11

¹³ 13 \ 11 \ 11 \ 10 (11 con dialefe) \ 11 \ 6 \ 11 \ 5 \ 6 \ 11 \ 11 \ 11 \ 13 \ 11 \ 11 \ 11 \ 5 \ 7 \ 11 \ 15 \ 11 \ 11. Il peso del verso maggioritario è qui rafforzato dai versi brevi, che sommati formano ulteriori endecasillabi: 'romperlo sempre. / Ma forse era un volo' (1^a-4^a-7^a-10^a); 'Quasi uno scherzo / e per dirlo si gioca' (1^a-4^a-7^a-10^a). Anche una versione preliminare (PV.VII.FO, III.18.f1), molto diversa da quella definitiva, presenta già un ampio numero di endecasillabi (è accompagnata da un frammento in prosa preparatorio della lirica; f2).

¹⁴. Vd. inoltre *Caffè del porto*, v. 4: 'da una mano all'altra passavano il berretto' (13, 6+7); *Tornerà*, v. 7: 'E dirci le parole che ci dirà' (12tr., 7+4tr.); *Quel bambino*, v. 2: 'credete che giungerà a sedersi vicino' (13, 8tr.+7); *a G.*, v. 2: 'La stagione sciolta dai freddi è già tra noi' (13, 6+7); *In due*, v. 5: 'Orfano della sua forza a sé solo sbiadito' (14, 8+7); *Sciarada*, vv. 1 e 13 (iterato) e 20: 'È difficile dire, ma si deve dire' (13, 7+6); 'Ma la dolce collina del nostro cuore lontano' (15, 7+8).

Già visibile in *Sciarada* e *Agli amici*¹⁵ e frequente in altri testi è il processo di assestamento su una delle due misure cardine del volume.¹⁶ Un buon esempio è fornito da *Caffè del porto*:

Il cane ha freddo e silenzio.	8	2 ^a -4 ^a -7 ^a
Solo come il cuore.	6	1 ^a -3 ^a -5 ^a
I marinai se ne sono andati,	10	4 ^a -7 ^a -9 ^a
da una mano all'altra passavano il berretto.	13	3 ^a -5 ^a -8 ^a -12 ^a
E la sposa stucchevole si gira	11	
dentro lo specchio e mai si sposerà.	11 tr.	
La pioggia spoglia gli anni	7	
e la Vergine invecchia	7	
col suo latte giallo.	6	
Il cane ascolta il cuore	7	
e il Sud è malinconico	7 sdr.	
come un vecchio confetto.	7	

Il testo è monostrofico, ma la sintassi suggerisce una suddivisione interna. La prima parte (tre periodi di uno, uno e due versi) presenta versi molto differenti, senza similarità ritmiche: ottonario, senario, decasillabo, tredecasillabo;¹⁷ si accenna poi ad una possibile regolarizzazione con due endecasillabi consecutivi (quarto periodo di due versi), ma la poesia si conclude invece su due periodi sintattici (di tre versi ciascuno) imperniati sul settenario, con la leggera *variatio* anisosillabica di un senario (e un settenario sdrucchiolo).

In modo analogo ai modelli di armonizzazione, ma con un effetto di regolarizzazione alquanto minore, l'argine dell'endecasillabo o del settenario può limitarsi alle posizioni di cornice (Tab. 17), rivisitando una modalità già praticata a tratti in *Morto ai paesi* e nella tecnica cubista di *Amore della vita*. I versi prediletti in apertura sono l'endecasillabo (11) e il settenario (10); in chiusura il solo settenario (14). Ampliando la casistica alle varianti anisosillabiche si ottiene un modello

¹⁵ Si tratta di un'acquisizione successiva: in PV.VII.FO, I.24 era costituita solo dai primi tre versi lunghi.

¹⁶ Per il verso maggiore vd. *a G.*, in cui, dopo l'iniziale nesso di decasillabo e tredecasillabo, seguono 5 endecasillabi regolari. La versione manoscritta in pastello di PV.VII.FO, II.22.f1 (dal titolo *Leggenda*) non presenta il tredecasillabo; segue l'ipometria sul decasillabo, ma il numero complessivo di endecasillabi è molto elevato (se ne contano almeno 11), pur nella provvisorietà del lavoro, che presenta vari versi ancora sospesi. Anche in f2 è accentuata la struttura endecasillabica.

¹⁷ In PV.VII.FO, I.3 seguiva un 5° verso tronco di 14 posizioni metricamente pertinenti: 'dicevano: tornerò, mai più ritornerò'.

parzialmente funzionale: l'*endecasillabo libero* ha 21 frequenze in esordio e 10 come *explicit*; il *settenario libero* 19 in attacco e 26 in chiusa. Un tale dispositivo rimane comunque all'insegna di una *tecnica metrica debole* nello sviluppo dei cardini regolatori. In linea con questi dati, settenario ed endecasillabo faticano complessivamente a mantenere forza coesiva. La somma dei contesti anisosillabici mostra una situazione problematica (Tab. 18), in cui l'endecasillabo, al di fuori delle specializzazioni sin qui analizzate, perde forza e cede il posto al più frequente ottonario. Il settenario mantiene un amplissimo margine quantitativo, ma non supera un terzo delle occorrenze; in vari testi stenta a ritagliarsi un ruolo specifico di orientamento degli indici versoliberisti o entra in un gioco combinatorio con diversi riferimenti metrici. Ad esempio in *Motivo* il contrappunto, enfatizzato dai richiami metamusicali nel titolo e nel corpo testuale, è stabilito con il novenario, che attrae a sé il decasillabo iniziale:¹⁸

Quel po' di musica che raccoglie	10
col mantice del petto	7
la bambina sull'organetto	9
in questo novembre di foglie	9
le è come uno scialletto.	7
Le dice la stessa parola:	9
vola, colomba, vola.	7

Altrove il novenario (peraltro con più frequenza nella variante sintagmatica maggiore) persegue un'intenzionalità metrico versoliberista autonoma,¹⁹ oppure interviene con decisione il vertice minore del quinario, in un'alternanza con altre misure versuali (principalmente col settenario),²⁰ o singolarmente, come in *L'amore è un vento*:

¹⁸ Nel dattiloscritto (PV.VII.FO, I.11) la conclusione era metricamente più slegata, con una sequenza accrescitiva 5 \ 6 \ 7: 'di sé non scioglie \ la stessa parola \ vola colomba vola' (in sostituzione del successivo distico 9 \ 7).

¹⁹ *Quasi un ricordo* è caratterizzata da 4 decasillabi, 2 novenari e 1 ottonario; *Marcetta* da 6 decasillabi, 1 novenario e 1 ottonario.

²⁰ In *Canzonetta* i poli sono almeno tre (quinario, settenario e novenario) e si contendono la posizione intermedia dell'ottonario: a₇a₅ \ b_{8tr.}b_{9tr.} \ c₅d₅c₅d₅ \ e₇e₁₀ \ f_{9tr.}g₉f_{8tr.}g₈ \ h₇ \ i₇h₇ \ l₈m₈l₈l₈; la dominante metrica non consiste però nell'attenzione mensurale, quanto nel gioco rimico facile e nell'iteratività (anafore, isocoli, chiasmi), costituzionali al genere poetico indicato nel titolo (in questo senso vd. anche il verso breve fra l'ottonario e il quinario praticato in *Sabato*). In *Colpa* invece rimane evidente la distinzione fra i vari imparisillabi: a₁₁b₅a₈c₁₁d₅c₇b₅ \ e_{9tr.}f₉g₉f₇ \ c₉c₉g₇g₇g₇.

L'amore è un vento	5
non c'è pietà,	5 tr.
l'azzurro stento	5
d'eternità.	5
Povero cuore, buio animale	5+5
per tante mani la carità.	5+5 tr.
Il gatto è nero, il gatto sale	5+5
come la morte le vecchie scale.	5+5
Il gatto striscia sul vecchio cappotto	5+6
il gatto nero, il gatto a dirotto.	5+6
Forse un terrore la libertà.	5+5 tr.

Nel tessuto di quinari semplici e doppi (con due sole ipermetrie), l'insistenza anaforica esalta lo stilema ludico, frequente da parte dell'autore, di giocare sull'omonimia fra il proprio cognome con il lessema che denota l'animale domestico.²¹ Il ritmo ripetitivo del quinario e le terminazioni tronche esorcizzano l'immagine tradizionale, che viene pur richiamata, del 'gatto nero' come simbolo di morte,²² tanto che la poesia si chiude sul 'terrore' della 'libertà', inteso probabilmente come la vertigine che si prova di fronte allo sciogliersi dei vincoli sociali e cognitivi tradizionali (peraltro in modo parallelo alla novità versuale).

In altre poesie, più che una diversa regolarità rispetto alle linee dominanti, è inscenato un vero e proprio sfaldamento della struttura metrica.

Vento

Io so che il vento è un funebre canto,	a	10
la sera al suo lastrico tetro	b	9
è più asciutta del pianto	a	7
è più asciutta del mare.	c	7
Chi si vede passare	c	7
sempre si volta indietro.	b	7
L'arancia e il freddo della bocca	d	9
ha mangiato il bambino che imbrocca	d	10
gli stessi azzurri sentieri	e	8
del vento e del pianto.	a	6
Ma questo è allegro umore	f	7
a non dir nulla e cantare.	c	8
La morte non può morire,	g	8

²¹ Vd. GIMMI 2009, p. 377.

²² Nella stesura manoscritta (PV.VII.FO, II.2) l'attuale seconda occorrenza di 'nero' era sostituita da 'azzurro' ('il gatto azzurro ~~sotto il condotto~~', parzialmente cancellato e corretto in 'il gatto azzurro il gatto a dirotto'), con richiamo al v. 3. Originariamente era prevista un'ulteriore nota cromatica: 'striscia sul verde bigliardo', emendato in 'striscia sul vecchio cappotto'.

la morte ha i suoi grandi pensieri	e	9
d'amore.	f	3
Caduto il vento, un tepore	f	8
la notte.	h	3
Il mare s'alza	i	5
dietro le case.	l	5

Dal v. 1 al 14 di *Vento* l'intervallo sillabico è compreso fra il decasillabo e il senario: i punti di attrazione principale sono il settenario (5) e il novenario (3), attorno a cui gravitano il senario e i 2 decasillabi, oltre ai 3 ottonari che oscillano fra i due estremi metrici. Dal v. 15 l'equilibrio si rompe e gli indici mensurali calano bruscamente, con 2 trisillabi e 2 quinari (oltre a un ulteriore ottonario), in sinergia con la chiusa su 3 rime irrelate.²³

I testi come *Vento* non sono rari²⁴ e dimostrano come *La forza degli occhi* sia la raccolta di Gatto più difficile da inquadrare in gabbie metriche stabili. Il settenario e l'endecasillabo cercano di arginare le spinte formali più anarchiche, ma il loro ruolo è inteso in *accezione debole*, limitato ad alcuni testi e ridiscusso dalle istanze più fortemente versoliberiste. L'efficacia della loro azione è quindi a raggio limitata e, perlopiù, deve essere coadiuvata dalle oscillazioni anisosillabiche per avere almeno una parziale efficacia.

Sulla scia della categoria di cubismo che Contini adattava ad *Amore della vita* si può ora parlare di un momento post-cubista che mette a dominante e porta all'estremo quell'«apertura continuamente articolata»,²⁵ che secondo Jacobbi Gatto riconosceva a Picasso e che nel capitolo introduttivo abbiamo visto costituire uno dei cardini teorici della riflessione estetica gattiana.

²³ Era più armonica la conclusione di PV.VII.FO, II.17, con un'evidente sintonizzazione attorno al settenario, dopo il v. 8: 8 \ 6 \ 7 \ 8 \ 8 \ 6 \ 7 \ 7.

²⁴ Vd. anche *A bassa voce con noi*: 11 \ 7 \ 5 \ 7 \ 6 \ 7 \ 11 \ 9 \ 8 \ 3 \ 8 \ 4; *Quel bambino*: 12 tr. \ 13 \ 11 \ 6 \ 8 \ 8 \ 6 \ 7 \ 9 \ 7 \ 9 \ 11 \ 3 tr.; *Afa d'inverno*: 8 \ 5 \ 7 \ 7 \ 7 \ 8 \ 5 \ 7 \ 4 \ 11 \ 6 \ 3 \ 10; *In due*: 10 \ 7 sdr. \ 12 \ 11 \ 14 \ 11 \ 5 \ 7 \ 5 \ 8 \ 4. In *Estate*, un parziale argine alla provocatoria aggregazione di versi molto diversi fra loro (9 \ 11 \ 9 \ 11 \ 9 \ 8 \ 9 \ 12 \ 10 \ 9 \ 3 tr. \ 7 \ 7 \ 9 \ 6) è dato dalla consistenza numerica dei novenari, dallo schema di rime, seppur non regolare, e dai ritmi ternari (visibili, ma non pervasivi, dato che affiorano solo in 7 versi), che mostrano una fievole eco del metro logaedico degli anni Trenta.

²⁵ Intervento di JACOBBI in *GATTO* 1984, p. 933.

I frammenti metrici che galleggiano sulla superficie dispongono una provvisoria strutturazione del quadro, ma gli elementi in gioco sono troppi e la loro gerarchizzazione alquanto sfumata: oltre alla doppia polarizzazione sulla coppia settenario\endecasillabo, l'azione di disturbo del quinario e del novenario è troppo forte per essere contenuta, come invece avveniva in *Amore della vita*, con la specializzazione realista (più che con il ruolo posizionale) dell'endecasillabo, che ne arricchiva la sostanza formale.

In questo senso *La forza degli occhi* costituisce un deciso ripensamento dopo il "tradimento" che aveva caratterizzato *Nuove poesie*, con l'imbrigliamento del modo cubista in una staticità demarcante, evidente nel nuovo assetto di *Amore della vita* e nella monotonia endecasillabica delle sezioni di contorno. Sotto certi aspetti i paralleli artistici possono anche essere ulteriormente sviluppati e la tecnica della silloge del '54 è accostabile a certe soluzioni di pittura non figurativa.

Il titolo del volume suggerirebbe un criterio poetico principale orientato verso una stretta focalizzazione sull'io lirico o verso cadenze fortemente descrittive. Invece nella raccolta si ritrovano le istanze più diverse, peraltro non particolarmente originali nel *corpus* gattiano, come la rievocazione memoriale, l'accensione surreale, la speculazione sulla morte, il patetismo, alcuni momenti ludici, i tratti musicali. Se andiamo a rintracciare una particolare modalità visiva la ritroviamo più che altro nei testi endecasillabici, il cui impianto è generalmente ipotipico (e continua quindi la linea iniziata con *Nuove poesie*, su cui ci siamo ampiamente soffermati) ricco di dettagli e notazioni cromatiche di stampo pittorico.²⁶

Il paradigma visivo che evoca il titolo deve quindi essere ricondotto sul livello della tecnica metrica di composizione, la quale è mediata da alcuni diaframmi artistici. Quello che alcuni endecasillabi realizzano sul più semplice piano retorico, a volte come descrizione ecfraistica di temi tradizionali (ben percepibile in *Natura morta*), negli altri testi si declina in una spinta versoliberista di matrice post-cubista e, soprattutto, in una sostanziale indifferenza fra movimento metrico e tematico. Quello che risulta infatti fondamentale è che il piano metrico e quello semantico sviluppino

²⁶ Una spia dell'interferenza pittorica si rintraccia in alcuni titoli: *Natura morta*, *Disegno*, *Alle pupazze del foglio*.

discorsi indipendenti, che raramente s'intrecciano, se non per effetti locali nei testi più chiaramente influenzati dai generi ludici, come *Trallarallà*.

Questo dato emerge con chiarezza in un'analisi della funzione rimica, che sinora è stata un po' trascurata. La rima torna dopo anni di scarsa frequenza, ma svolge il ruolo di semplice sostegno formale all'impalcatura metrica, spesso sfrangiata dalle tendenze versoliberiste. La rima perde quel forte valore di connessione semantica fra le parole che caratterizzava i testi degli anni Trenta (e che si ripresenterà dopo qualche anno), come era stato efficacemente suggerito dalla metafora di Baldacci sulle analogie verticali come "fiocine".

Il trattamento rimico si riflette e riverbera sugli altri elementi metrici, che sviluppano un'autonomia significativa dei propri stilemi architettonici e retorici; per questi motivi nel corso del capitolo l'analisi è stata di necessità estremamente tecnicista. Un esempio estremo, ma altamente significativo, è fornito da *Quartina*:

La gialla luminaria delle case
sole con l'orologio della sera.
Il bambino passando vi rimase
fermo all'azzurro della vaporiera.

La poesia prevede due livelli di analisi fra loro slegati. Il primo è quello della autoriflessione della propria struttura metrica, rafforzato dalla dimensione metatestuale richiamata del paratesto.²⁷ Il piano narrato, indipendente, vede una quartina di versi divisi in due parti: la prima coppia descrive in modo minuzioso delle case all'ora del crepuscolo; gli altri due versi sono mossi dall'apparizione del bambino.

Si rilegga anche *Portone*: è stato già segnalato che il titolo è sinergico con la posizione iniziale nella I sezione e che la presenza dell'endecasillabo e del settenario, le due dimensioni mensurali preponderanti nel volume, è significativa in un testo di soglia. La riflessione metrico-semantica si ferma però qui, dato che si sviluppa un discorso indipendente rispetto alla sostanza metrica:

²⁷ Vd. anche altri titoli in cui viene focalizzata la dimensione metrica, metatestuale o musicale: *Vecchi versi romani*, *Trallarallà*, *Motivo*, *Canzonetta*, *Racconto*, *Marcetta*. Tale aspetto era particolarmente in risalto nella seconda strofa dell'abbozzo di *Racconto*, poi eliminata: 'L'uomo dell'età felice \ s'è seduto in un quadro. \ Pagherà il conto \ per entrare in un racconto' (PV.VII.FO, II.11).

La bibita improvvisa d'un colore	11
azzurro ch'era donna,	7
a bande l'ombra, dal ritratto fugge	11
la scuola d'una volta.	7

L'endecasillabo e il settenario in *Portone* hanno il solo ruolo di rappresentare se stessi e di proiettare il proprio sviluppo sulla raccolta.²⁸ Sul piano metrico è più interessante segnalare la presenza nel volume, come richiamo a distanza, di *Solleone*, l'unico altro titolo con rima in -one e in cui la medesima struttura metrica è variata nello schema 11 \ 8 \ 11 \ 8, a dimostrazione che l'ottonario può fungere in determinati contesti da sostituto sintagmatico del settenario.

Alla luce di queste considerazioni si può leggere l'appello ad una dimensione ludica che traspare dall'epigrafe di Rimbaud 'Je vis que tous les êtres \ ont une fatalité de bonheur'. I due versi non annunciano un semplice aggiornamento della tecnica de *Il sigaro di fuoco* adattata ad un pubblico adulto, un aspetto che emerge solo a tratti.²⁹ Il momento ludico consiste piuttosto nel gioco formale che porta la tecnica ad assumere una posizione sovrastante. Non credo sia un caso che questa costituisca una delle poche raccolte che nella seconda edizione non conosce praticamente varianti, a dimostrazione che qualunque minima modifica avrebbe sconvolto il delicato equilibrio metrico-formale raggiunto (documentato dall'intenso lavoro sui manoscritti e sui dattiloscritti), nell'indipendenza rispetto alla semantica.

L'evasione non è quindi da intendersi nella pura inflessione tematico-retorica del testo (in cui peraltro non trova riscontro, visto che ci sono persino sprazzi dei temi politici del *Capo*, seppur moderati in una chiave giocosa o lirica),³⁰ ma nella combinazione indipendente fra forma e messa in visione poetica del mondo.

²⁸ Nel manoscritto (PV.VII.FO, I.1) la poesia aveva invece solo endecasillabi (12, di cui 2 cassati).

²⁹ Una tale descrizione si adatterebbe solo ad alcuni testi, come *Trallarallà* e *Canzonetta*. Qualche ricaduta sul piano formale è però evidente, in particolare l'abbondanza di versi tronchi, che erano invece praticamente assenti nelle ultime sezioni di *Nuove Poesie*: nessuno in *Romanzo 1917* (sezione 7; 87 versi complessivi), 1 nei 266 versi de *Il circo della luna* e 1 in *Ultime* (209 versi). In *La forza degli occhi* sono abbondanti nella I parte: 19 (7,36 %), una percentuale che si avvicina a quella de *Il sigaro di fuoco* (9,31 %); la rilevanza quantitativa decresce nelle sezioni successive: 13 nella seconda (3,88 %) e 6 nella III (2,06 %).

³⁰ In *Soldati, Sicilia 1948* (su quest'ultima cfr. la bella analisi in RAMAT 2005, p. XXXV).

La critica ha colto di scorcio questo aspetto di autotestualità, anche se sono poi mancati agganci diretti al piano metrico. Manacorda ha definito le «forme, disimpegnate (cioè impegnate solo in un senso squisitamente letterario)»;³¹ Napoli ha segnalato come «la compiaciuta consapevolezza tecnica [prenda] il sopravvento sulla pura linea di senso», lasciando «da parte un'immediata referenzialità».³² Con finezza Duccilli ha definito la raccolta «vittima d'una testualità propria. [...] L'oggettività del testo di Gatto [...] sta come in un'orditura di tappeto persiano, con disegni e intrecci sempre diversi, ma in una composizione da ridefinire e tessere ogni volta da capo».³³ Infine Giovannuzzi ha compreso come «la suggestione delle immagini [sia] del tutto autoreferenziale» e che lo scopo del volume sia quello di «preservare la carica mitopoietica della scrittura [...], l'autonomia dell'esercizio poetico».³⁴

Un'analogia con certe tendenze astratte (emblematico in questo senso il riferimento di Perilli all'arte orientale) può essere suggerita non perché le poesie siano prive di descrizioni, micro-racconti, inflessioni liriche, speculazioni sulla morte o altro ancora, ma perché per la prima volta nella produzione gattiana la resa poetica della realtà risulta indipendente dalla messa in forma metrica. Negli anni Cinquanta si intensifica l'interesse di Gatto per autori non (o scarsamente) figurativi,³⁵ con i saggi su Vittorio Verga e l'informale Caponi e la stesura della poesia *Notturmo per Mondrian*.³⁶ L'amico Mario Carotenuto ha poi ricordato come, proprio in questo periodo, Gatto si fosse direttamente cimentato in alcuni tentativi di pittura astratta.³⁷

³¹ MANACORDA 1982, p. 8258; prosegue così: «[Le forme] possono illuminarsi in una resa ad alto livello e possono anche corrompersi nel vezzo o nell'arzigogolo».

³² NAPOLI 1998, p. 156.

³³ DUCCILLI 1994, p. 50. Di «arabesco surreale» parla anche BIGONGIARI 1980, p. 25, discutendo in generale della poesia di Gatto.

³⁴ GIOVANNUZZI 2001, pp. 85-86. Cfr. ERCOLANI 2004, p. 354: «i testi della silloge sembrano impostati su suggerimenti che provengono dalla cronaca autobiografica e in genere esistenziale, dall'altra attingono alla vocazione per l'astratto e per il mitico». Vd. anche le osservazioni (non legate specificamente a *La forza degli occhi*) in ZANZOTTO 1996, p. 149, sull'«autotrascendenza» della poesia di Gatto.

³⁵ La disanima critica sull'astrattismo risale comunque già al 1934, con la curatela e la prefazione, assieme a Sinisgalli, della monografia per Atanasio Soldati. La sua arte risulta «una pittura restituita alla sua purezza, [tale] che non può che disertare il vero, anche nelle ultime forme di inverosimile, per il suo unico mondo di evidenti e nuove armonie» (G. 3401). La rubrica *Cronaca dell'architettura*, curata da Gatto su «Casabella» nel biennio 1937-38, era accompagnata da disegni dell'astrattista Luigi Veronesi, che realizzerà la copertina de *Il sigaro di fuoco*.

³⁶ Cfr. il cap. 5.2.

³⁷ CAROTENUTO 1996, p. 63. *Ivi* si ricorda anche l'attenzione prestata a Klee.

Nell'articolo *Verga astrattista* si sottolinea come la pittura sia realizzata musicalmente su «un piano di “traslazione”» rispetto al dato percettivo: l'astrattismo «sostituisce alle apparenze del mondo il numero e la visione che alla radice spiegano il mondo e lo rendono tutto fisico e tutto pensato nella sua unità». ³⁸

Un ammiccamento a una tale costellazione artistica è forse sotteso nell'ultima poesia, *Tramonto*: dal titolo (paratestualmente speculare all'esordio di *Portone*) ci si attenderebbe qualche tinta rosseggiante o crepuscolare. Invece l'unica notazione coloristica, collocata in posizione di *arsis* per una chiave interpretativa nel verso precedente a quello che richiama il titolo del volume, descrive uno schermo bianco ('se pensi al bianco eterno \ alla forza degli occhi'), che, alla luce delle varie considerazioni espresse sulle interferenze pittoriche, evoca certe soluzioni di Mondrian o Kandinskij.

Una precisazione è forse però opportuna. Nell'ambito dei suoi studi artistici Gatto si è sempre premurato di distinguere la pittura astratta da quella informale. Nonostante entrambe lavorino su una geometrizzazione astrattiva di forme, la seconda conserva un'«orma» dell'universo sensibile, tanto che l'informale Dino Caponi è definito «un figurativo allo stremo della sua persecuzione espressionista», che «non può chiudere il quadro, ma lasciarlo aperto all'accadimento, al fenomeno». ³⁹ In modo analogo, ne *La forza degli occhi*, lo sviluppo formale autonomo mantiene inevitabilmente nell'iscrizione testuale una “traccia” del mondo narrato, come avviene nell'immagine fotografica, intesa come indice semiologico, sulla quale rimangono fissate le impressioni della luce, i raggi vivi di un mondo fenomenico (o forse noumenico), che per Gatto pare attingibile solo attraverso la mediazione dell'arte.

³⁸ G. 5111.

³⁹ G. 5937, p. 121. Sull'interpretazione gattiana di Caponi e sui rapporti fra i due intellettuali vd. SACCHETTINI 2007 (che rinviene qualche influenza dell'opera di Caponi su *Rime di viaggio per la terra dipinta*).

5.2 L'AMBIVALENZA DI OSTERIA FLEGREA, FRA "ALLEGRETTI" ED ENDECASILLABI REGRESSIVI

Gatto pubblica *Osteria Flegrea* nel 1962 presso Mondadori, un anno dopo aver avviato un ordinamento generale della propria opera, con una nuova edizione delle *Poesie: 1929-1941*. In *Osteria Flegrea* confluiscono in parte testi anticipati su rivista o in alcuni fascicoli a tiratura limitata. I due gruppi più significativi erano costituiti da *Allegretto* e *La madre e la morte*. Nell'ordinamento del nuovo volume i due titoli fungono da occhiello alle sezioni liminari. L'indice delle frequenze metriche (Tab. 19) mostra significative differenze fra le quattro parti. La varietà versuale che contraddistingue *Allegretto* e *Diario* viene limitata in *Osteria Flegrea* alla congiunzione endecasillabo\settenario e in *La madre e la morte* quasi al solo endecasillabo.

Allegretto e *La Madre e la morte* possono essere interpretati come due impulsi stilistici, con implicazioni più specificamente metriche, che caratterizzano in dosi diverse le varie zone del libro e sono polarizzati nelle due sezioni liminari: uno stimolo più libertario e variegato in *Allegretto*, con varie concessioni all'anisosillabismo; tendenzialmente uniforme e incentrato sull'endecasillabo o sulla coppia leopardiana per *La madre e la morte*. A corroborare la diramazione sfumata e plurilineare dell'istanza tecnica, non è secondario che i testi già inseriti negli originari *Allegretto* e *La madre e la morte* non siano necessariamente collocati nella sezione corrispondente. Per comprendere il fine stilistico di una tale disposizione è essenziale verificare le diverse influenze figurative che caratterizzavano i volumetti preparatori.

Stampato nel 1957 in 200 copie, in un volume fuori commercio dall'Officina d'Arte grafica A. Lucini e C., *Allegretto* comprende 6 poesie di Gatto e 6 tavole a colori dell'artista Fulvio Bianconi.⁴⁰ Grandi difficoltà interpretative si incontrano nell'analisi del rapporto che viene istituito fra i testi e le figurazioni; è di conseguenza necessario concentrarsi su alcune letture singole, per poi ampliare lo sguardo a qualche considerazione di carattere generale.

⁴⁰ L'anno successivo Gatto redigerà una prefazione per un catalogo di disegni di Bianconi, edito da Garzanti (G. 5801).

Notturmo per Mondrian

Più o meno,	3 o 4
croci armoniose	5 o 6
dell'alfabeto che non parla mai.	11 (4 ^a -8 ^a -10 ^a)
Di sé solo perfetto	7
cimitero di segni	7
l'infinito.	4

Notturmo per Mondrian, secondo la segnalazione di Filiberto Menna,⁴¹ è una *ékphrasis* interpretativa della celebre serie di quadri dell'artista olandese, denominati *Più e meno*:⁴² i simboli aritmetici, pur dotati dell'armonia polifonica di un universo segnico simbolista, assurgono a caratteri di un alfabeto muto che non è in grado di emanare una verità. Gatto versifica alcuni dei concetti espressi da Mondrian nel *Manifesto del Neoplasticismo*, dove il pittore teorizza la rinuncia alla figuratività e la ricerca di una pura visibilità: «Che cosa devo esprimere con la mia opera? Niente altro di quello che ogni pittore cerca: esprimere l'armonia per l'equivalenza dei rapporti delle linee, dei colori e dei piani».⁴³

La costruzione anisosillabica della poesia assume un valore latamente iconico: la disposizione grafica del testo, con un allungamento centrale in prossimità dell'endecasillabo regolare e una scalarità centripeta ai bordi, assume una disposizione che evoca (in modo un po' vago rispetto alla perfezione di certi calligrammi italiani e francesi) le croci formate dai più e i meno.

La tavola di Bianconi (Fig. 20), con la raffigurazione di un ambiente urbano di atmosfera statunitense, sembra quanto di più lontano possa costituire una traduzione intersemiotica della poesia.⁴⁴ L'immagine realizza però, in sinergia con l'equivalente verbale, una specularità di linee compositive. I palazzi sono realizzati con un materiale traslucido che assume evidenza di contrasto rispetto al fondo nero (con una

⁴¹ Intervento di MENNA in *GATTO* 1984, pp. 936-937.

⁴² Vd. ad esempio *Composizione con linee* (1917, olio su tela; m. 1,08x1,08, Otterlo, Olanda, Rijksmuseum Kröller-Müller).

⁴³ Risale al 1932-1934 (vd. MORISANI 1956).

⁴⁴ La traduzione intersemiotica negli studi italiani è stata sviluppata prevalentemente dalla scuola semiotica bolognese (cfr. la bibliografia segnalata in ARRIGONI 2008, p. 181, nota 6). Nel panorama angloamericano sono particolarmente interessanti le linee di ricerca portate avanti dalla rivista «Word & Image»: per l'ambito teorico della traduzione intersemiotica cfr. WYMAN 2004; BERRONG 2007; sull'*ékphrasis* segnalano la recente miscellanea curata da AMELIA VALTOLINA (2007), ricca di indicazioni bibliografiche.

trasposizione dell'indicazione *Notturmo* del titolo). Ad un primo sguardo il disegno sembra creare una riflessione a specchio, in realtà solo apparente, fra parte superiore e inferiore.⁴⁵ Il tratto con cui sono dispiegate le costruzioni riproduce invece una disposizione inversa scalare simile a quella dei versi della poesia (in entrambe senza un preciso riscontro sillabico o misurativo).

Il secondo esempio che si propone è *Paesaggio nel vetro*:

Come una spiga il vetro sferza il verde	A
dell'acqua, si raggela nel suo fuoco.	B
Coglie nel soffio l'iride che perde,	A
il cielo che gli corre sulla loggia	C
dai tetti più turchini.	d
Così nel fiore il vetro prende foggia	C
dal suo tremore. È notte. Nei giardini	D
notturni va l'arancia del suo croco.	B

Nella poesia viene descritta una modificazione percettiva: la mediazione ottica del vetro deforma, 'sferza il verde \ dell'acqua', contenuto forse in una boccetta. Di conseguenza l'iride 'perde', svaluta la sua facoltà visiva: il vetro 'prende foggia \ dal suo tremore', i contorni rimangono non delineati. Il testo è caratterizzato da alcuni puntelli metrici tradizionali: l'isosillabismo (a parte il settenario finale della prima strofa), la regolarità degli endecasillabi, le rime con profilo almeno parzialmente riconoscibile.

L'analogia che può essere istituita con il corrispettivo grafico si colloca sul livello dell'alterazione del dispositivo visivo. Nell'immagine (Fig. 21) si verifica un diverso processo di deformazione ottica, in direzione di una forte semplificazione. Il reticolo del viola stilizza alcune figure umane e alcuni oggetti: è riconoscibile una sedia nella parte inferiore e una madre, che tiene a mano un bambino, sulla destra della tavola. Il gioco cromatico è basato su una serie di colori vivaci (fra cui due tipi di viola o fucsia), assunti con una tonalità netta, senza la vibratilità dello sfumato. Il colore e la linea, nel loro contrasto antirealistico, ridiscutono i rapporti di spazialità e di

⁴⁵ Un'interpretazione alternativa potrebbe vedervi una sorta di circuito elettrico che assume senso nel dispiegamento di un intreccio geometrizzante di linee, finalizzato a dispiegare sul lato visivo la gradualità metrica del testo.

profondità e realizzano la mutazione scopica. I fondamentali formali dei due *medium*, colore, linea e basamento metrico, costituiscono i cardini architettonici e verbali su cui registrare la distorsione visiva.

Le due analisi hanno messo in luce come l'adiacenza fra immagine e parola è definita su rapporti di astrazione formale: il nesso fra il verbale e il figurativo è dinamizzato e sfasato da alcuni spostamenti enunciativi o prospettici.⁴⁶ Questa lettura spiega almeno in parte l'indicazione nel titolo di un tempo musicale, il riferimento a un'arte in cui il rapporto fra il ritmo e la referenzialità è puramente virtuale o convenzionale.

Una tale prospettiva mostra alcune tangenze con la tecnica informale fra suono e senso realizzata da Gatto nell'ultima raccolta edita, *La forza degli occhi*. Rispetto al volume del 1954 *Allegretto* rappresenta comunque un'evoluzione: nonostante le sfrangiature e le traslazioni delle focalizzazioni e delle coordinate tecniche fra i due *medium*, un rapporto intersemiotico complesso e problematico è comunque istituibile. La mediazione figurativa delle tavole di Bianconi⁴⁷ (oltre che il modello di Mondrian direttamente richiamato in una poesia) permette una solidarietà di significante e significato, che si muove nella zona di intersezione fra i due mezzi espressivi.

Sul piano metrico una tale tecnica si avvale parimenti di modalità isosillabiche e anisosillabiche: pur nella maggioranza e nella costanza delle soluzioni

⁴⁶ Per *Sogno d'estate* si verifica uno spostamento fra la focalizzazione lirica della poesia su un tu femminile (assecondata dalle rime prevalentemente bacciate e dai versi brevi compresi fra il quadrisillabo e il novenario) e la rappresentazione (Fig. 22) collettivizzata di un affollato giorno al mare, grazie alla pigmentazione nitida del colore. La poesia dal tocco infantile (una sorta di piccola frottola per la sequenza iniziale di 8 rime bacciate e per il "bisticcio" fonico fra le altre terminazioni, tutte col nesso -gli-; inclusa poi in *Il vaporetto*) *Scherzetto marino* subisce un impoverimento e una dislocazione cromatica nella resa grafica (Fig. 23): dei colori e delle notazioni visive testualizzate ('giallo', 'verde', 'rosso', 'nero', 'lume', 'rosso abbaglio') sono mantenute solo le tonalità scure e brune. Più semplice in *La piccola Venezia* cogliere un'analogia fra il ritmo arioso e ripetitivo del novenario (i novenari quasi tutti di 2^a-5^a-8^a sono 15; sono poi inseriti un ottonario di 2^a-7^a e un endecasillabo dattilico di 4^a-7^a-10^a) e la raffigurazione animata di una via di Venezia (Fig. 24), anche in altre opere ritratta da Bianconi con la vitalità di «un brusio d'alveare» (G. 5801). Pochi sprazzi di colore, con tinte sfumate, sono sufficienti a colorare la scena. È trasposta anche, sul livello delle forme del contenuto (vd. CHATMAN 2003, pp. 18-23), l'immagine onirica del bambino di grandi dimensioni, collocato sulla destra della tavola, che torna nella poesia. Per *La Salute al crepuscolo* vd. il cap. 5.3.

⁴⁷ Nel saggio del 1958 Gatto sottolinea la fiducia referenziale emanata dai significanti delle opere dell'artista: «Le immagini son tutte rispettose della pigrizia che specchiano. Si ha il tempo di percorrere adagio e senza scosse il viavai dei segni che mostrano il paesaggio» (G. 5801).

endecasillabiche, ne deriva una certa distribuzione delle possibilità mensurali (Tab. 20), che ritroveremo nella prima parte di *Osteria flegrea*.

Il secondo volume che anticipa in modo consistente uno dei futuri nuclei di *Osteria flegrea* è *La madre e la morte*, curato dal poeta Vittorio Pagano e pubblicato in una rara edizione del «Critone» di Lecce nel 1959. La copertina è realizzata dall'artista Lino Paolo Suppressa (Fig. 25): la tecnica di pieni e vuoti della china ricorda i lavori “notturni” di De Carolis per D'Annunzio e prefigura le cadenze lunari e mortuarie del volumetto, esplicitate nella prefazione di Gatto.

Chiara è tuttavia che l'immaginazione e direi meglio l'invenzione della morte è il tema di questa piccola silloge che dedico a mia sorella Tina, perseverante nel suo dolore, come lo fu nella cura ch'ebbe per la salute malferma della madre nostra, gaia, innocente, lieta di vivere sino all'ultimo.⁴⁸

L'immagine di Suppressa è poi smontata e ricombinata con una tecnica moderna simile a quella cubista: la scomposizione della faccia in alto a destra sembra quasi un omaggio citazionale a certe suggestioni picassiane.

All'interno è inserito un disegno di Graziana Pentich, *Gatto e sua madre* (Fig. 26): la donna anziana è ritratta con una linea essenziale accanto al figlio ormai maturo. La circolarità della composizione, nell'andamento curvilineo dei corpi verso i lati, lega ad anello le due figure e prefigura il desiderio regressivo materno che caratterizza la raccolta. Alcuni osservatori hanno ravvisato nei testi di *Osteria flegrea* derivati da *La madre e la morte* un ritorno di Gatto ai temi e alle immagini di *Morto ai paesi*,⁴⁹ in virtù anche del nesso biografico della scomparsa di Erminia Gatto Albirosa il 3 novembre 1958, quasi un completamento figurale alla morte del fratellino Lelio, che imperniava il volume degli anni Trenta.

In linea con queste prospettive critiche e con gli assunti stilistico-figurativi che emergono dal corredo visivo, sono diverse anche le analogie metriche con la silloge

⁴⁸ G. 5901.

⁴⁹ Cfr. la lettera di Macrì a Gatto del 17 settembre 1962, pubblicata in FERRARA 1996, p. 66: «L'*Osteria* è al livello (e talvolta lo supera) della temperie eroica, vichianamente primitiva di sublimità-inopia, machadianamente *fronteriza* tra vita e morte tempo ed eterno, di *Morto ai paesi*». Sull'inclinazione mortuaria del volumetto vd. le numerose analisi in DOLFI 1980.

del '37, soprattutto grazie alla prevalenza quantitativa dell'endecasillabo e del settenario.⁵⁰ Invece che essere però combinati nella coppia leopardiana (che si riscontra solo in due testi), i due versi sono modulati prevalentemente sulle rispettive varianti sciolte, con una parziale bipartizione funzionale.

Qui nell'antico chiostro degli avelli
 impaginati con le scritte bianche
 e d'altra età bambini e spose i morti,
 passa il giorno dell'Angelo, il silenzio
 della sua pioggia. Vivide le macchie
 dei marmi come fiori, la fanciulla
 da un secolo riguarda il davanzale
 della sua tomba, pagina di lieve
 fermezza che nel palpito s'incide.

Nella prima strofa di *Nel chiostro di Santa Maria Novella*, la descrizione della chiesa fiorentina si intreccia con l'intento efrastico, perseguito stilisticamente nell'abbondanza di *enjambements* a partire dal v. 4, di ritrarre verbalmente le incisioni effigiate su una tomba.⁵¹ La piega metariflessiva della poesia, con i due accenni alle pagine, accentua il carattere regressivo che l'endecasillabo assume nella silloge. In altri testi, prevalentemente in quartine rimate, si manifesta come desiderio di ritorno nell'alveo materno.⁵²

Su una linea di maggiore semplificazione metrica, le quartine di settenari accolgono ritmizzazioni isocrone e moduli iterativi, le cui litanie alternano e fondono con ossessività toni funerei e cadenze di una compiuta immedesimazione in un utopico fanciullino, due aspetti che ritroviamo fusi anche nell'epigrafe tratta da Michelet: 'Une chose frappe toujours en observant les enfants et les mourants: c'est la noblesse parfaite dont la nature les empreint' (*Le peuple*).

<p><i>Su un vecchio infantile disegno di mia madre</i></p> <p>Disegni nel bambino la testa enorme, il piede</p>		<p><i>La tenebra</i></p> <p>La tenebra che corre a ingrandire i morti</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	----------------------------------------------------------------------------------------

⁵⁰ Gli endecasillabi sono 152, i settenari 104; gli altri versi vantano solo 26 occorrenze (1 decasillabo, 6 novenari, 4 ottonari, 5 senari, 7 quinari e 3 trisillabi).

⁵¹ Sul testo vd. DOLFI 1980, p. 126, che analizza alcune contrapposizioni fra prima e seconda strofa.

⁵² Vd. *Mia madre a Marini, A mia madre, Introito* e la discesa ctonia nella 'terra sottoterra, morta anch'essa' di *Nella Basilica sotterranea di Gravina*.

di larva. Nel girino che circola si vede	la torre della torre babelica dei morti
il bioccolo del moccio. E tutto ciò ch'è buono si sbrogia dal cartoccio d'incenso e d'oro, è il tuono	e gli occhi dentro gli occhi nel viscido dei morti il marmo dei ginocchi nel marmo delle notti
della chiesa di Pasqua. (vv. 1-9)	finisce nella pegola del fango luminoso il nulla immaginoso che si divora i morti. (vv. 1-12)

Sono poi innestati tre testi aperti a istanze anisosillabiche. In linea con la scomposizione formale figurativa realizzata da Suppressa nella copertina, la tecnica metrica presenta qualche analogia con le tipologie pre-cubiste e cubiste di *Morto ai paesi* e *Amore della vita: Il varo* si sintonizza, dopo l'avvio polimetrico, sull'endecasillabo,⁵³ mentre in *Sotto i colpi della sepoltura*, le strofe iniziali regolari sono variate da un andamento più libero, riconducibile comunque alla gravitazione delle misure leopardiane:⁵⁴

Ora si muove il carro della frana	11
e l'annuncia gridando senza voce	11
madre, piccola madre, la tua vana	11
figura	3
alla giusta fermezza del muretto,	11
alla sera di pietra, ad ogni cosa	11
lieta di sé nel porgere l'usura	11
del tetto.	3
È il saldo della croce	7
alla terra compatta, alla scodella.	11

⁵³ 9 \ 8 \ 5 \ 7 \ 11 \ 5 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11.

⁵⁴ Diverso invece l'uso versuale in *Finale*, imperniato tendenzialmente sull'intervallo ottonario\decasillabo con qualche calo, anche vistoso (9 \ 6 \ 8 \ 10 \ 8 \ 9 \ 9 \ 6 \ 7 \ 3 \ 6 \ 8). Alcune versioni dattiloscritte presentano diverse peculiarità mensurali: in una (PV.VII.OF, I.1.f1) riveste un ruolo di riferimento il settenario (9 \ 6 \ 7 \ 7 \ 4 \ 8 \ 7 \ 3 \ 7 \ 8); nell'altra (f2) si assiste, in una coda rispetto alla redazione finale, ad un parziale assestamento sull'ottonario, prima della chiusa regolare con una quartina endecasillabica a rime alternate (8 \ 7 \ 9 \ 7 \ 8 \ 8 \ 8 \ 8 \ 3 \ 6 \ 8 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11; f3 ed f4 presentano ulteriori varianti, con molte cassature, correzioni a penna e versi lasciati incompleti). Nonostante la sua erraticità, *Finale* conferma i contatti con la destrutturazione braquiana di *Amore della vita*, dove Gatto inseriva diversi testi liberi, contestativi delle tipologie maggioritarie. Il richiamo alla silloge del '44, stesa nel pieno del conflitto mondiale, è corroborato dalla presenza nella copertina di una spada, emblema universale della guerra (interpretabile anche, con un'estensione metonimica, come simbolo più generale attinente all'intero campo semantico della morte).

Ogni cosa dicevi si fa bella	11
saldandosi al contento della cosa.	11
Al vivido ruinoso	7
scarica nell'abbaglio la sua frana	11
l'alpe silente.	5
Tu sei lontana,	5
porta chiusa, niente.	6
Morta senza voce.	6
È il saldo della croce.	7

Il testo rimane esemplare dell'enfasi materna e della cadenza mortuaria dell'intero volumetto: la tela semantica della clausole enfatizza il parallelo fra i dettagli della rovina naturale e degli edifici ('frana', 'usura', 'ruinoso', 'croce') con la degradazione dell'immagine memoriale della madre ('vana \ figura'), caratterizzata dalla distanza ('Tu sei lontana'), dalla privazione sensoriale ('morta senza voce', oltre al correlativo 'alpe silente') e dalla vacuità esistenziale ('Tu sei ... \ niente'). Le misure dominanti sono saldate da alcuni versi a cavallo, esaltati dalla disposizione sintattica: il secondo emistichio del v. 3 con il trisillabo successivo forma un settenario, mentre un ulteriore endecasillabo regolare può essere istituito aggiungendo i versi 16 e 17.

La madre e la morte stabilisce un netto stacco rispetto alla tecnica di *La forza degli occhi*, che aveva lasciato ancora qualche traccia in *Allegretto*. Una spia di questa evoluzione si può ritrovare fra le righe della prosa *I pensieri modesti*, che accompagnava le 16 poesie. Vi si leggono alcune sparse riflessioni sul senso dell'arte astratta:

Me lo perdonino tanti cari amici o ne siano contenti se mi comprenderanno. Per azzardo critico si potrebbe dire che la pittura astratta sia un tentativo di riavere il diletto e la pace del colore esponendo le tangenti, i punti di distrazione di una collera figurativa che ha in sé l'incomunicabilità del fenomeno.

Il passo sembra una sorta di apologia della tecnica astrattiva maturata negli anni Cinquanta: Gatto ne difende il valore estetico e auto-comunicativo e ne motiva la necessità in base alle condizioni storico poetiche maturate nel corso di quegli anni. Le altre prose che accompagnano la silloge, la prefazione e la citazione da Michelet,

delineano però una diversa esigenza biografico-estetica, che miri a sviluppare un ritorno alle cadenze funebri della poesia degli anni Trenta: «a contemplare per ore e ore mia madre morta, rasserenata e incredibile nei segni della sua fatica, mi parve di vederle sul volto la dignità degli esseri millenari, ambigui e ignari del proprio sospetto».⁵⁵

Nella nota che accompagna *Osteria Flegrea* Gatto conferma il nesso inscindibile fra la poesia e la ricerca dell'origine: la raccolta è definita «il sole [della] serena contemplazione della morte che è, o dovrebbe essere, il vino dei poeti. Così, spero, riceva un senso anche il titolo. È un titolo che mi riporta, fra tanti aberranti finalismi della vita di oggi, al sole dei millenni familiari e alla mia terra».⁵⁶ *Osteria flegrea* espande e combina i due impulsi stilistici che erano latenti nelle due *plquette*: sono mischiati e incrociati, ma viene ben percepita la polarizzazione che si addensa nelle due sezioni omonime estreme.⁵⁷ Qualche sfrangiatura maggiore si registra nell'iniziale *Allegretto*, con l'endecasillabo che perde la “specializzazione funerea” ed è piegato al tono ludico in *Mosca cieca*, mentre la spinta versoliberista di *Sopra una vecchia foto di Graziana e della sua mamma*,⁵⁸ media un tentativo regressivo di attingere all'essenza della donna amata, tramite un'immagine statica affiorante dal passato.

5.3 IMMAGINE E GESTO

Lo stacco dalla tecnica informale è confermato in due successive operazioni editoriali di un certo rilievo, che recuperano e vivificano dei nuclei poetici in parte di vecchia

⁵⁵ G. 5901.

⁵⁶ G. 6201, p. 466.

⁵⁷ Spicca in particolare il valore regressivo delle perfette sestine endecasillabiche di *Parabola*, che ricordano il precedente di *Lelio* delle *Poesie* del 1941 (su *Parabola* vd. AYMONE 1996, pp. 48-49).

⁵⁸ 6 \ 8 tr. \ 9 tr. \ 7 \ 5 \ 5 \ 5 \ 5 \ 7 \ 10 \ 9 \ 9 tr. \ 6 \ 8 tr. \ 12 tr. \ 9 \ 6 \ 7 \ 7 \ 7 \ 6 \ 7 tr. \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 tr. \ 7 \ 5 \ 5 \ 7 \ 12 tr. \ 7. In *La madre e la morte*, il desiderio di cogliere l'èthos di una persona attraverso un documento visivo sedimentato dal tempo era deputato al settenario (che rimane comunque una misura fondamentale nel precedente testo) in *Su un vecchio infantile disegno di mia madre*, che viene spostato nella sezione di *Allegretto*, a conferma dell'intenzionalità ibrida che caratterizza il riordinamento. Il nesso tematico caratterizza anche il metro anisosillabico, con preponderanza della coppia otto\novenario, di *Sopra un ritratto* (8 \ 5 \ 7 \ 8 \ 9 \ 8 \ 9 \ 8 \ 9 \ 9 \ 10 \ 12).

data: *Il vaporetto* nel 1963 e, l'anno successivo, il volumetto di lusso dedicato a *Venezia*, in collaborazione con Carlo Carrà.

Il vaporetto. Poesie, fiabe, rime, ballate per i bambini d'ogni età include, per l'editrice Nuova Accademia, i testi de *Il sigaro di fuoco*, ad eccezione del componimento eponimo, ed aggiunge 13 nuove poesie. Il fulcro della riedizione è costituito dall'innesto del supporto visivo e musicale: il riferimento figurativo semplificato delle tavole di Graziana Pentich e i suggerimenti sinfonici rifiutano il conflitto con il materiale verbale (che permaneva ancora in una certa misura in *Allegretto*) ed arricchiscono e armonizzano gli indici formali delle poesie.⁵⁹

La varietà metrica dei nuovi testi⁶⁰ è temperata da una decisa funzionalizzazione degli elementi in gioco. Gatto marca con forza una presa di distanza rispetto alla neutralità formale de *La forza degli occhi* e motiva stilisticamente le scelte di tipo metrico. Lo si vede chiaramente nel dittico finale, dedicato a due attori comici: *Ballata per Ollio* e *Ballata per Charlot*. Entrambe le poesie sono costruite in quartine rimate di endecasillabi ed hanno una lunghezza simile: 64 e 57 versi. Le differenze interne sono però notevoli e sono spiegabili con l'intento di fornire un diverso paradigma metrico, in un certo senso di tipo mimico-prosemico, della diversa attorialità dei due artisti.

Nella *Ballata per Ollio* almeno 24 versi sono costituiti dalla variante ipometra (decasillabo) della misura maggiore, in un continuo, seppur lieve, oscillare mensurale. Una tale dinamica interna è rafforzata da due diversi schemi di rime che caratterizzano le strofe: quello alternato, maggioritario, è variato in tre quartine da quello incatenato. Più rigido appare invece il testo su Chaplin: le quartine prevedono solo il modulo alternato, mentre i versi sono regolari, senza cali mensurali. Tali differenze metriche⁶¹

⁵⁹ Cfr. le analisi nel cap. 3.4; per il rapporto fra la poesia *Il piccolo sole* e il corrispettivo visivo vd. MENCAGLIA 2009, pp. 29-30.

⁶⁰ Risultano isosillabiche *All'assalto* (quinari), *Il nonno*, *La sera italiana* (settenari), *La sera*, *È notte* (endecasillabi) ed *Il piccolo sole* (alessandrini). In metrica libera sono *Scherzetto marino* (tratta da *Allegretto*) e *Il cavallo*, la cui forte oscillazione mensurale è ricomposta alla fine dalla coppia otto\novenario e dalla cornice dell'endecasillabo (9 \ 5 \ 11 \ 11 \ 6 \ 8 \ 10 \ 8 \ 8 \ 7 \ 8 \ 8 \ 5 \ 9 \ 9 \ 9 \ 8 \ 8 \ 11 \ 11 \ 11). Una struttura peculiare (simile a quella di *L'amore è un vento*, in *La forza degli occhi*) contraddistingue *Marcetta*, tessuta di quinari semplici e doppi. Per gli altri quattro testi si rinvia alle analisi successive.

⁶¹ Un intento analogo di differenziare internamente un binomio testuale si coglie per la coppia di poesie *Il macchinista* e *I pompieri* (23^a e 24^a nell'ordinamento; *Il macchinista* risale però al 1952)

vanno di pari passo con la diversa inclinazione dei due testi: allegra, vivace, ritmica e spensierata la poesia per Oliver Hardy, grazie anche alle numerose anfore e ai giochi fonici interni (rime, iterazioni, *figurae etymologicae*) e all'abbondanza di cadenze ternarie dattiliche;⁶² meditativa, triste e simpatetica quella per Chaplin, con numerose pause interne al verso e l'assenza di facili scansioni cantabili.⁶³

Ballata per Ollio

Perch'eri buffo, perch'eri contento
perch'eri faccia dentro la faccia,
ad abbracciarti nelle tue braccia
sembravi fatto lì sul momento. (vv. 1-4)
[...]

Ollio galante, Ollio boccìolo,
Ollio già pronto col tuo bouquet,
non c'era verso per restar solo,
eri già in coppia e senza di te. (vv. 29-32)

Ballata per Charlot

Ha tanto freddo il povero Charlot,
con la sua rosa trema nel mattino. (vv. 1-2)
[...]

E la sua storia aperta dalla lena
dell'amore infinito si conclude
nella tristezza d'essere in catena. (vv. 38-40)

Nella *Ballata per Charlot* Gatto declina poeticamente alcune idee già espresse in un contributo saggistico (riproposto più volte sulla stampa periodica) del 1951: «Il cinema per Charlot [...] è il diagramma di un ritmo, il ritratto di un'ombra che si scompone per estreme trasparenze restando opaca come la nebbia e attingendo, sempre estranea a sè, l'ultima radiosità del proprio squallore». Di fronte all'arte di Chaplin, «sui volti» degli spettatori «il sorriso non riesce a prendere, si ferma agli angoli della bocca, corre come un improvviso sudore alle tempie ove si ferma, [e] anche gli occhi rimangono sospesi».⁶⁴ Nella poesia è molto efficace la costruzione di alcune quartine che

ripubblicate insieme nello stesso anno nel fascicolo *Due poesie sui mestieri* (Roma, CNIOP) e sul periodico «Lavoro+» (I, n. 5, novembre-dicembre). Il fine stilistico è quello di dare una diversità metrico gestuale delle due professioni. Le differenze maggiori sono costituite dalla presenza o meno dell'endecasillabo (assente nella prima poesia, con 8 occorrenze ne *I pompieri* su 66 versi complessivi), dall'incidenza delle rime bacciate (21, di cui una tripla, nel *Macchinista* a fronte di sole 6 nel successivo testo) e dei versi tronchi (16 ne *Il macchinista*, zero nell'altro testo). Per il resto i due componimenti sono accomunati dal peso notevole dell'ottonario (16 e 20) e del novenario (20 e 14).

⁶² Quasi tutti gli endecasillabi hanno ictus di 4^a-7^a-10^a (con la sola variazione dell'accento iniziale solitamente sulla 1^a o sulla 2^a sede). In PV.V.VAP, 35 si conservano quattro fogli dattiloscritti, in cui Gatto aveva raccolto, come ausilio per la realizzazione della ballata, una serie di notizie critico-biografiche su Hardy e Laurel.

⁶³ Nessun verso ha l'accento di 7^a, con forte contrasto rispetto al testo precedente.

⁶⁴ G. 5170.

riproducono nell'ordine espositivo la dinamica temporale o quella dei piani di realtà di alcuni film:

Di là c'è il mondo, la speranza nuova
d'un altro giorno, la città felice
che annuncia il sole: lui non cerca, trova
la scarpa vecchia come una pernice.

Nella pentola bolle la sua fame
immaginosa, cuoce a giusto punto.
Ed al banchetto, in sogno tra le dame,
l'innamorato docile e compunto

crede alla sua parola ed è convinto
d'aver mangiato, mostra lo stecchino.
È vero tutto il cuore ch'è dipinto
con la stessa freschezza del mattino.

L'anfitrione a notte gli promette
sbornia, ricchezze, la fortuna, il mondo:
sul far del giorno, il servo lo rimette
per la sua strada come un vagabondo. (vv. 5-20)

Alle speranze iniziali, mediate dalle fantasticazioni, dall'aspirazione per un diverso ordine sociale e dalle false promesse di alcuni approfittatori, segue il momento del disincanto, del ritorno sulla strada come un 'vagabondo', dopo aver quasi abbracciato tutto il 'mondo'. Le rime spesso ribaltano amaramente le diverse prospettive che si aprono: la 'speranza nuova' trova una 'scarpa vecchia, come una pernice' (in antitesi con la 'città felice'); il sogno di feste ricche di 'dame' è superato dall'impulso della 'fame'.⁶⁵

La poesia si chiude su un verso tronco irrelato, decisamente sentimentale nel ricordo del bambino di *The Kid* ('al monello d'un tempo al suo Gesù'), che ricorda strutturalmente le poesie per Gerardo degli anni Trenta, che si chiudevano spesso con un verso coda escluso dal contesto rimico.

⁶⁵ Queste sineciosi rimiche costellano l'intera poesia: 'stella', 'orfanella'; 'pietosa', 'rosa'; 'invito', 'prurito'; 'lena \ dell'amore', 'tristezza d'essere in catena'; 'obbedienza', 'licenza'. Gatto aveva presentato per un programma della RAI tre comiche di Chaplin (le trascrizioni sono in PV.V.RAI, Ch.): a conferma dell'andamento antitetico dei film del regista, Gatto commenta che in *Luci della città*, dopo l'iniziale disincanto, «verrà il momento di "veder chiaro"» per Charlot e per la protagonista femminile.

L'anno successivo Gatto raccoglie, in una edizione limitata di soli 135 esemplari per la Casa Editrice Il Quadrato, le sue poesie di ambientazione veneziana, accostate a 7 splendide litografie di Carlo Carrà, impresse dalla Officina Artigiana Storti di Milano; le pietre litografiche sono state distrutte a tiratura ultimata, arricchendo così il valore artistico e collezionistico del fascicolo.

Le poesie, molte delle quali già pubblicate a partire dagli anni Quaranta in raccolte precedenti o su rivista,⁶⁶ sono costellate di riferimenti pittorici interni. *La piccola Venezia* e *La Salute al crepuscolo* erano state inserite in *Allegretto*, accanto alle rispettive tavole di Bianconi: particolarmente sperimentale risultava l'immagine della chiesa lagunare, con una riduzione estrema della riconoscibilità figurativa, (si scorge chiaramente solo una casa sulla destra; Fig. 27), che andava di pari passo con le immagini di desolazione disseminate nella poesia.⁶⁷ In *Poesia-Fiore sulla tomba di De Pisis*, Gatto offre un epicedio metrico-critico, moderatamente anisosillabico e a tratti scherzoso, dell'«immediatezza» e della «causalità»⁶⁸ del conservatorismo neo-impressionista dell'amico artista. *La donna di Rialto* sarà dedicata nel 1966 (in *La storia delle vittime*) a Virgilio Guidi, sulla cui opera Gatto ha scritto diversi contributi critici sin dagli anni Quaranta. Guidi aveva presentato nel 1943 la prima mostra personale di Gatto, tenuta a Milano presso la Galleria dell'Annunciata.⁶⁹ Con una significativa anticipazione rispetto alla poesia successiva, il biglietto di invito riproduceva in bianco e nero la tempera di Gatto, *Rialto* (Fig. 28), la cui fonte iconografica è stata riconosciuta da Graziana Pentich in una cartolina del ponte

⁶⁶ *Torcello, Mezzanotte a Mestre*, in *Poesie* (1941; qui sono però datate 1943); *Vento sulla Giudecca*, in *Amore della vita*; *Natale al caffè Florian, Paesaggio Veneziano, La luce, Settembre a Venezia*, in *Nuove poesie*; *Poesia-Fiore sulla tomba di De Pisis, La Salute al crepuscolo, La piccola Venezia*, in *Osteria Flegrea* (le ultime due anche in *Allegretto*); *La donna di Rialto*, in «Il Mattino», 13 dicembre 1962.

⁶⁷ In merito alla resa da parte di Bianconi di *La piccola Venezia* vd. il cap. 5.2.

⁶⁸ G. 5421; cfr. il cap. 2.5. Nel volume *Il catalogo è questo* (G. 7402) Gatto raccoglierà gli articoli d'arte scritti per la Galleria «Il Catalogo» di Salerno; tuttavia per De Pisis sarà inserita solo la poesia, senza alcun apporto saggistico. Da De Pisis è probabilmente mutuato il dettaglio dei 'colombi' (v. 2) di *Settembre a Venezia*.

⁶⁹ Secondo Guidi la pittura di Gatto aveva raggiunto «delicati rapporti tonali» organizzandosi prevalentemente secondo rapporti spaziali: «dallo spazio scaturisce la vera poesia plastica e non dai soliti raffinati smorzamenti del colore, dai tremolamenti formali» (GUIDI 1943; cfr. MODENA 1999, p. 25; AFFINITO 2008, pp. 108-109).

veneziano, conservata ancora oggi fra le carte dell'autore.⁷⁰ «Un acquerello» realizzato dal poeta salernitano «di una rosa scura, intristita, improvvisato a Venezia per il Natale del '46 [...] costituisce il sostrato emozionale e lirico [...] di *Natale al caffè Florian*».⁷¹ Infine *Lasciando la Madonna dell'orto* è ambientata «alle spalle delle Fondamenta Nuove, la chiesa dov'è sepolto Tintoretto», il 'vecchio / pittore' di cui si parla nella poesia, come spiega la glossa esplicativa dell'autore.⁷²

La scelta di Venezia è particolarmente significativa in una considerazione complessiva dell'opera di Gatto. Nel capitolo dedicato a *Rime di viaggio per la terra dipinta* verrà sottolineato come la città lagunare costituisca una sorta di ambiente intrinsecamente meta-artistico: Venezia, per la sua particolarità acquatica, sfugge all'immobilità della percezione visiva ed assume ad emblema della problematicità della referenzialità letteraria o pittorica. Nella nota di chiarificazione per una poesia successiva, *Diario* (1973), Gatto descriverà una propria notte veneziana trascorsa a realizzare disegni; l'appunto può essere adattato (pur nella divergenza tecnica fra la nitidezza della china e la sfumatura litografica) come commento al senso complessivo della collaborazione con Carrà, specie nei riferimenti alla mobilità della temporalità e della sensorialità scopica: «Disegnai travature, spazi bianchi e neri decisi, quel soquadro di infissi e di cavi tesi, propri di una Venezia tintoretiana che il vento e il tempo "agitato" dall'esterno, portano all'interno della visione».⁷³

Carrà traspone nelle 7 litografie l'ambiente veneziano, con un tratto ricco di delicati chiaroscuri, in una compenetrazione grafica fra il movimento del mare nei canali e l'ombreggiatura degli edifici. Sono magistralmente resi il «chiarore appena franto» ed il «nubilo riverbero» evocati nella breve prosa introduttiva di Gatto.⁷⁴ Nelle

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 110-111. Da segnalare inoltre che la poesia *Vento sulla Giudecca* (originariamente in *Amore della vita*) è probabilmente ispirata dal quadro di Guidi *La Giudecca* (1928), riprodotto nel volume del 1947 dell'Hoepli, introdotto da una prefazione di Gatto (G. 4702).

⁷¹ MODENA 1999, p. 28; si prosegue: «l'acquerello, se non determina, modifica la lirica: nel fondo della malinconia natalizia, si attenua il gelo sentimentale del 'bacio freddo', e le rose si abbrunano, come nel piccolo dipinto, quasi simboli di un lutto emotivo nel vento natalizio».

⁷² G. 7301, p. 219.

⁷³ *Ivi*, p. 228. Una tale definizione è consonante con alcuni passaggi dell'articolo su Carrà del 1967: commentando i quadri *Uscita dal teatro* e *Le nuotatrici*, Gatto riconoscerà, sottolineando la propria riflessione con il corsivo, come «essi mostrano come il pittore veda per memoria, nell'atto del vedere» (G. 6702, p. 21).

⁷⁴ Vi si sottolinea come Venezia diventi un luogo in cui il poeta può «esistere solo e dimenticarsi», avvalendosi soprattutto del valore creativo della memoria.

tavole si riconoscono i luoghi descritti nei corrispettivi verbali (Canal Grande, Piazza San Marco, il Ponte di Rialto, la Basilica della Salute) ed è rilanciato il gioco dei richiami pittorici. La Chiesa della Salute, rappresentata nella quarta tavola (Fig. 29), ricorda da vicino le vibratili cupole ritratte da De Pisis ed è collocata in adiacenza alla poesia a lui dedicata. La raffigurazione di Rialto (Fig. 30) presenta alcuni caratteri comuni con la tempera di Gatto del 1943, in particolare «il punto di vista ribassato»⁷⁵ (che nel quadro rimane però maggiormente decentrato) e la resa «stilizzata del gondoliere»⁷⁶ (nel disegno sdoppiata in due imbarcazioni). Numerose sono poi le autocitazioni interne di Carrà a propri dipinti di ambientazione veneziana, che saranno oggetto dell'attenzione critica di Gatto nel saggio *Il creato di Carrà* del 1967, con notevoli approfondimenti sulle dinamiche fra la diffusione dei riverberi luminosi nel contrasto chiaroscurale con le ombre: «La Venezia di Carrà ha sempre gli spunti di questo profilo estremo lasciatole dalla luce che brucia il suo fasto e ne porta al vivo i segni riarsi».⁷⁷

Il dato che conta maggiormente, nel percorso che stiamo sviluppando di contiguità fra paradigmi artistici e tessuto formale del nucleo poetico, è che l'istituzione di un intreccio fra parola e immagine poggi, in questo volumetto, su basi stilistiche di tipo tendenzialmente "classico", per la tipologia dei riferimenti interni (Tintoretto e i contemporanei "moderati" De Pisis e Guidi) e per le scelte grafiche di Carrà, che orientano la lettura delle poesie verso un'armonizzazione complessiva dell'elemento formale. *Venezia* costituisce in questo senso un deciso ripensamento rispetto alla traslazione enunciativa fortemente sperimentale, che caratterizzava le tavole di Bianconi realizzate nel '58, e uno smarcamento definitivo nei confronti delle istanze astratte-informali de *La forza degli occhi*, di cui *Allegretto* costituiva un parziale prosecutore. In virtù anche degli sviluppi segnalati nel coevo *Vaporetto*, la

⁷⁵ AFFINITO 2008, p. 111.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ G. 6702, pp. 49-50. Ivi si vedano le ampie analisi su *Fondamenta nuove* (1931), *Punta della dogana* (1932), *San Marco* (1932), *San Giorgio Maggiore* (1932) e *La Chiesa della Salute* (1932). Quest'ultima opera è vista da Gatto come «un'ampia vicenda di fantasia e di pittura che dà rilievo all'azione virtuale propria del vedere di Carrà, sempre intento a costruire per elementi di reale prospettiva e per luci di materia l'idea di un luogo che è altro da sè nell'essere vieppiù sè stesso. [...] È la Chiesa della Salute a voler essere quale è in questa pittura, altra dalla notizia visiva che di lei si perpetua». Cfr. anche i cenni a *Il canale a Venezia* (1926; pp. 40-41), *Venezia* (1939; p. 53) e *Torcello* (1950; p. 59).

poetica gattiana riacquista fiducia nelle possibilità di una mediazione segnica positiva delle proprie narrazioni e riflessioni poetiche.

6. IL PROGRAMMA POLITICO DE LA STORIA DELLE VITTIME

6.1 UNA SEZIONE DI TRAPASSO: *GIORNALE DI DUE INVERNI*

La storia delle vittime. Poesie della Resistenza (1943-'47 – 1963-'65) è pubblicata nel 1966 dalla Mondadori e costituisce inizialmente il secondo volume, *dopo Poesie (1929-1941)*, dell'ordine generale stabilito da Gatto per la riedizione delle sue opere. In seguito l'autore preferirà anticipare *Poesie d'amore* e spostare *La storia delle vittime* in terza posizione.

La storia delle vittime è costituita da quattro sezioni: *Amore della vita (1944)*, *Il capo sulla neve (1943-1947)*, *Giornale di due inverni (1943-'44 – 1964-'65)*, *La storia delle vittime (1962-1965)*. *Amore della vita*, rispetto all'inserimento in *Nuove poesie*, torna in gran parte all'assetto originale del 1944: Gatto, accogliendo in parte le obiezioni sollevate da Contini,¹ riproduce sostanzialmente l'indice originario, pur mantenendo l'eliminazione di alcuni componimenti. Sono attenuati quegli indici di chiusura e di ordinamento che la sezione nel libro del 1950 subiva in virtù dei numerosi spostamenti, con la posizione di cornice dei testi endecasillabici o in versi lunghi. Gatto ripropone e rilancia quell'apertura metrica sfrangiata e problematica che era la cifra essenziale della tecnica cubista del 1944.

La seconda parte della silloge, *Il capo sulla neve*, opera qualche innovazione rispetto alla raccolta del 1947. I testi che provenivano da *Amore della vita* sono ricollocati nella sezione omonima, mentre è esclusa l'eccessivamente ideologica *Agli amici che non sono più amici*. Sono aggiunte sei poesie composte in quegli anni, già proposte in *Nuove poesie*. *Come un pianto*, *Saluto*, *Piangerà chi non piange*, *Torneranno le sere*, *La luce* mostrano caratteristiche tecniche analoghe ai testi originali, con l'uso dell'endecasillabo sciolto e delle strutture iterative.² Non sono però esenti elementi di novità: in particolare nei due componimenti che chiudono la sezione, *Torneranno le sere* e *La luce*, l'apertura luministica attenua la cupa

¹ Come già in *Nuove poesie*, non sono inserite *Visione*, *Serale* e *Luce*. Vengono inoltre eliminate *Avventura* e *Le fontane*. Rispetto al libro del 1950 sono però recuperate *Disegno*, *Un fatto*, *Congedo* oltre a *Sera* (che, con il titolo *L'operaio vestito d'azzurro*, era stata spostata nella sezione *La provincia del mare*). Sulla lettera di Contini cfr. il cap. 4.1.

² Cfr. le analisi nel cap. 4.2.

drammaticità delle “vecchie” parti ed apre verso il futuro con un’inclinazione di speranza:

Torneranno le sere

Torneranno le sere a intepidire
nell’azzurro le piazze, ai bianchi muri (vv. 1-2)
[...]

Torneranno nel sogno anche le voci
delle famiglie illuminate a cena,
la rapida ebrietà del loro riso.

O finestrelle, pozzi, logge, vetri
attaccati alla vita, allo spiraglio
delle fresche delizie (vv. 7-12)
[...]

La luce

La grande luce che dal vento al mare
biancheggia sulle navi e ride ai marmi
dei palazzi fuggenti (vv. 1-2)

[...]
la Giudecca
profilata al chiarore del suo grande
cielo che passa nell’azzurro, illeso:
l’improvvisa speranza che la vita
accesa dai suoi palpiti trascorra
nella gioia degli alberi (vv. 5-10)

[...]
su quel pieno
bacio fuggente, o vita mia, o vita
di tutti, rossa, azzurra, vento, mare. (vv. 15-16)

Il testo metricamente più erratico è collocato in apertura, *Natale al caffè Florian*, già riproposto nella collaborazione con Carrà su *Venezia*. Si discosta dagli altri inserimenti per l’uso del verso breve, l’assenza dell’endecasillabo e la presenza di alcune rime (oltre che delle epifore). L’*ictus* tonico di ‘davanzale’, la prima delle parole inserite nella sequenza di rime, avvia una sequenza di 12 cellule ternarie di anfibrachi di straordinaria rigidità interna, pur nella varietà di misure versuali (9 + 6 + 12 + 9):

Un triste davanzale,	
Venezia che abbruna le rose	- + - - + - - + -
sul grande canale.	- + - - + -
Cadute le stelle, cadute le rose	- + - - + - - + - + -
nel vento che porta il Natale.	- + - - + - - + - (vv. 6-10)

L’interpretazione rimane così in precario equilibrio fra i ritmemi musicali inseriti da Gatto nel finale, chiaro indice di levità metrica (che trova un equivalente nel ‘vento che porta il Natale’ dell’ultimo verso) e la difficoltà umana a superare il trauma della seconda guerra mondiale. Le immagini, accostate paratatticamente con uno stile nominale portato all’estremo, rimangono di malinconia e desolazione, per i rimandi

semici al deperimento ('vapori \ arrugginiti'), all'assenza ('battello che sparve'), all'oscurità ('abbruna le rose') e allo sconforto ('triste davanzale').³

La cesura mediana del libro segnala il passaggio verso nuovi luoghi testuali dell'opera gattiana. Nella sezione 3, *Giornale di due inverni* «sono comprese liriche nuove, del tutto inedite, elaborate in questi ultimi due anni da vecchi appunti milanesi (qualche verso, un rigo scritto in fretta su una busta, una data) degli anni 1943, 1944». I 17 testi «continuano a evocare l'esperienza de *Il capo sulla neve*»,⁴ rivissuta secondo il doppio diaframma temporale (evidenziato anche nella bipartizione cronologica nel titolo *1943-'44 – 1964-'65*) del ricordo originario (coadiuvato dal recupero di qualche abbozzo sparso) e della scrittura degli anni Sessanta.

Come nel *Capo*, la misura versuale dominante è l'endecasillabo, che rimane escluso solo da un testo in doppi settenari. Sono però frequenti le rime, sia con funzione strutturante sull'intera poesia, che per effetti locali. *L'attesa* ha una sola strofa di 14 endecasillabi, con un'evidente allusione alla forma del sonetto (la cui "variante" regolare sarà recuperata tre anni dopo in *Rime di viaggio*). La scansione delle rime riproduce una partizione strofica (AABBCDDCEFGFEFG) in cripto-quartine a rime bacciate e incrociate e in cripto-terzine a rime replicate,⁵ che accolgono la violenza verbale estrema del testo. Gli *explicit* uniscono termini fortemente caricati sul piano semantico o su quello sonoro, in particolare le rime bacciate 'affanno', 'danno' e 'ringhiotte', 'notte'.⁶ 'Cimiteri' richiama il dettaglio 'neri', riferito ai 'tratteggi' del

³ La poesia è costruita per accumulazione di elementi che entrano a far parte del campo percettivo del soggetto, collocato spazialmente nel luogo indicato dal titolo, il caffè Florian di Venezia. Questa modalità descrittiva era frequente nei testi delle *Poesie* (vd. GHIDINELLI 2000, pp. 252-254). I vari elementi fungono da correlativi oggettivi dell'interiorità dell'Io lirico, che contempla malinconicamente la natura in una triste sera di Natale. Cfr. MACCARI 2007, p. 78: «[la poesia è] imbastita secondo una giustapposizione di enunciati, con ellissi del verbo, vagamente crepuscolare, ritmicamente armonizzata su una diffusa, benché non assoluta, ritmicità dattilica».

⁴ G. 6601, p. 343.

⁵ La poesia ha alcuni tratti in comune con un altro pseudo-sonetto, *L'alba*, inserito nelle *Poesie* del 1941 (cfr. il cap. 2.5). In particolare, oltre alla filigrana metrica, spiccano l'attacco in 'Come' e l'immagine dei 'convogli'. In *L'attesa* il riferimento al sonetto si avverte anche nel punto fermo che conclude il v. 4; nel resto del testo la sintassi elude le pause metriche della forma tradizionale, come avviene peraltro di frequente nei testi regolari gattiani.

⁶ La rima 'ringhiotte' : 'notte' è usata da Pasolini in *La croce uncinata*: 'Una vergogna, triste come la notte \ che regna su Roma, regna sul mondo. \ Il cuore non vi resiste: risponde \ con una lacrima, che subito ringhiotte' (vv. 28-31). La poesia, pubblicata nel 1960 su «Vie Nuove» (29 ottobre; la poesia è datata Aprile 1960), è accompagnata da una nota dell'autore che ne chiarisce l'intento politico

convoglio; il nichilista ‘nulla’ è in rima col verbo ‘culla’, usato in senso negativo (‘Più non culla \ la madre il suo bambino’); l’assenza di vocalità è enfatizzata dalla coppia ‘taciuti’, ‘muti’.

Con profilo tetrastico regolare⁷ sono costruite *Dicembre '43*, *Pensando a mia madre*, *La mano*, *Nel tempo e oltre andando*: le rime, prevalentemente, alternate sono a tratti sostituite dallo schema incatenato (Tab. 21). La tecnica compositiva gattiana sulla quartina rimane sempre fortemente equilibrata nelle scansioni versuali e nella distribuzione del materiale verbale, ma è ora funzionalizzata a descrivere l’epoca della guerra,⁸ in particolare grazie ai ponti di senso fra le rime, che abbiamo già visto in azione ne *L’attesa*. Nella prima strofa de *La mano*, sono posti in clausola lessemi caratterizzati dall’incertezza, dalla debolezza sensoriale, dal timore e dall’opacità:

Ora che tutto è certo si fa ambigua
la speranza del tempo, la paura
d’averlo già fermato ad un’esigua
soglia di luce nella stanza oscura.

Il profilo semantico-rimico, tessuto da figure dell’assenza, è rafforzato dalle scansioni accentuali degli endecasillabi, che evitano con cura di ripetere i medesimi schemi interni.⁹

In *Nel tempo e oltre, andando* spicca nella seconda strofa l’espressionismo sonoro delle rime aspre ‘ghiaccia’ : ‘faccia’. La carica verbale media l’ambiguità di lettura dell’immagine: ‘Il giorno \ è d’ora in ora una sorgente nuova \ che dal passato filtra l’acqua ghiaccia \ ai dirupi inebriati’. Il sintagma ‘acqua ghiaccia’ è inserito in un contesto metaforico, ma entra contemporaneamente in corto-circuito con

polemico verso la formazione del governo Tambroni, accusato di collusione con alcune forze neofasciste (con «Vie Nuove» Gatto ha collaborato dal ’48 al ’50 e dal ’66 al ’69, redigendo scritti sui più svariati argomenti). La coppia rimica è presente anche, pur con una certa distanza, nel Montale di *Arsenio* ai vv. 35 e 50.

⁷ Nella lassa di 13 versi di *In tram* lo schema della quartina viene alluso liberamente: ABBCADCDEFEG. La rima A è imperfetta: ‘arma’, ‘allarme’.

⁸ Non si tratta di una novità assoluta: nel *Capo* la poesia *Agli amici che non sono più amici* (eliminata nel volume del 1966) si avvaleva della tetrastica. È però la prima volta che la quartina viene adattata in questo senso con una certa larghezza d’uso e una stabilizzazione formale.

⁹ Dei 9 endecasillabi (2 quartine più un verso-coda finale) solo 2 hanno lo stesso schema (1^a-4^a-6^a-10^a), il 1° e l’8° che aprono e chiudono le due strofe, prima dello stacco del v. 9. Gli altri 7 schemi sono: 3^a-6^a-10^a (con dieresi), 2^a-6^a-10^a, 1^a-4^a-8^a-10^a, 2^a-4^a-6^a-10^a, 4^a-6^a-10^a, 2^a-4^a-8^a-10^a, 4^a-8^a-10^a.

l'ambientazione reale della poesia, caratterizzata 'dall'Adda' e dal 'grigio \ del làstrico tra i monti', che rievoca un «viaggio» dell'autore «durante una notte di guerra sui monti del Lecchese»,¹⁰ probabilmente nella zona della Valtellina o della Valsassina.¹¹ Nella quinta strofa è rielaborato il nucleo sonoro, con la rima imperfetta 'marcio', 'taccio',¹² e con la deviazione dello schema dal profilo alternato a quello incatenato.

Le rime della sezione non sono solo finalizzate a creare una carica drammatica, ma possono all'opposto far riferimento agli ambiti semantici della tenerezza domestica:

Pensando a mia madre

«[Milano ...] nell'interno

delle sue case ha il vigile tepore
dove si parla piano». Tu sorridi
da sempre in questo timido favore
d'avere intorno il tremolio dei nidi. (vv. 3-8)

Il doppio filtro memoriale incentrato sulla madre, quello originario che risale al periodo della guerra, e quello mediato del tempo della scrittura (in cui si frappone la morte di Erminia Gatto nel 1958), favorisce la creazione di una rete rimica tesa a delineare un campo "pascoliano" di affetti familiari, un "nido" in cui l'io lirico trova la forza di superare le difficoltà storiche e personali. Nei testi in endecasillabi sciolti si ritrova qualche rima con analoghi effetti emotivi, ma limitati a luoghi testuali localizzati.¹³

¹⁰ G. 6601, p. 350.

¹¹ Anche il successivo riferimento a un 'ghiacciaio' oscilla fra l'interpretazione metaforica e il dato topologico (pur con un'evidente iperbole, viste le caratteristiche morfologiche della zona): 'il cielo è strano \ azzurro di ghiacciaio' (vv. 13-14).

¹² La quinta strofa è seguita da un verso coda che regolarizza la rima nel termine conclusivo 'braccio' (v. 21).

¹³ Vd. la rima 'atroce' : 'voce' in *Alla croce rossa* (vv. 8 e 11) e quella baciata antitetica che conclude la poesia *Nel morire per caso*: 'di vendemmia rabbiosa: non si muore \ per caso, si va incontro al proprio amore'. Oltre a istituire fra loro l'ulteriore legame della nasale, le due parole terminali condividono il nucleo fonico dei due precedenti *explicit*: 'morte', 'giorni' (con *figura etymologica*, 'morte', 'muore'). Una forma metrica intermedia è assunta da *Il compagno Invernizzi*: nella prima parte si intravede l'andamento rimico della terzina (ABCADCB), mentre i restanti 10 versi rimangono irrelati, ad eccezione di 'dice' (v. 10), in epifora con il v. 5.

L'unica poesia che elude il riferimento endecasillabico è *A Piazzale Loreto*: è una sorta di rievocazione di *Per i Martiri di Piazzale Loreto*, incentrata però specularmente sulle azioni di un attivista fascista.¹⁴

Quel giorno di Loreto uno squadrista zoppo	2 ^a -6 ^a	4 ^a -6 ^a
di guardia ai morti urlava: «indietro buona gente»,	2 ^a -4 ^a -6 ^a	2 ^a -4 ^a -6 ^a
ed era sfatto, stanco di chiedere col troppo	2 ^a -4 ^a -6 ^a	2 ^a -6 ^a
insistere un favore che «non costava niente».	2 ^a -6 ^a	(2 ^a)-4 ^a -6 ^a
Con la parola «buona» cercava scampo al male	4 ^a -6 ^a	2 ^a -4 ^a -6 ^a
anonimo di tutti, o a sceglierla per caso	2 ^a -6 ^a	2 ^a -6 ^a
era il suo stesso fiuto di povero animale	1 ^a -4 ^a -6 ^a	2 ^a -6 ^a
della campagna avvezzo a spingere col naso?	4 ^a -6 ^a	2 ^a -6 ^a

Prevale sulla rabbia e sulla ragione ideologica una sorta di compassione umana: lo 'squadrista' è 'zoppo', 'sfatto' e 'stanco' e il poeta tenta di interpretare i suoi dialoghi e motivare le sue azioni. Con la metafora del 'povero animale' (termine che esorcizza la rima 'male') è ricondotto a un'umanità dimidiata e affratellata dal dramma bellico. È adottato un verso radicalmente diverso da quello della vecchia poesia, l'alessandrino, che era stato usato per la prima volta nel testo per bambini *Il piccolo sole*. La rievocazione ideologica, straniata dallo scarto ottico,¹⁵ è accentuata dal ritmo cantilenante con prevalenza di *ictus* in sedi giambiche¹⁶ e di catene toniche.¹⁷

Giornale di due inverni presenta nel suo complesso una forte omogeneità metrica. In conseguenza di questa specificità stilistica, entra in una sequenza chiastica con la parte raccolta in *Il capo sulla neve*, uniforme nella propria dominanza endecasillabica. Al tempo stesso costituisce però una sezione di trapasso, che ibrida caratteristiche

¹⁴ Si può ricordare un esempio cinematografico recente: il dittico di film del 2006 di Clint Eastwood, *Flags of Our Fathers* e *Letters from Iwo Jima*, narra della medesima battaglia in Asia durante la seconda guerra mondiale, secondo gli opposti punti di vista dei fronti statunitense e giapponese.

¹⁵ A rigore nella poesia non si verifica una vera focalizzazione in senso narratologico, perché la descrizione dell'interiorità dello 'squadrista' è mediata dall'Io lirico (la focalizzazione è quindi esterna).

¹⁶ Al contrario in *Il piccolo sole*, come ha evidenziato l'analisi in MENCAGLIA 2009, p. 30, il ritmo del settenario era spezzato dalle variazioni negli schemi d'accenti. La stessa lettura di Gatto nel disco non enfatizzava le rime e il ritmo dell'alessandrino, bensì pausava fortemente il testo e vi evidenziava il taglio malinconico, in sinergia con il disegno della Pentich.

¹⁷ 'gènte», \ ed èra sfatto stanco' (si noti anche fra 'sfatto' e 'stanco' l'allitterazione in sibilante, l'assonanza e la condivisione, da parte della \t/, del modo di articolazione occlusivo con la \k/); 'Con la paròla buòna cercàva scàmpo al màle'; 'Èra il suo stésso'; 'animàle \ della campàgna'.

tecniche della sezione 2 (regolarità versuale, uso dell'endecasillabo sciolto) e della 4, grazie all'inserzione di tetrastiche rimate e del doppio settenario.

6.2 IL PARADIGMA NEGATO: BACON E L'ARTE NUCLEARE

L'ultima sezione, omonima del volume, presenta una notevole ricchezza metrica, che deve essere indagata nelle sue ricadute ideologiche a partire dai testi di accompagnamento che Gatto appone all'opera. *La storia delle vittime* assume programmaticamente l'«impegno di una nuova Resistenza»¹⁸ nei confronti del mondo ormai mutato dalla conoscenza della tecnica atomica. Secondo Gatto

la virtuale onnipresenza del calcolo e della ricerca con cui si può costruire l'atomica [...] ripropone altre *vittime* per una minaccia o per una dispersione che non possiamo intendere e prefigurare. L'unico modo di raffigurarla sarebbe quello di riportarla a una sorta di fenomenologia enfatica, a un informe tracciato di energie latenti, secondo una scala di traslati, di iperboli che dipendono da forme automatiche di immaginazione, le più lontane da una vera autonomia di ideazione e di calcolo. Nella pittura si è già a un tentativo di allucinato verismo del caso.¹⁹

In questa densa prefazione Gatto allude con probabilità a diverse correnti estetiche con cui era entrato in contatto, in particolare indica almeno due possibili vie di raffigurazione. La prima, basata sulla rappresentazione di «energie latenti», ricorda il percorso stilistico di alcuni pittori informali o «spaziali», poi confluiti nella corrente «nucleare», che hanno raggiunto una parziale astrazione di forme mediante una serie di linee tensive di colori e figure.²⁰ Gatto aveva scritto un breve e tagliente articolo dal titolo *Il filo arrugginito degli spaziali* nel 1953.²¹ Nel periodo successivo rivedrà il suo giudizio e si soffermerà, negli anni Settanta, sulla pittura di Gianni Dova. Dell'amico sottolineerà proprio, con evidente rimando lessicale alla *Storia delle vittime*, «l'idea di

¹⁸ G. 6601, p. 343.

¹⁹ *Ivi*, pp. 236-237.

²⁰ Cfr. il *Manifesto tecnico dello spazialismo* (Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte), redatto da Fontana nel 1951: «gli spaziali vanno al di là di questa idea [sviluppata dai futuristi]: né pittura, né scultura “forme, colore, suono attraverso gli spazi”».

²¹ G. 5302: «questo degli “spaziali” è un modo come un altro di far barocco», che si aggira nei «freddi regni di una ginnastica intellettuale». I quadri di Crippa sarebbero «persino allegri se non fossero segnati da una logorante pazienza esecutiva. Il pittore non fa che raggomitolare e sgomitolare una sfuggente figura».

uno spazio tenuto al vertice della propria energia». Nell'esperienza spaziale di Dova il poeta salernitano rintraccia la «qualità prima dell'invenzione poetica, perseguita nei tempi più lunghi e elaborati di un sistema visionario, del quale le singole opere erano da considerare stralci continui, veloci a volte, a volte rallentati».²²

L'«allucinato verismo» sembra invece rinviare a Bacon e alla sua sfera d'influenza. Gatto non scrive alcun contributo monografico sull'artista irlandese, ma Bacon diviene comunque un riferimento essenziale per misurare le nuove leve dell'arte italiana. Nel 1968 nell'opera di Dino Boschi è scorta una forte «consapevolezza dell'esasperata lezione stilistica di Bacon». Nei due artisti la forma umana è portata all'estrema tensione conoscitiva e umana:

la figura-luce è tesa ai suoi legami, alle sue fibre ultime, per scarnificare il gesto che la sdoppia e la itera medianicamente sino alla trasparenza. [...] Il *clachet* della sagoma umana [...] ha solo bisogno d'una testa. E quale testa è più indifferenziata d'un ritratto, di un busto? [...] La sagoma vale più della certezza fisionomica che va sparendo per riportare l'uomo al ricordo del nome.²³

Con una maggiore esasperazione grafica, Antonio Possenti crea un universo involupato di «matrici assurde, vere e proprie larve dell'essere o lasciti di liquami». Indelebile nell'occhio dell'osservatore si imprime «la gessosa fissità delle larve che dai Nabis a Bacon s'intonacano col rosa-violetto delle ciprie dirute dai muri».²⁴ Il richiamo a Bacon si fa ancora più stringente per Ugo Attardi in cui «la vera immagine, l'anatomia segreta dell'uomo dipinto, si consuma, si màcera [...] dentro la materia stessa».²⁵

La storia delle vittime è l'unica raccolta di Gatto in cui viene richiamato direttamente nella prefazione un modo pittorico di rendere il mondo. L'accento risulta però in negativo, dato che l'autore dichiara di rifiutare l'innesto delle soluzioni figurative sperimentate nella propria epoca. Il mancato riconoscimento non esclude la possibilità di tracciare comunque qualche suggestione teorica e tecnica delle correnti artistiche

²² G. 7325, pp. 182 e 184.

²³ G. 6827, pp. 123-124.

²⁴ G. 7017, pp. 144-145.

²⁵ G. 7321, p. 177.

sulla silloge. Secondo Gatto, la conoscenza della bomba atomica ha provocato un mutamento nella coscienza personale e collettiva:

Una delle affermazioni più serie che sia stata fatta oggi è questa di J. Robert Oppenheimer: «Si è molto parlato della eliminazione delle bombe atomiche. Sono discorsi che mi piacciono, ma non dobbiamo ingannarci da noi. Indipendentemente da quello che faremo con le bombe atomiche, il mondo non sarà più lo stesso, perché la conoscenza del metodo per fabbricarle non potrà essere cancellata».²⁶

Il poeta, anche quando non tratta direttamente il tema della bomba, rimane comunque influenzato da questa «virtuale onnipresenza», che porta con sé una modificazione percettiva dell'esperienza della vita e delle strutture di riproduzione del reale. Un tale assunto è perfettamente in linea con gli sviluppi della pittura nucleare, in cui anche le raffigurazioni semanticamente più distanti dagli influssi dell'arma atomica mostrano un mondo condizionato dall'esistenza dell'ordigno e dal rischio di annichilimento del genere umano.

Sul piano più propriamente metrico la raccolta si avvale di un tracciato di linee metriche stratificate, sia nel settore isosillabico che in quello della metrica libera; in questo ambito si avverte l'eco della tensione stilistica della pittura, specie di quella informale, in cui erano frequenti reticolati geometrici di tipo astrattivo, rappresentanti grumi energetici.²⁷ Una tale pluridirezionalità metrica è adattata nelle sue molteplici pieghe a rappresentare le plurime sfaccettature della nuova condizione antropologica umana, sino all'esempio estremo di *Sei agosto*, in cui sono ricordati le vittime e i sopravvissuti dell'esplosione di Hiroshima. La molteplicità formale è rinforzata dalla pluralità dialogica, nello sviluppo di una raffinata polifonia di voci.²⁸

Le tangenze pittoriche possono essere arricchite da una considerazione più ampia sull'ordinamento della silloge. L'eterogeneità metrica di *Amore della vita*, dalla cui tecnica cubista era derivata una prima risposta morale e formale (sulla scia del grande esempio di Picasso) allo sgomento durante gli anni della seconda guerra

²⁶ G. 6601, p. 236.

²⁷ Cfr. il *Manifesto della pittura nucleare*, opera di Enrico Baj e Sergio Dangelo (Bruxelles, 1 febbraio 1952): «Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche. La bellezza ideale [...] coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio».

²⁸ Cfr. MENCAGLIA 2009, p. 35.

mondiale, è ripensata grazie a nuovi *specimen* formali, che si sintonizzano sulle punte più estreme dell'arte italiana ed estera. Il parallelismo fra le due sezioni di contorno è rafforzato dalla precisa disposizione a chiasmo del volume. Le sezioni centrali 2 e 3 presentano una notevole coesione interna e una forte regolarità generale delle forme metriche. In *Il capo sulla neve* domina l'endecasillabo sciolto non rimato. Le limitate sfrangiature in qualche testo sono moderate dalla sintonizzazione *in progress* sull'endecasillabo. L'unica vera eccezione, *Natale al caffè Florian*, è giustificata dalla posizione proemiale. Simmetricamente in *Giornale di due inverni* tutti i testi sono metricamente regolari, 16 in endecasillabi (sciolti o rimati) e uno in alessandrini.

La varietà dell'ultima sezione fa invece da *pendant* all'eterometricità di *Amore della vita*, su cui ci siamo soffermati in più occasioni, con l'alternanza di testi anisosillabici in versi brevi, canzonette di settenari, endecasillabi sciolti, endecasillabi demarcanti e versi lunghi liminari. Le poesie de *La storia delle vittime* sono 33, un terzo delle quali (11) in metrica libera, con caratteristiche formali tendenzialmente idiosincratiche. Anche nel settore della metrica regolare coesiste una notevole varietà, nella compresenza di testi in quartine rimate di endecasillabi, di endecasillabi sciolti (in cui la rima mantiene una presenza salda e costante ma assume un profilo più vario), di arie di quartine in settenari, di una canzoncina in settenari e di una poesia molto lunga in alessandrini.

La via etica che Gatto auspica nelle prefazione poggia però su diversi fondamenti rispetto alle correnti pittoriche dei "nucleari" e di Bacon. Il poeta confida in uno sviluppo della scienza che sia finalizzato al progresso dell'uomo, a una «società socialista del bene comune».²⁹ Il mezzo è un nuovo umanesimo, il cui emblema è l'Ulisse dantesco. Fondamentale diventa così il canale fatico con il lettore, che viene rivitalizzato da Gatto in forme di poesia narrativa o discorsiva³⁰ e da una propensione generale per le declinazioni del verso lungo. Esse costituiscono una rivisitazione e un ripensamento delle misure sperimentate principalmente negli anni Quaranta,

²⁹ G. 6601, p. 238.

³⁰ Si ritrovano un testo di 100 versi (peraltro doppi, quali gli alessandrini), uno di 99, altri 6 che superano le 50 unità e 6 che eccedono i 30 versi. Non manca l'estremo opposto di poesie brevissime, seppur poco frequenti, come *Cronache* di soli 6 versi.

nell'epoca della prima Resistenza, in cui l'impegno ideologico si era reso necessario e pressante negli sviluppi poetici e poetologici. È utile iniziare la disanima metrica con un'analisi di queste tipologie, che costituiscono l'ossatura centrale del nuovo impegno politico richiesto alla letteratura.

6.3 VERSO LUNGO E IMPEGNO IDEOLOGICO

Il verso lungo caratterizza in modo organico sei testi de *La storia delle vittime*, oltre ad affiorare localmente in qualche altro componimento. Sono sviluppate tipologie difformi, a partire dalla dicotomia fra l'ottica regolare (almeno sul piano mensurale) del doppio settenario e quella libera delle forme anisosillabiche. La tendenza è di costruire a coppie (una modalità che abbiamo visto essere molto amata nelle raccolte di Gatto) i sei testi in versi lunghi, secondo la dialettica *sostanziale regolarità\corrosione formale*.

Qualche analogia di trattamento si può inizialmente riscontrare fra le prime due poesie con misure lunghe disseminate nella silloge, accomunate anche dall'indicazione temporale del titolo: *Un'alba al Duomo d'Ancona* e *Tornando all'alba per San Vittore*. Quest'ultima riflette alcuni pensieri maturati, come ricorda nelle note lo stesso autore, a distanza di parecchi anni rispetto alla carcerazione a San Vittore nel 1936 per attività antifascista: «[Durante una] strana e improvvisa passeggiata [...] riparerai per il freddo in un caffè. E mi sorpresi a guardare le mie mani aperte sul tavolo, come a leggervi la mia storia».³¹

Aspetti dai morti il consenso, la pietra che chiude la storia.	9 + 9	- + - - + - - + - - + - - + - - + -
E nulla forse ha più senso, è solo un conto che torna	8 + 8	- + - + - - + - - + - + - - + -
la prima stretta del gelo. Il cielo tramonta, ma aggiorna	8 + 9	- + - + - - + - - + - - + - - + -
sui vetri della prigionie. Sono passati trent'anni,	8 + 8	- + - + - - + - + - - + - - + -
vivesti d'amore, di danni felici. Il torto che opprime	9 + 8	- + - - + - - + - - + - + - - + -
è l'ansia d'avere ragione, e tu non l'avesti, perdevi.	9 + 9	- + - - + - - + - - + - - + - - + -
Torni per l'alba di San Vittore,	10	1 ^a -4 ^a -7 ^a -9 ^a
torni a quel cielo che è solo il cielo.	10	1 ^a -4 ^a -7 ^a -9 ^a
Non hai che te – puoi dirlo – e la notizia d'essere un uomo.	7 + 9	- + - + - + - - - + - + - - + -
Per ogni ferita che piano si chiude al suo stesso sigillo,	9 + 9	- + - - + - - + - - + - - + - - + -
uno sgomento tranquillo. E con pudore la mano	8 + 8	+ - - + - - + - - + - + - - + -

³¹ G. 6601, p. 346.

s'apre sul marmo, ha le vene, le vene di tutte le pene. 8 + 9 + - - + - - + - | - + - - + - - + -

I 10 versi lunghi hanno come emistichi 10 novenari, quasi tutti pascoliani (9 di 2^a-5^a-8^a e 1 di 3^a-5^a-8^a), 9 ottonari (6 di 2^a-4^a-7^a e 3 di 1^a-4^a-7^a) e un solo settenario di difficile ritmizzazione (fra principali e secondari lo schema è di 2^a-4^a-5^a-6^a).³² Uno schema versuale di questo tipo ricorda il riferimento del Gozzano di *L'amica di Nonna Speranza*, che era già stato richiamato da Pietropaoli e Mengaldo in merito ad *Alba a Sorrento* (in *Morto ai paesi*).³³ Per comprendere il fine stilistico di *Tornando all'alba per San Vittore*, è necessario risalire al modello della stessa poesia di Gozzano, che Mengaldo indica esplicitamente in una prosecuzione "impura" del sistema barbaro di Carducci.³⁴ Il nesso Carducci-Gozzano risulta particolarmente prolifico, perché si sviluppa nelle riflessioni dello stesso Gatto.

Si è sottolineato in precedenza il posto di rilievo occupato da Carducci nel canone poetico gattiano, come di un autore politico apprezzato per la coerenza della propria scelta di campo. Il primo esperimento esametrico, *Sultana*, si situava ne *La spiaggia dei poveri*, nel 1943-1944 in piena seconda guerra mondiale.³⁵ Ora due nuovi testi sono scritti programmaticamente con l'intento ideologico di una nuova Resistenza, che sia in grado di contrapporsi agli effetti di un mondo in cui la bomba atomica è ormai parte integrante dell'orizzonte culturale.

In quest'ottica si situa la mediazione di Gozzano. Nel *Preambolo a Gozzano*, pubblicato nel 1938 su «Campo di Marte», Gatto apprezza come l'opera dell'autore primo-novecentesco offra «il metro monotono d'un racconto», il modulo formale di una poesia aperta a istanze discorsive. Quello che risulta particolarmente interessante nel breve articolo è il cortocircuito semantico e cronologico. Mentre discute di

³² Cfr. MENICETTI 2007, p. 30: «il primo verso è una coppia di novenari "pascoliani"; il secondo, un ottonario doppio, o eventualmente un ottonario più – se si fa dialefe fra 'solo' e 'un' – un altro novenario "pascoliano"».

³³ Cfr. il cap. 2.3.

³⁴ Vd. MENGALDO 1991, p. 34: «I distici de *L'amica di nonna Speranza* [sono] 9+9 (per dilatazione dell'alessandrino: Contini) in teoria, in realtà o nella lettura degli utenti misure svarianti da 7+8 o viceversa a un caso di 10+9 (v. 23) attraverso anche frequenti 8+8, in altre parole pencilanti volentieri verso l'esametro; mentre il concomitante artificio della doppia rima al mezzo incrociata [...] suggerisce dipendenza diretta dall'unica rimata delle *Elegie romane* di D'Annunzio, *Villa d'Este*».

³⁵ Cfr. l'analisi nel cap. 3.3. Marica Romolini ha parlato già per *Alba a Sorrento* di «andamento esametrico, corroborato dalla peculiare estensione degli emistichi, dalla caduta della cesura a fine di vocaboli spesso senza possibilità di sinalefe e dalla caratteristica clausola in adonio» (ROMOLINI 2009, pp. 16-17). Di «respiro [...] esametrico» si accenna anche in PENTO 1972, p. 24.

Gozzano, Gatto inizia a parlare improvvisamente di Carducci, a cui è dedicata l'intera conclusione del saggio e di cui viene ribadita, con tanto di corsivo, la forza, la «volontà» e le «ragioni di un *animo polemico*». Gatto non esplicita, ma lascia intendere che Gozzano sia stato un prosecutore di Carducci: il poeta dei *Colloqui* «sfogliava, morte, le retoriche che avevano assunto in una grande e sfortunata illustrazione la vita italiana». ³⁶ In sostanza, Gozzano avrebbe ripreso la lezione della'autore delle *Odi Barbare* mutandola di segno ideologico.

Gatto si propone un percorso analogo. Il discorso politico rispetto a Carducci (di cui non viene comunque negata la sincerità della *vis polemica*) deve necessariamente virare rotta. All'oratoria del poeta-vate si sostituisce il programma di un poeta resistente, ormai emarginato dalla società, ma che non rinuncia a levare la sua voce. Lo scarto ideologico si accompagna ad un ripensamento, una parodia tecnica degli strumenti formali, che celi il riferimento esametrico. Un tale salto ci permette di capire il fallimento e il rifiuto del precedente di *Sultana*: il testo del 1944 era composto in esametri carducciani sostanzialmente perfetti come tecnica versuale; mancava quindi un ripensamento interno del modello. Ora la mediazione di Gozzano permette una decisa presa di distanza.

I 10 versi lunghi della poesia hanno una chiara uscita in adonio; di questi, 6 rispettano gli schemi canonizzati da Carducci (7+9; 8+8; 8+9). I doppi novenari di diciotto sillabe, riferimento di base de *L'amica di nonna Speranza*, erano impensabili nei sistemi barbari ottocenteschi, perché superano le 17 sillabe virtualmente possibili del modello greco-latino; in un contesto novecentesco dominato dallo sfondo del verso libero appaiono come una sorta di *varianti ipermetre*. ³⁷ Come in Gozzano, gli schemi accentuali sono decisamente regolari: al frequente attacco in atona (8 versi su 10), che

³⁶ G. 3852. Vd. anche G. 9701, pp. 135-136.

³⁷ Cfr. GIOVANNETTI 1993, p. 155: «la metrica libera lunga nostrana è trapunta di impliciti riferimenti barbari. [...] il verso neoclassico è trattato [...] alla stregua di un verso della tradizione *romanza*, assiduamente modificato dalla pratica della versificazione libera». Forse agisce anche un influsso ulteriore da parte del modello palazzeschiiano: doppi novenari siffatti risultano composti di sei anfibrachi. Una torsione dell'esametro sulla misura del doppio ottonario (tipologia che copre tre versi di *Tornando all'alba per San Vittore*) si verifica con frequenza nel Thovez del *Poema Paradisiaco*, un'opera segnalata negli elenchi stilati da Gatto per il Quaderno nero.

era frequente anche in Carducci, seguono piedi che ricalcano con notevole coerenza l'andamento esametrico.³⁸

L'andamento pseudo-barbaro è variato dalla presenza di due decasillabi consecutivi di 1^a-4^a-7^a-9^a, che proseguono inizialmente il ritmo dattilico, ma le cui clausole giambiche contestano la terminazione delle misure lunghe. In un profilo così definito, Gatto rompe e frangia i versi con il più anticlassico degli strumenti formali: inserisce uno schema fitto di rime clausolari e al mezzo, a tratti sostituite da forti assonanze (Tab. 22).

Sul piano rimico si registra anche il maggiore stacco da Gozzano. Mentre il rimando in *Alba a Sorrento* era solidale con uno schema di rime sostanzialmente regolare, ora le clausole sono liberalizzate e ricomposte secondo una parabola che segue le inclinazioni autobiografiche della poesia. In linea con le variazioni tecniche sulla rima (e con l'inserzione dei due decasillabi) trascorre anche una differenza di ordine ideologico. All'ironia e al pessimismo di Gozzano,³⁹ Gatto intende proporre una retorica positiva, che vagli parimenti le retoriche del passato ma che apra a un nuovo umanesimo.

Le parole che rimangono isolate nello schema sono quelle adiacenti ai due decasillabi, i due verbi centrali 'opprime' e 'perdevi'. Pur variando la persona grammaticale (3^a e 2^a singolare), sono entrambi riferiti al soggetto e costituiscono il fulcro concettuale della meditazione sulla giustizia che attraversa la poesia, sulla sconfitta delle ragioni del diritto nell'epoca autoritaria del fascismo. Dopo i due

³⁸ Sono necessari solo pochi aggiustamenti: al v. 3 si deve accentare la preposizione 'delle', e al v. 11 'con', mentre al v. 9 il terzo piede ha un'atona che eccede. Forse interviene la mediazione di Pascoli, che aveva ricostruito in modo più rigoroso la struttura dell'esametro, avvalendosi però a tratti anche di regole quantitative, che rimangono estranee all'orizzonte sperimentale di Gatto. Carducci si era vagamente ispirato a precedenti tentativi della tradizione poetica italiana. Gatto, pur non facendo riferimento a specifici elementi metrici, mostra di non trascurare il percorso di studio di Carducci: «Del Cinquecento aveva capito "la varietà delle forme pur tornanti armonicamente ad unità nell'ideale dello stile che fu allora ben chiaro"» (G. 3302). Gatto era inoltre amico dell'illustre filologo Manara Valgimigli, allievo di Carducci e raffinato lettore della metrica barbara. Nel 1971 Gatto comporrà un delicato epicedio, *Un fiore a Asolo* (poi inserito in *Poesie d'amore*), per ricordare la morte dello studioso avvenuta nel 1965, anno di conclusione della stesura di *La storia delle vittime*.

³⁹ Il sarcasmo gozzaniano è recuperato nel commento al testo che lo stesso Gatto propone nelle note del volume: «Dirò che San Vittore è il nome del carcere di Milano, al quale fui associato – così si dice – dall'agosto al dicembre 1936 per "misure politiche"» (G. 6601, p. 346).

decasillabi, il sostantivo ‘uomo’ assume valore pregnante in questa interrogazione e ribadisce il valore di nuovo antropocentrismo che intende avere la raccolta di Gatto.⁴⁰

Più lunga e complessa risulta invece *Un'alba al duomo d'Ancona*, in virtù di una maggiore torsione metrica nei confronti delle forme pseudo-esametriche di stampo gozzaniano, che nel testo precedente si manifestavano con maggiore equilibrio. La poesia ha 30 versi (29 se consideriamo unitariamente il penultimo verso, spezzato interstrofico): 1 endecasillabo,⁴¹ 1 novenario giambico (2^a-4^a-6^a-8^a), 4 ottonari⁴² e 23 versi lunghi. Fra questi, 10 ricalcano l'esametro di Carducci per la ripartizione in emistichi e la chiusa in adonio. Altri 3 necessitano di promuovere un'accentazione secondaria un po' forzata per rispettare gli ultimi due piedi.⁴³ Tutti gli altri versi eludono a vario titolo il riferimento barbaro:⁴⁴ in particolare svolgono un ruolo importante 3 doppi settenari, che, usati regolarmente in altri due testi della sezione, fungono qui da varianti contestative ipometre dei versi più lunghi. In quest'ottica risulta fondamentale lo schema di rime esterne e interne: alla forte discontinuità che si registra nella prima e nella seconda lassa e nella conclusione si oppone un passo centrale in cui la sequenza si fa regolare:

la mia paura accogliente, il battere fioco del <u>dente</u>	7\8 + 9
malato, la mano persuasa d'essermi come una <u>casa</u> ,	9 + 8
più dentro la testa nel <u>petto</u> , sotto le braccia il mio <u>tetto</u> .	9 + 8
Come nel segno <u>evidente</u> la vita che ci <u>trascura</u> .	8 + 8
Ero un ragazzo <u>dormiente</u> , il luogo della <u>paura</u> ,	8 + 8
m'offrivo il tutto dal <u>niente</u> e la mia sola <u>figura</u>	8 + 8 (vv. 17-22)

⁴⁰ Negli ultimi tre versi la poesia va verso una regolarizzazione, con una serie di rime incrociate ('piano', 'tranquillo', 'mano', 'sigillo') e la rima interna finale: 's'apre sul marmo, ha le vene, le vene di tutte le pene'. L'ultimo verso riproduce perfettamente lo schema di un esametro olodattilico, senza atone iniziali e senza artifici metrici: + - - + - - + - | - + - - + - - + -.

⁴¹ Irregolare di 2^a-5^a-7^a-10^a, ma può essere scandito anche come un doppio senario anfibrachico, con dialefe in prossimità della cesura.

⁴² 2 di 2^a-4^a-7^a, 1 di 2^a-7^a e 1 di 4^a-7^a.

⁴³ 'dèlle paròle'; 'la vita chè ci trascùra'; 'dèlla paura' (gli ultimi due sono consecutivi e legati dalla rima).

⁴⁴ Il primo verso contesta il riferimento classico con la terminazione sdrucchiola; il v. 23 è un doppio ottonario con primo emistichio tronco. Altri quattro sono simili ai versi che abbiamo visto in *San Vittore*: sono 9+9 o 8+9: a volte rispettano i piedi dell'esametro, ma hanno un'atona iniziale che fa superare gli schemi di Carducci.

Riscritte apparirebbero come due lasse esastiche a rime bacciate (aabbcc) e poi alternate (dedede), simili alla struttura di *Alba a Sorrento*, in cui il riferimento esametrico è ormai irriconoscibile. *Un'alba al duomo d'Ancona* opera una corrosione formale verso la moderata regolarità registrata nella parallela *Alba* di San Vittore e completa un tassello del sistema generale a coppie del verso lungo che Gatto crea nella *Storia delle vittime*.

Per proseguire nell'analisi è opportuno prendere in considerazione i due testi in doppi settenari, il regolare *Sei agosto* e il più discontinuo *L'eccetera*. In *Sei agosto* è direttamente rappresentata la minaccia nucleare, richiamata come principio teorico-formale nella *Prefazione* al volume: è rievocato, in occasione del ventennale dell'avvenimento, il giorno del 1945 in cui la bomba atomica si è concretamente manifestata per la prima volta nel suo potere distruttivo.

Questa mia lunga poesia, elaborata tutti i giorni dall'agosto 1965, trae o cerca di trarre le prime domande all'ammonimento terroristico ch'è sospeso su noi, dà la prima risposta: questa del nostro continuare a volere giustizia, indipendenza, libertà, anche a costo della sventura, pur di dare ai "mezzi" del potere, ormai venerati e temuti per se stessi, un fine nella scelta dell'uomo per una nuova storia, anch'essa aperta da decine e decine di migliaia di vittime.⁴⁵

Il componimento presenta una forte precisione numerica: è composto da 100 versi, 96 settenari doppi e 4 semplici; il 50° verso, settenario doppio, è segnalato nella sua posizione mediale da una spezzatura interstrofica. I versi sono tutti perfettamente regolari e asinarteti, con dialefe obbligatoria fra i due emistichi.⁴⁶ La poesia è divisa in tre parti, separate da un asterisco e con un bilanciamento nel numero di versi (32+37+31); l'equilibrio viene tendenzialmente mantenuto anche nella scomposizione in 13 lasse.⁴⁷

⁴⁵ G. 6601, p. 349. Le note sono datate 'dicembre 1965'.

⁴⁶ La dialefe in posizione cesurale era applicata anche ne *Il piccolo sole* e *A Piazzale Loreto*. In *Sei agosto* il settenario, anche nel primo emistichio, può essere proparossitono.

⁴⁷ 9 + 8 + 8 + 7 \ 7 + 10 (oltre la 1^a parte del v. spezzato) + 6 (oltre la 2^a parte del v. spezzato) + 5 + 8 (l'ultimo settenario è semplice) \ 8 (il 4° e l'8° sono semplici) + 7 (il 7° è semplice) + 8 + 8.

Il ritmo dei settenari non è particolarmente variato e privilegia come sedi degli accenti le giaciture giambiche.⁴⁸ Nell'evoluzione testuale lo schema di 2^a-6^a, che copre il 53,12% e il 50,68% della I e della II parte, sale al 67,79% nell'ultima sezione. Il forte isocronismo del ritmo⁴⁹ strania l'andamento della poesia, ma la drammaticità ne risulta rafforzata per la tensione fra il tono discorsivo e l'impulso ritmico ripetitivo. In questo contesto si inserisce il vasto disegno di rime, che media il tessuto semantico-ideologico. Tutte le 100 terminazioni finali⁵⁰ vengono sempre colmate nell'attesa, anche a grande distanza, magari di decine di versi, e a volte con l'ausilio delle terminazioni dei primi emistichi.⁵¹

Il nucleo rimico di maggiore rilevanza, sia quantitativa che stilistica, è -ore (9 occorrenze). Nella memoria dell'uomo è fissato il ricordo dell' 'abbaglio ammonitore' (iterato ai vv. 29 e 45) della bomba. L'animo di chi ha assistito all'esplosione è paralizzato dal 'dolore' (v. 83) e dal 'terrore' (v. 73) e nella 'pupilla' rimane impresso un 'fulgore' (v. 16), che non può essere rimosso. Di fronte alla dissoluzione esistenziale dell'atto atomico, l' 'amore' può essere evocato solo in forma negativa: appare come un 'fantasma' (v. 63) e non è più sufficiente per definire una 'fanciulla ... umana' (vv. 57-58). Antifrastricamente, con amara ironia, è evocato al v. 60 il 'vincitore' che ha ottenuto in premio una *waste land*, un 'ibrido raccolto di lèmuri e di gechi'.

Notevole anche la sequenza di sette clausole in -ente.⁵² A Hiroshima 'il tutto s'ebbe il niente' (v. 8): l'uomo raggiunse l'apice della sua potenza distruttiva provocando ad altri esseri umani 'lebbra ardente' (v. 11) sui volti e riducendoli alla stregua di una bestia da 'soma che porta e che misura \ il suo passo dolente'. Nelle sue

⁴⁸ I versi con uno o due accenti in sedi dispari sono 38, il 19,38%.

⁴⁹ L'unica sezione testuale in cui si ravvisa una certa prosasticità per una maggiore variazione delle posizioni degli *ictus* è nell'attacco dal v. 1 al 6.

⁵⁰ A rigore, le uniche due parole che non rimano sono le sdrucceole 'iride' e 'livide', legate però dalla coincidenza di quattro suoni, col solo scarto di una consonante sonora (vibrante/fricativa). Cfr. anche la fine del capitolo, dove è segnalato un richiamo lessicale al saggio su Dova.

⁵¹ Fra le 96 parole che concludono la prima parte dei versi doppi, circa la metà (44) sono in rima con le altre terminazioni (comprese quelle della seconda parte dei versi lunghi).

⁵² 7 occorrenze vantano anche il nucleo -ura, con termini che si riferiscono in vario modo alla mancanza di integrità morale dell'uomo ('spergiura', 'sventura' iterato 2 volte, 'mura', 'abiura', 'pura', 'misura'), e -are, in cui prevalgono gli infiniti ('mare', 'passare', 'appare', 'seccare', 'chiamare' iterato 2 volte, 'fare').

interrogazioni il poeta ricerca una ragione etica della ‘genesi demente’⁵³ che sconvolge con le mutazioni la natura e si chiede quale ‘voce credente’ (v. 6) si possa ormai ascoltare dalla ‘vittima’, la ‘sola \ speranza che non mente’. L’unica risposta arriva dall’‘ululo fuggente’⁵⁴ di una ragazza che, come glossa la nota di Gatto, «non lascia memorie, ma solo il contagio, i lèmuri e i gechi della vita scomparsa, l’orrore di una genesi invertita che dall’uomo discende ai mostri».⁵⁵

Un’applicazione meno rigorosa del doppio settenario è visibile in *L’eccetera*, testo che costituisce una sorta di risposta in chiave filosofico-meditativa alle interrogazioni etiche scandite in *Sei agosto*:

Far vivere, portare all’evidenza, alla traccia, gli atti e i passi dell’uomo che restano oscuri, omessi nella spontanea abbondanza che la storia, quale superstita storia di vincitori, relega all’ignoto, all’eccetera del male anonimo e impersonale: questa deve essere l’ansia di una nuova verità. Quel male anonimo e impersonale ha nomi, persone, colpe, vittime.⁵⁶

La poesia, non fra le più riuscite, presenta inizialmente versi discontinui generalmente lunghi, che gravitano attorno al tredecasillabo,⁵⁷ oltre a due ottonari.

Perché è tutto dell’uomo e della sua morte,	12
il vasto oscuro regno dell’evidenza	12
colpita dall’omissione:	8
la strenua architettura delle chiese obliose,	13
la statua dura attratta all’occhio che l’espone.	13

⁵³ L’aggettivo ‘demente’ è usato frequentemente da Gozzano in *Verso la cuna del mondo* per sottolineare l’innaturalità e il senso di inversione promanato dal paesaggio dell’India: ‘flora demente, senza freni e senza nome’; ‘Sotto la demenza del verde l’uomo è ridotto ad un umile insetto. [...] Questa natura paradisiaca m’appare ostile, inquietante come un paesaggio antidiluviano, sul quale debba profilarsi un pleosauro od un iguanodonte. Attraverso l’intrico della flora demente [...]’ (GOZZANO 1984, pp. 7 e 35). CARLE 2006 segnala la parentela di *Sei agosto* con il metro gozzaniano di *Le due strade*.

⁵⁴ Significativa la posizione: l’espressione è collocata nell’ultimo verso della seconda parte (settenario semplice e non doppio) concluso dai puntini di sospensione.

⁵⁵ G. 6601, p. 349. Una rima interna, in posizione non clausolare, è istituita anche con il ‘solco paziente’ dell’uomo, causato da un ‘dolore antico’.

⁵⁶ *Ivi*, p. 350.

⁵⁷ Alcuni di questi versi potrebbero essere già scanditi come doppi settenari, introducendo delle sinalefi fra i due emistichi o altre figure di scansione sillabica per aggiustare la misura (necessarie anche in alcuni dei doppi settenari seguenti), ma il valore contestuale spinge per la lettura che è proposta nel testo. Gli schemi ritmici fortemente irregolari ricordano il tredecasillabo di Govoni, già impiegato in *Corrente* (in *Morto ai paesi*).

Il nome – la presenza – dimentica le cose e le cose obliate ricordano l'amore.	14 13
L'ecceza della morte	8
il numero che non si può contare,	11
la sterile abbondanza delle derive.	12
Il singolo che vive discende nel suo mare	7+7 (vv. 1-11)
[...]	

Dal v. 11 la metrica passa da uno schema con un principio costruttivo generalmente sintattico (come dimostra anche l'assenza di inarcature),⁵⁸ ad uno specificamente sillabico, basato sul doppio settenario, che si snoda per ben 46 versi con numerosi *enjambements*.⁵⁹ L'“impurità” del modello, rispetto a *Sei agosto*, è palesata dall'applicazione di alcune dialefi⁶⁰ e da qualche discontinuità nel profilo rimico.⁶¹

In virtù delle frequenti ripetizioni di singole parole,⁶² emistichi⁶³ o interi versi,⁶⁴ *L'ecceza* mostra una contaminazione con il successivo modello di verso lungo, incarnato da *Ricordami così* e *Un uomo un piccolo uomo*, che sviluppano una ricerca metrica basata su elementi iterativi. Nel primo si assiste ad un ripensamento di *Alla mia terra*: nel testo de *La spiaggia dei poveri* (inserito successivamente anche nel *Capo*), Giovannetti aveva individuato delle «strutture parallelistiche di stampo biblico whitmaniano», in linea con il «populismo jahieriano» espresso a livello semantico.⁶⁵ I versi lunghi, intessuti di strutture isocoliche e anaforiche, erano però stati spezzati a partire dalle *Nuove poesie* del 1950. *Alla mia terra* è ora inserito ne *La storia delle vittime*, nella sezione del *Capo*, con un aspetto metricamente “rassicurante”: è frantumato in una serie di versi con misure tradizionali e vi svolge un ruolo

⁵⁸ L'unico legame intersuolare di rilievo, fra v. 2 e 3 ('evidenza \ colpita'), è moderato dalla successiva espansione del participio.

⁵⁹ 'fitti \ petali'; 'muore \ d'empio'; 'ride \ leggera'; 'l'uomo \ omezzo'; 'contare \ il numero'; 'architettura dell'altro'.

⁶⁰ 'e mai \ un giorno esteso'; 'le \ anime del vento'. Particolarmente forte e sgradevole il rallentamento previsto al v. 14, con la doppia dialefe in presenza di una congiunzione coordinativa e una preposizione articolata: 'petali \ e \ al colmo, | ove è più solo, muore'.

⁶¹ Fra i lessemi terminali dei doppi settenari, sono 4 quelli privi di rima ('portata', 'fissano', 'oblio', 'nidi'), oltre ad 'amore' al v. 7 (tredecasillabo).

⁶² 'uomo' (11), 'oscuro' (verbo\nome, 5), 'morte' (verbo\nome, 5), 'ecceza' (5), 'evidenza' (4), 'nome' (2), 'mare' (2), 'duro' (2).

⁶³ 'la strenua architettura' (vv. 4, 41).

⁶⁴ 'Quest'uomo che nell'uomo presente è ancora l'uomo \ omezzo, l'evidenza che torna a farsi oscura' (vv. 26-27, 48-49); 'l'ecceza perenne di polvere e di sassi' (vv. 25, 54).

⁶⁵ Cfr. il cap. 3.3. Per alcune considerazioni generali sul verso whitmaniano vd. GIOVANNETTI 2005, pp. 127-130; ID. 2008, pp. 178-184.

schiacciante l'endecasillabo, che invece viene relegato in *Ricordami così* ai margini del sistema metrico⁶⁶ e affiora, celato in filigrana delle misure lunghe, solo in un paio di casi e con sequenze erratiche.⁶⁷

L'intera poesia è costruita su una sorta di monologo drammatico, di dialogo in cui parla solo una voce, scandito dai richiami fatici all'inizio di ogni strofa: 'Mi chiedi', 'Ti dirò', 'Pensa', 'ricordami'. Anche quando affiorano le parole dell'interlocutore (probabilmente femminile), sono filtrate dalla soggettività dell'Io lirico. Risulta fondamentale nella formalizzazione del testo la partizione sintattica: la struttura è solitamente binaria (con numerose diramazioni interne che seguono il modello iperonimo, ma spesso si allungano in una triade di elementi), con preferenza per l'espansione del secondo membro:

Mi chiedi come ho potuto vivere pensando sempre alla morte,
come ho scritto nell'unica stanza del sonno
davanti allo stesso letto,
con l'ultima sedia che lascia la povertà,
mi chiedi dove trovo i miei occhi chiari, i capelli,
le gambe più lunghe del fiato,
perché sono *così* calmo, *così* deluso da attendere
la nave *che non mi* vede e *che mi* porta affacciato. (vv. 1-8)

Nella prima lassa un solo periodo sintattico è basato sulle due occorrenze del verbo 'Mi chiedi', in attacco ai vv. 1 e 5. La prima interrogativa indiretta prevede due frasi introdotte da 'come': una è composta da una sequenza di verbi;⁶⁸ la seconda è più

⁶⁶ L'unico endecasillabo regolare è il v. 24: 'infuria la bandiera dei relitti' (2^a-6^a-10^a). Il v. 23 è irregolare ('Di vecchio e di nuovo sangue orgogliosa') di 2^a-5^a-7^a-10^a ed è forse preferibile scanderlo come un doppio senario con dialefe ('sangue ~orgogliosa').

⁶⁷ La prima parte del v. 5 ('mi chiedi dove trovo i miei occhi chiari, | i capelli') può essere letta come un endecasillabo, ma l'addensamento di accenti principali e secondari (da un minimo di 4 a un massimo di 6) è poco conforme all'*usus* dell'endecasillabo gattiano. Inoltre la seconda parte del verso sarebbe fortemente squilibrata con un emistichio corto come il quaternario, per giunta non legato al verso successivo dalla pausa di punteggiatura. Il v. 1, molto lungo di 19 o 20 sillabe (in base all'eventuale forzatura della sinalefe sulla -h- muta 'come^ho'), si può dividere in una sequenza di 8|9+11, ma l'endecasillabo risulta non tradizionale (1^a-5^a-7^a-10^a, con richiamo ossimorico 'vivere', 'morte' fra l'incipit "virtuale" e la clausola). L'influenza dell'endecasillabo nella strutturazione del testo è corroborata dalla totale assenza di endecasillabi a cavallo in prossimità delle inarcature sintattiche.

⁶⁸ Verbo modale + infinito + gerundio che regge un oggetto logico (non grammaticale) e un avverbio di tempo: 'ho potuto vivere pensando sempre alla morte'.

ampia, con tre complementi⁶⁹ retti da ‘ho scritto’. La seconda interrogazione vede uno scarto temporale dal passato remoto al presente. Comprende due parti. La prima, introdotta da ‘dove’ (che richiama per assonanza il precedente ‘come’), dispiega tre complementi oggetti.⁷⁰ La seconda interrogativa, di causa, inserisce altre due sottopartizioni parallele: ‘così ... così’. Il secondo avverbio è dilatato da due relative fra loro in antitesi: ‘*che non mi vede e che mi porta affacciato*’.

Peraltro la poesia non annulla la rilevanza ritmica e metrica delle misure.⁷¹ L’impulso anaforico-sintattico è variato da una serie di spezzature (tre forti oltre ad alcune più deboli), che rivitalizzano la pertinenza della partizione in versi. In alcune misure affiorano cadenze dattiliche e anapestiche, che possono assumere la forma dell’allusione esametrica⁷² o del tredecasillabo di eco pavesiana,⁷³ la cui originaria funzionalizzazione ideologica non è estranea al laboratorio metrico di Gatto. Nella poesia, tali riferimenti intertestuali rimangono comunque subordinati alla struttura logica di fattura jahieriana.

Qualche somiglianza con un tale modello di verso lungo si ravvisa in *Un uomo un piccolo uomo*, testo che rievoca la morte di Raffaello Giolli nel campo di concentramento di Mauthausen. *Leitmotiv* della poesia è la ripresa in quattro passi dello stesso verso, con richiamo, nel primo emistichio, all’espressione affettiva del titolo nei confronti dell’amico, e con variazione nella seconda parte del verso:

un uomo un piccolo uomo appena svegliato	v. 2
Un uomo un piccolo uomo e la sua morte amata	v. 21
Un uomo un piccolo uomo nella landa gelata	v. 23

⁶⁹ Due di luogo, con focalizzazione dal generale al particolare (‘nell’unica stanza del sonno \ davanti allo stesso letto’). Il terzo è di mezzo, con ulteriore espansione di una piccola relativa.

⁷⁰ Il primo è accompagnato da un aggettivo, il secondo è semplice, il terzo è potenziato un comparativo.

⁷¹ I versi sono 25: 1 ottonario, 2 novenari, 1 decasillabo, 2 endecasillabi, 3 dodecasillabi, 2 tredecasillabi, 7 di 14 sillabe (uno tronco), 4 di 15, 2 di 16 (uno sdrucciolo), 1 di 20.

⁷² Rispettano l’adonio e gli schemi di Carducci i vv. 5 (7+8), 8 e 17 (8+8), 14 e 15 (5+9), 18 (5+10), ma il profilo dei piedi iniziali non è sempre regolare (possono esserci solo 5 *ictus* o 3 atone consecutive). Con una cesura molto forzata, il v. 20 segue il tipo 5+10 (o 5+11 con uno iato).

⁷³ Sono i vv. 2 e 9: - - + - - + - - + - - + -. Ritmi dattilici o anapestici affiorano di frequente anche in altri versi: i 2 novenari sono di 2^a-5^a-8^a, i 3 dodecasillabi di 2^a-5^a-8^a-11^a, il decasillabo di 3^a-6^a-9^a, il v. 10 (5sdr.+8) ha la seguente scansione + - - + - - + - - + - - + - -.

Il modulo iterativo più evidente coinvolge la ripetizione della sequenza finale della prima lassa nella conclusione del testo:

Ha la dolcezza lieta dei colli,
l'ilare ubiquità dell'apparire.
È morto nel passato, Raffaello Giolli,
ma verrà con l'avvenire. \ ma vivrà nell'avvenire. (vv. 10-13 \ 34-37)

Più che dell'impulso logico-sintattico che caratterizza il verso whitmaniano, si tratta di una ripresa di stampo elegiaco, che apre ad una speranza per il futuro, grazie all'esempio morale dell'amico, esaltato dalla variazione del verbo nella chiusa. Altre differenze con *Ricordami così* trascorrono nel disegno ampio e ramificato di rime, nella libertà ritmica⁷⁴ e nella maggiore tendenza a inserire misure brevi.⁷⁵ I versi dall'endecasillabo al settenario hanno un peso notevole, con il 48,64% delle frequenze, a fronte del solo 24% di *Ricordami così*. Sono concentrati nella pausa lirico-meditativa rappresentata dalla seconda strofa, dove è utilizzato, in forte contrappunto con le restanti parti, solo l'intervallo settenario\novenario:

C'è l'eterno momento	7
dell'universo per lui,	8
s'alza dai campi bui	7
dello sterminio l'armento	8
della morte infinita.	7
Il gelo disegna nel gelo	9
il graffio della sua vita.	8 (vv. 13-19)

Una tale polimetria induce a limitare alcune delle affermazioni di Menichetti nel suo saggio sulla metrica di Gatto in particolare che «metri della tradizione e metri liberi riescono a convivere senza urti, senza veramente contrapporsi».⁷⁶ L'ipotesi che in *Uomo un piccolo uomo* i versi lunghi siano semplici varianti composte delle misure

⁷⁴ I tredecasillabi, rispetto a quelli pavesiani inseriti in *Ricordami così*, hanno un ritmo molto più informale che li avvicina al modello di Govoni. Anche i decasillabi e i dodecasillabi eludono i ritmi anapestici e dattilici. Uno dei due novenari è addirittura di 2^a-8^a.

⁷⁵ I versi sono complessivamente 37: 3 settenari, 5 ottonari, 2 novenari, 2 decasillabi, 6 endecasillabi, 5 dodecasillabi, 5 tredecasillabi, 3 di 14 sillabe, 4 di 15, uno di 16 e uno di 17.

⁷⁶ MENICHETTI 2007, p. 32. Cfr. anche i cenni di RAMAT 2005, p. XXVII, ai versi lunghi del volume.

che sono presenti in forma semplice è da scartare per vari motivi. Innanzitutto per la differenza funzionale (non rigida, ma comunque chiaramente attiva) fra versi lunghi e brevi nella specificazione prosastica\liricità. Inoltre la presenza di emistichi di senari o quinari non trova equivalenze fra le unità semplici. Desti qualche perplessità anche l'idea che

i “versi lunghi” [...] sono, quasi senza eccezione nell'intera produzione di Gatto, o versi doppi o versi composti. [...] in Gatto, anche nei componimenti metricamente più accidentati, la determinazione del punto di sutura fra primo e secondo emistichio è quasi sempre automatica, situandosi più o meno al centro del verso, là dove la sintassi o l'andamento ritmico (o entrambi) lo suggeriscono naturalmente [...]. Insomma i punti in cui il lettore può ragionevolmente restare incerto nel localizzare la cesura dei versi composti sono, nell'intero libro, pochissimi; ciò significa che in realtà Gatto non pensa in “versi lunghi”; i suoi “versi lunghi” sono apparenti.⁷⁷

Menichetti segnala come eccezioni la prima parte di *Ricordami così* e *Lettera alle sabbie e al mare* (in *Poesie d'amore*). La sua generalizzazione è però da limitare ulteriormente: in *Un uomo un piccolo uomo* sono numerose le ambiguità di scansione, che lasciano al lettore la possibilità di spostare il punto di pausa e che scoraggiano un'interpretazione in versi composti.⁷⁸

Per sintetizzare l'analisi sin qui sviluppata sui versi lunghi si può proporre, per comodità interpretativa e mantenendo un certo margine di ambiguità e approssimazione, il seguente schema in cui la prima riga allinea il tipo versuale “regolare” (per quanto esso possa essere realizzato in forme prevalentemente anisosillabiche) e la seconda quello “spurio”, mettendo in luce le contaminazioni con le altre modalità formali.

⁷⁷ MENICHETTI 2007, p. 31.

⁷⁸ Peralto dove è facilmente identificabile è solitamente lievemente decentrata per evitare versi doppi. Non mancano altri esempi nel *corpus* poetico gattiano. Già *Corrente* (in *Morto ai paesi*) evitava con perizia l'univocità della cesura, che risultava fortemente spostata. I versi di *Sultana* individuano la sutura in base agli schemi ereditati da Carducci. La prima parte di *Un'alba al duomo d'Ancona* oscilla fra letture più equilibrate, in virtù di forti assonanze interne, e di scansioni che mirano a svelare il profilo nascosto dell'esametro.

<i>Modello pseudo-barbaro</i>	<i>Doppio settenario</i>	<i>Verso logico-anaforico</i>
Tornando all'alba per San Vittore	Sei agosto	Ricordami così
Un'alba al duomo di Ancona	L'eccetera	Un uomo un piccolo uomo

Un'alba al duomo d'Ancona realizza, rispetto a *Tornando all'alba per San Vittore*, il modello pseudo-esametrico in modo discontinuo e intermittente e al tempo stesso introduce con moderazione il doppio settenario, che viene usato regolarmente in *Sei agosto*. *L'eccetera* si sintonizza sull'alessandrino solo dopo una decina di versi irregolari e peraltro la misura necessita di qualche aggiustamento, rispetto alla forte regolarità mensurale di *Sei agosto*; inoltre *L'eccetera* incastra alcuni legami anaforici, che diventano preponderanti in *Ricordami così*, dove il verso lungo segue principalmente l'impulso logico (pur spezzando a volte la sintassi). Questo tipo versuale è variato in *Un uomo un piccolo uomo* da un uso più contraddittorio (con valenza elegiaca) e dal contrappunto con una lassa di versi brevi e dall'uso della rima, che è invece evitata in *Ricordami così*.

I vari versi lunghi costituiscono un sistema a coppie che vede un movimento stilistico direzionale fra i due membri da una sorta di regolarità ad una maggiore contraddittorietà formale, e in cui spiccano i passaggi intermedi, con varie ibridazioni fra i diversi tipi testuali. Questi testi, pur mantenendo una propria specificità microstilistica e tecnica, risultano però ideologicamente coesi nel disegnare una proposta metrico politica, che si avvale di un ripensamento delle strutture formali di autori come Carducci, Gozzano, Jahier, Pavese, che in diverse epoche avevano sentito la necessità di innovare la metrica della poesia in direzione di un'esposizione ideologica.

Il complesso intreccio di usi stilistici diversificati, con lievi spostamenti fra ognuna delle caselle dello schema ricavabile dall'analisi, può essere letto come un quadro di stampo informale, in cui è messa complessivamente a dominante la geometrizzazione metrica della diversificazione sintattico-sillabica dei vari mezzi esperiti.

L'eco pittorica affiora più direttamente in *Sei agosto*, dove la rappresentazione (potenziata dai richiami delle rime) delle mutazioni genetiche, delle regressioni deformanti e della disumanizzazione singola e collettiva non può non evocare certe immagini di Bacon⁷⁹ o del Dova più sperimentale, in cui lo stesso Gatto vedeva «prensilità rattrate, occhi filiformi, visi rincagnati, vulcani slabbrati come ali di farfalle, esiti lunghi di deflagrazioni sottomarine, apocalissi di iridi». ⁸⁰ Il termine 'iride' risalta particolarmente, dato che è una delle due sole clausole (su 100 totali) di *Sei agosto* a non rimare regolarmente, marcata grazie alla sua singolarità nella struttura complessiva del testo.

Rispetto alle posizioni assunte nella prefazione, Gatto mostra quindi di assorbire inevitabilmente certe suggestioni teoriche o figurative dell'arte sperimentale, anche se gli usi formali della silloge sono declinati in una serie di rimandi di tipo prevalentemente letterario e intertestuale (come si è delineato nell'analisi dei modelli del verso lungo).

Il programma estetico portato avanti da Gatto presenta alcuni parallelismi anche con la coeva raccolta di Vittorio Sereni *Gli strumenti umani* (Einaudi, 1965), in particolare per lo stretto nesso che viene istituito fra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, epoca nella quale si affrontano le conseguenze politiche a lungo termine scatenate dal conflitto mondiale. Rispetto al libro di Sereni

La storia delle vittime presenta un assetto ideologico meno inquieto, saldo in una visione che, proprio in virtù del concetto di resistenza, mostra una parabola uniforme e un metodo di giudizio che non ha subito scosse consistenti. Nei testi del Sereni maggiore la storia dà vertigini, si scompone in immagini allucinate e discordanti: lo braccia fin sulla soglia della percezione elementare dei fenomeni.⁸¹

⁷⁹ Cfr. le dichiarazioni di Gatto nel cap. 6.2 in merito a Possenti ed Attardi. Vd. anche ARGAN 1970: «È assurdo parlare di “nuova figurazione”, per la deliberata, atroce “defigurazione” di Bacon: che chiama in causa la “figura” solo per devalorizzarla, avvirla, disfarla sotto gli occhi sgomenti dello spettatore».

⁸⁰ G. 7325, p. 183.

⁸¹ MACCARI 2007, p. 75. Nel 1938, in prossimità dell'uscita di *Morto ai paesi*, Sereni aveva dedicato un contributo a Gatto, mettendo in luce la sua distanza dagli ermetici e «la legittimità interiore» della rima, derivata dalla poetica sabiana (SERENI 1938). Sul versante opposto, Gatto aveva scritto nel 1941 una recensione su *Frontiera*: vi si legge come «quantità di verso e intonazione di voce si struggono l'una nell'altra svelando la certezza, la realtà della visione segretamente più leggera e assorta del ritmo che la esprime [...]. Le discordanze [...] fra quantità e intonazione del verso si palesano [...] come

Minori invece i contatti sul piano metrico. Sereni conferisce un ruolo strutturante all'endecasillabo di 3^a-6^a-10^a,⁸² ma all'interno di partiture prevalentemente libere. Qualche rispondenza è piuttosto ravvisabile per la frequente presenza di versi lunghi, ma solo su un livello superficiale. Rispetto ai testi di Gatto si verificano infatti con più frequenza delle commistioni con dei versi brevi, delle contrapposizioni fra diversi caratteri tipografici e delle spezzature dialogiche,⁸³ inoltre la matrice genetica del verso lungo di Sereni, pur trovando qualche rispondenza con il tipo anaforico,⁸⁴ è contaminata con modelli musicali; in particolare Matteo Boero ha verificato delle interferenze del ritmo della musica jazz.⁸⁵

6.4 LE ALTRE TIPOLOGIE VERSUALI

La complessità geometrica dell'arazzo metrico de *La storia delle vittime* è arricchita dai rapporti di similitudine\antitesi che il "sistema" dei testi in versi lunghi intrattiene con il polo metrico diametralmente opposto della silloge, rappresentato da *Innamorarsi allora* e *Canzoncina d'amore*. Rispetto al settenario doppio di *Sei agosto* e *L'eccetera*, estrapolano come verso la misura semplice. Per *Innamorarsi allora*, emerge qualche analogia anche con *Un uomo un piccolo uomo*, per la ripresa a cornice di un'ampia sequenza di versi, che qui si realizza regolarmente con la chiusura ad anello fra la prima e l'ultima strofa.

Innamorarsi allora

Innamorarsi allora
e che voleva dire?
I giorni d'ora in ora
per l'ora di morire.

L'amor non si nasconde
passeggia per le vie,

Canzoncina del '46

Milano di novembre,
l'odore delle mele
così fredde tra i denti.
Credevi alla tua febbre
di libertà, gli eventi
dell'ultimo crudele
inverno già sepolti.

assoluta tensione del sentimento nella sua espressione» (G. 4135, p. 148-149). GIOVANNUZZI 1999, p. 42, segnala una forte influenza dell'opera di Gatto sulle prime fasi della composizione di *Frontiera*; a p. 135 nota qualche ripresa lessicale delle *Nuove poesie* in *Stella variabile*.

⁸² BOERO 2006, p. 190.

⁸³ Insiste sugli aspetti di rottura stilistica FORTINI 1987, pp. 174-177.

⁸⁴ La ripetizione è vista da MENGALDO 1975 come il fenomeno stilistico fondamentale del libro.

⁸⁵ BOERO 2006. Sull'elaborazione ideologica de *Gli strumenti umani* vd. D'ALESSANDRO 2000.

ma girano le ronde,
aspettano le spie

per indicarlo: è lui. (vv. 1-9)
[...]

Si perde nella lena
di correre, sul prato

vivo si guarda intorno,
ma tacciono i latrati
dei cani, nasce il giorno
dei giorni innamorati. (vv. 19-24)
[...]

Innamorarsi allora
e che voleva dire?
I giorni d'ora in ora
per l'ora di morire. (vv. 29-32)

Tutto era da trovare,
la vita il sonno il miele
delle dolci parole,
il tèpido del sole
sui tuoi capelli sciolti. (vv. 1-12)
[...]

Le poesie in settenari esemplificano anche i due usi della rima della sezione: quello in schemi regolari delle tetrastiche (presente in altri 11 testi endecasillabici) e quello pervasivo, ma libero, che plasma alcune poesie in versi lunghi, in endecasillabi o in versi brevi anisosillabici. I differenti schemi di rime non realizzano però forti differenze funzionali, dato che in entrambe le modalità è assiduamente perseguita l'intenzionalità gattiana di potenziamento semantico fra i richiami clausolari. Basti confrontare, in *Innamorarsi allora*, come cozzano le serie lessicali e semantiche nella sequenza 'nasconde', 'vie', 'ronde', 'spie', 'latrati', 'innamorati': la varietà del mondo durante il conflitto, con le sue diverse inclinazioni, è resa con una molteplicità di sfumature metriche, che permettono di raccontare anche l'innamoramento nelle ore in cui la morte pervade le strade. In *Canzoncina del '46* la rima antitetica fra il 'crucele \ inverno' dell'anno precedente, caratterizzato dai morti ormai 'sepolti', con il 'miele \ delle dolci parole', sancisce nel massimo momento dell'ambiguità del trapasso fra due epoche l'inizio della relazione amorosa con Graziana Pentich.

Fra i due opposti categoriali del settenario semplice regolare e del verso lungo (nelle sue varie forme), si snoda una serie di 6 testi anisosillabici. Gravitano attorno a due poli metrici, che assicurano una parziale stabilità. Il primo gruppo è costituito da *Elezioni*, *Il racconto*, *Esposizione*, che presentano un numero elevato di misure

ternarie, principalmente novenari di 2^a-5^a-8^a, che possono acquistare o perdere un piede nelle forme del senario e del dodecasillabo. La variazione quantitativa da testo a testo risulta comunque notevole: rispettivamente 37,93%,⁸⁶ 57,69%⁸⁷ e 77,77%.⁸⁸

In *In quell'inverno* e *Per qualcosa che verrà* svolge invece un ruolo metrico preponderante l'endecasillabo, verso che è programmaticamente eluso negli altri tre testi.⁸⁹ Dopo i primi 3 versi lunghi di *In quell'inverno*,⁹⁰ seguono 7 endecasillabi, inizialmente erratici nei primi due campioni⁹¹ e poi uniformati nei restanti 5 (insieme a un settenario) allo sfondo d'uso gattiano.⁹² Più lunga e articolata la poesia *Per qualcosa che verrà*, divisa da asterischi in 6 sezioni. L'endecasillabo domina nella 2^a, nella 4^a, nella 5^a e nella 6^a.⁹³ Nella 1^a e nella 3^a, il testo è variato da una vivace escursione mensurale, da un minimo di 3 sillabe sino a qualche verso lungo. Vengono programmaticamente evitate le misure dattilico-anapestiche, mentre un principio costruttivo sostitutivo è dato dal rapporto fra metro e sintassi, che procede regolarmente, senza particolari inarcature, dividendo le lunghe frasi in unità logiche. Si asseconda così il tono filosofico\meditativo (simile a quello di *L'eccetera*), che sviluppa una riflessione di taglio metastorico sulle vittime. Al contrario, nelle parti in

⁸⁶ *Elezioni*: 1 dodecasillabo di 2^a-5^a-8^a-11^a, 2 novenari di 2^a-5^a-(6^a)-8^a, 1 ottonario di 1^a-4^a-7^a, 2 settenari di 3^a-6^a, 2 senari di 2^a-5^a (1 tronco), 2 quinari di 1^a-4^a, 1 trisillabo. Gli altri versi (a volte parzialmente dattilici) sono 4 decasillabi (1^a-3^a-6^a-9^a; 2^a-4^a-6^a-9^a; 3^a-5^a-7^a-9^a; 3^a-7^a-9^a), 2 novenari (2^a-4^a-6^a-8^a; 2^a-4^a-8^a), 6 ottonari (4 di 2^a-4^a-7^a, di cui 3 tronchi; 2^a-5^a-7^a; 2^a-7^a, tronco), 3 settenari (1^a-3^a-6^a; 2^a-6^a, tronco; 4^a-6^a); 1 senario (3^a-5^a), 2 quinari (1^a-4^a). Totale: 29 versi.

⁸⁷ *Il racconto*. La poesia ha 52 versi: 4 lunghi (cfr. *infra*); 1 dodecasillabo (2^a-5^a-8^a-11^a); 4 decasillabi (2 di 3^a-6^a-9^a; 1^a-3^a-6^a-9^a; 2^a-5^a-9^a); 17 novenari (15 di 2^a-5^a-8^a; 2^a-8^a; 3^a-5^a-8^a); 16 ottonari (6 di 2^a-4^a-7^a; 5 di 4^a-7^a; 2 di 1^a-4^a-7^a; 2 di 2^a-7^a; 2^a-5^a-7^a); 2 settenari (1^a-4^a-6^a; 4^a-6^a); 8 senari di 2^a-5^a.

⁸⁸ I 18 versi di *Esposizione* hanno tutti l'ictus in 2^a sede: 12 novenari di 2^a-5^a-8^a (1 tronco); 1 decasillabo (2^a-4^a-7^a-9^a), 3 ottonari (1^a-4^a-7^a, tronco; 2^a-4^a-7^a; 2^a-5^a-7^a), 1 settenario (2^a-6^a), 1 senario (2^a-5^a).

⁸⁹ L'unico possibile endecasillabo è il v. 3 di *Elezioni*: 'dell'ubriaco che si dà ragione'. In base al contesto, con la totale assenza di endecasillabi, ho però preferito forzare la lettura di 'ubriaco', con una sineresi.

⁹⁰ 2 tredecasillabi e un verso di 14 sillabe di ritmo vario: - + - - - + - - + - - - - ; - + - - - + - (-) + - - - - - ; - + - - - + - - - - - + - .

⁹¹ Con un accento ribattuto il primo (3^a-6^a-7^a-10^a) e irregolare il secondo (3^a-5^a-8^a-10^a).

⁹² 1^a-4^a-8^a-10^a; 2^a-4^a-6^a-8^a-10^a; 3^a-6^a-10^a (2); 4^a-6^a-10^a. Il settenario è di 3^a-6^a.

⁹³ Le poche variazioni sono collocate nelle posizioni di apertura o chiusura delle lasse. Nella seconda sezione (4 strofe di 4, 6, 5 e 3 lunghezze) gli endecasillabi sono 15 su 18 versi complessivi; la prima lassa è conclusa da un quinario sdruciolato; la seconda da un settenario; la terza inizia con un verso di 15 sillabe, ma è evidente, dopo il primo sostantivo, la struttura di un endecasillabo di 2^a-6^a-10^a: 'I faraoni, | la testa sibilante sino all'occhio'. Nella 4^a sezione (ripartita in strofe di 5 e 3 versi), all'ottonario d'attacco seguono 8 endecasillabi. La 5^a ha solo endecasillabi (13, divisi in lasse simmetriche 4+5+4). La sesta, breve e monostrofica di soli 5 versi, presenta un'ipometria iniziale.

endecasillabi, dove la *dominante* metrica è garantita dall'uguaglianza sillabica, sono distribuiti alcuni *enjambements*.

Posizione di trapasso è occupata da *L'occasione*, ultimo testo dell'insieme delle 6 poesie anisosillabiche (terz'ultima complessiva della silloge). In essa convivono le realtà metriche dell'endecasillabo e dell'impulso ternario, ma significativamente non sono mescolate, bensì usate contrappuntisticamente in diverse lasse. La funzione metrico-mediana è dimostrata anche dallo stabilizzarsi finale sulla coppia endecasillabo\settenario, le uniche misure della sezione che sono usate in contesti regolari isosillabici.

Elemento formale trasversale fra questi 6 testi è la parca distribuzione di strutture anaforiche e parallelistiche, che evidenziano una preminenza data agli aspetti riflessivi e agli sviluppi logico-discorsivi.⁹⁴

In alcuni dei componimenti, a delineare una discesa metrico-scalare progressiva rispetto al gruppo dei testi in versi lunghi, sono inseriti dei versi superiori alle 11\12 sillabe, specie all'inizio del testo (già segnalati in merito a *In quell'inverno* e *Per qualcosa che verrà*). In particolare è interessante l'applicazione che viene fatta in *Il racconto*, in cui viene rievocata la testimonianza di Herbert Kappler, l'ufficiale nazista responsabile del massacro delle Fosse Ardeatine,⁹⁵ durante il processo a un altro gerarca tedesco, Kesselring.⁹⁶ Alle udienze, tenutesi nel 1947 a Venezia presso una corte britannica, Gatto aveva assistito personalmente come cronista.⁹⁷ Lo straniamento ritmico dell'impulso dattilico (soprattutto dei novenari e dei senari, ma che si ritrova anche, seppur meno regolarmente, nei versi lunghi) e delle rime spesso bacciate rafforza

⁹⁴ Anche la rima è usata con frequenza nelle poesie (ad eccezione di *Per qualcosa che verrà*) con un profilo decisamente libero, anche se affiorano con intermittenza sequenze riconoscibili (alternata, baciata, incatenata, invertita).

⁹⁵ Il suo nome è legato ad altri noti eventi della seconda guerra mondiale, come la liberazione di Mussolini, la cattura di Ciano e di Mafalda di Savoia, i rallestramenti di migliaia di persone nel ghetto ebraico e nel quartiere Quadraro di Roma. Condannato all'ergastolo, riuscì a fuggire in Germania nell'agosto del 1977. Ormai in età avanzata e già gravemente malato, morì nel febbraio dell'anno successivo.

⁹⁶ Albert Kesselring, dopo aver partecipato e comandato diverse battaglie in varie zone dell'Europa e dell'Africa, guidò la Campagna d'Italia contro gli Alleati e fu responsabile, insieme a Kappler e Priebke, del massacro delle Fosse Ardeatine e di varie stragi in alcuni piccoli paesi. Fu condannato inizialmente a morte, ma la pena fu poi commutata all'ergastolo. Già libero nel 1952, per presunti motivi di salute, trascorse gli ultimi otto anni di vita in Germania senza rinnegare il nazismo.

⁹⁷ Vd. MODENA 2002, pp. 63-65.

la carica drammatica e di denuncia (in modo analogo all'isocronismo del doppio settenario di *Sei agosto*).

La prima e la terza lassa sono legate dall'anafora dei versi lunghi incipitari con il nome proprio di Kappler, accompagnato dall'«epiteto 'faccia-tagliata'»,⁹⁸ deformazione ironico-drammatica rispetto ai sintagmi di stampo classico.

Kappler-faccia tagliata venne per testimone	v. 1
Kappler-faccia tagliata parlava in tedesco	v. 19

In entrambi i versi viene sottolineato l'elemento comunicativo che caratterizza la presenza di Kappler ('testimone', 'parlava'). Le altre due occorrenze di versi lunghi nel corpo della terza strofa riprendono questo aspetto:

E nulla andò perduto di quelle parole, io non le riesco a staccare da me – e non da me, ma dal fitto del petto con cui le respiro.	13\14
<i>Blut</i> diceva il sangue e tu-fo il tufo come noi, mostrando fra le sue dita la gialla arenaria che frana su quella morte impaurita, sulla giustizia vana che lascia parole. (vv. 26-35)	14

L'io lirico non riesce a estraniarsi, a staccarsi dal discorso di Kappler, come sottolinea l'erraticità mensurale e l'antitesi 'da me – e non da me', rafforzata dal trattino. Le parole⁹⁹ sono metaforizzate nell'immagine del 'tufo', evidenziato dall'epanalessi e dalla prima rottura 'tu-fo', che entra in similitudine con il 'noi' della collettività dell'uditorio del processo. La solidità di questa pietra dura si sgretola nei versi successivi ('la gialla arenaria frana'): la 'giustizia', resa 'vana', non è in grado di rendere la ragione in una dimensione storica alle vittime.¹⁰⁰

⁹⁸ MENCAGLIA 2009, p. 33. *Ivi* si ritrova qualche accenno alla metrica e al contrappunto stilistico fra le plurime 'voci' e il 'silenzio'.

⁹⁹ Si noti la frizione stilistica del tedesco '*Blut*' ("sangue") in *incipit* di verso.

¹⁰⁰ Cfr. il resoconto giornalistico di Gatto della testimonianza: «Ad ascoltarlo erano tutti fissi dai propri banchi: egli descriveva la scena delle esecuzioni, esaltandosi alle sue stesse parole, stancandosi della fatica del massacro come allora, ma senza rompere l'equilibrio delle notazioni tutte particolari

La seconda e la quarta lassa, in versi brevi dal senario al decasillabo, assomigliano funzionalmente alle sezioni del coro del teatro greco. Nella seconda viene commentata la vicenda di Kappler: ‘[...] in vetta \ lui solo a sparare per tutti \ i carnefici arresi all’orrore, \ lui solo totale furore \ di mazza sugli innocenti’ (9 \ 10 \ 9 \ 8). Nella quarta il discorso si allarga a una riflessione più generale. La giustizia, che era esclusa nella terza strofa dal mondo umano, è recuperata in un’ottica universale e metastorica: ‘[...] Domani \ i giusti saranno con noi \ nel tempo che i morti non hanno’.

Il dato di rilievo, che si ricava dal gruppo dei 6 testi anisosillabici, è l’accento posto sulla *gradatio* tecnica dispiegata nei caratteri differenziali: una tale scalarità richiama dappresso la medesima struttura riscontrabile nel gruppo delle poesie in versi lunghi e rafforza l’impressione di una varietà formale, in cui sia focalizzata preminentemente una linearità tensiva sillabico-mensurale, sintattica e rimica, analoga a certi schemi ritmico-visivi della pittura astrattiva o informale.

Per il resto il gruppo più numeroso e più conforme al precedente *usus* gattiano, quello delle quartine endecasillabiche rimate, funge da argine demarcativo e centrale agli sbalzi metrici degli altri testi. Coadiuvata questo ruolo il dato posizionale, con la collocazione all’inizio (1^a-2^a) e alla fine della sezione (33^a), e in gruppo in un addensamento centrale (18^a, 20^a, 21^a, 22^a, 23^a, 24^a, 26^a, 27^a).¹⁰¹ Sono poi affiancati da una serie di testi in endecasillabi, con strofizzazione e profilo rimico più libero.¹⁰² L’andamento è qui più marcatamente discorsivo o narrativo: in particolare emerge l’interesse metatestuale e lo spostamento interno narratologico di *Se morissi in un caffè*, «visualizzata sul silenzio e sulla voce interiore di un ragazzo e di una ragazza»,¹⁰³ che arricchiscono le pieghe dialogiche del testo, in linea con la polifonia della sezione e con la molteplicità metrica complessiva.

che gli veniva chiesto di chiarire. Erano queste stesse precisazioni che spiegavano l’episodio del massacro e lo rendevano terribilmente vero. [...] “Era tufo, era pietra friabile la materia delle cave che furono fatte saltare in parte dopo il massacro?”. Kappler, per rispondere ha quasi strofinato il pollice con l’indice della mano destra: se la sentiva fra le dita» (G. 4716).

¹⁰¹ Rimane isolata solo la decima.

¹⁰² Vd. la riflessione sul tempo e sulla storia di *Domani*, *Le vittime* e *La tregua*, la farsesca *myse en abîme* di *Laggiù nell’Arizona* e il racconto de *La fanciulla di Spina* (cfr. il commento di MENCAGLIA 2009, p. 32, che ne mette in luce la valenza pedagogica).

¹⁰³ G. 6601, p. 346. Cfr. anche MENCAGLIA 2009, p. 35: «si alternano le voci in prima persona di un ragazzo e una ragazza fino ad arrivare ad un “noi” che comprende solo i due giovani».

Gatto sviluppa il gruppo tetrastico endecasillabico in modo consono rispetto alla produzione precedente. Le tematiche filosofico-civili, che caratterizzano i versi lunghi e gli endecasillabi *liberi*, si intrecciano con una dimensione più personale, come evidenzia la glossa al testo terminale *La veglia*: «Trovo spesso scritto nei miei appunti: “Io e Graziana vegliamo una notizia”. Quante notizie insieme abbiamo vegliato: oggi la notizia di Kennedy, ieri la notizia del Vajont o dell’Algeria. La notizia di noi, privata, si intesse con quelle, che sono nostre tuttavia. La poesia *La veglia* ambientata nel tardo autunno del golfo salernitano, vuol dire questo». ¹⁰⁴

Fra le pieghe della sezione è possibile ravvisare *in nuce* quella che sarà la prima risposta di Gatto, nella raccolta successiva, agli interrogativi etici gettati nella *Prefazione della Storia delle vittime*. La dedica de *La donna di Rialto* (già inserita nel fascicolo su Venezia) al pittore Virgilio Guidi prelude a un paradigma pittorico estremamente equilibrato, ¹⁰⁵ imperniato sull’isosillabismo endecasillabico e sulla strofizzazione tetrastica, che sarà esclusivo in *Rime di viaggio per la terra dipinta*.

È di Venezia il grigio il verde asilo
d’un muro quando a raffiche s’avviva
il cielo della pioggia e corre un filo
di nero al sale dei palazzi. Stiva

dentro i canali casa tetti quadri
d’un altro cielo il fóndaco remoto.
I poveri furtivi come ladri
stretti alla giacca fissano l’ignoto. (vv. 1-8)

Il modello estetico che sarà realizzato nella silloge del 1969 può essere letto come una via possibile di evasione o di risoluzione rispetto allo sgomento gettato dalla nuova condizione antropologica umana, subordinata all’esistenza dell’atomica. Una tale prospettiva ci permette di comprendere più a fondo il rifiuto programmatico dei cardini teorici della pittura “nucleare” e dei baconiani. Nei saggi sulla pittura emerge l’ammirazione di Gatto per le punte più sincere ed efficaci dell’arte italiana e straniera; è possibile poi tracciare qualche sottofondo figurativo informale sull’assetto

¹⁰⁴ G. 6601, pp. 350-351.

¹⁰⁵ Cfr. CARLE 2006: «among these victims we also discover one of Gatto's lyrical masterpieces, *La donna di Rialto*. This mournful homage to the urban victim Venice is written in hendesyllabic quatrains noteworthy for their elegance, fluidity, and beauty».

complessivo della geometrizzazione metrica della raccolta e sulla distorsione del corpo e dell'anima dell'uomo dopo l'esplosione del 6 agosto 1945. Tuttavia non si può ignorare che, nonostante i vari condizionamenti subiti, Gatto auspichi un percorso diverso, un nuovo umanesimo¹⁰⁶ che passi da riferimenti pittorici meno sperimentali e orientati verso una maggiore classicità, che si condensano preliminarmente nella *Storia delle vittime* nell'omaggio a Guidi e che troveranno un'ampia estensione nel volume delle *Rime di viaggio*.

¹⁰⁶ Nel saggio sugli spaziali del '53 era già ravvisato il rischio di muoversi in un «umanesimo umiliato. [...] Un uomo, l'uomo di cui si è quasi perduta la traccia, labirinto e insieme filo di se stesso, è ancora la misura delle cose» (G. 5302).

7. POESIA E PITTURA NELLA POETICA DI *RIME DI VIAGGIO PER LA TERRA DIPINTA*

7.1 CORNICI FIGURATIVE E DINAMISMI VERBALI

L'apice del paradigma figurativo della poesia di Gatto è raggiunto con *Rime di viaggio per la terra dipinta*, edita da Mondadori nel 1969. La raccolta comprende cento poesie realizzate in correlazione con cento opere figurative (tempere, acquerelli e forse disegni e pastelli) dello stesso Gatto, che sono state vendute durante una serie di esposizioni (con l'omaggio di una copia del volume e del manoscritto autografo della corrispettiva poesia). Recentemente, nella propria tesi di laurea, Mara Affinito ha ricostruito accuratamente la vicenda editoriale e ha verificato come la stesura delle poesie sia stata compiuta da Gatto dopo la vendita dei cento quadri alla Mondadori: l'autore procedeva nello sviluppo dei testi poetici, conservando come modello una fotografia del dipinto precedentemente realizzato.¹

Delle opere originali si è persa ogni traccia. Alcune riproduzioni sono state riportate in bianco e nero sul fascicolo della mostra tenuta presso la Galleria del Naviglio di Milano, a cavallo fra il 1969 e il 1970,² e nel volume edito nel 1989 per celebrare i cinquant'anni dell'ente espositivo.³ Mara Affinito ha però potuto osservare, presso una collezione privata, delle fotografie, sempre in bianco e nero, delle cento tavole: la sua tesi di laurea sviluppa una lunga serie di analisi, estremamente preziose per ricostruire il percorso di Gatto, pur nell'assenza degli esiti cromatici.⁴ Il suo lavoro si può parzialmente integrare grazie alle sette immagini a colori, segnalate alla mia attenzione da Stefano Ghidinelli, riprodotte insieme alle rispettive poesie sul periodico

¹ AFFINITO 2008, pp. 161-177.

² 19 dicembre 1969 - 8 gennaio 1970. AFFINITO (*ivi*, pp. 184-185, nota 21) le identifica come *Il porto incantato* e *Neve sui vivi e sui morti*.

³ *Galleria Annunciata: in occasione del cinquantenario. Mostra omaggio ai primi collaboratori, dipinti del poeta Alfonso Gatto, dipinti di Cesare Zavattini, la Raccolta Zavattini*, catalogo della mostra, (13 dicembre 1989 - 28 gennaio 1990). Sono riprodotti *Alta montagna*, *Lungolago* e *Serenata*, che corrispondono a *Paesaggio di montagna*, *Idea del creato* e *La pergola* (cfr. AFFINITO 2008, p. 185).

⁴ Per motivi inerenti ai diritti, le fotografie non sono riprodotte nella tesi di Affinito e non è inserita alcuna indicazione precisa sulla collezione. L'unica eccezione è *La pergola*, riprodotta a colori in appendice.

femminile «Grazia», per pubblicizzare nel 1969 la mostra milanese di Gatto, appena aperta al pubblico.⁵

Limitandoci per ora al piano eminentemente letterario, è possibile notare come l'analogia estetica fra il dato verbale e quello figurativo sia resa, in prima istanza, con una riduzione delle possibilità tecniche e con l'adozione di forme di metrica chiusa. La misura quantitativamente schiacciante è l'endecasillabo, con qualche piccola concessione al settenario e all'alessandrino:⁶ «L'endecasillabo funge da telaio e da cornice frenante. La pittura non può debordare dai margini materiali del quadro».⁷

A rafforzare la coesione interna, in un numero molto elevato di testi si riscontrano indici di chiusura, che legano ad anello le parti iniziali e finali delle poesie: tali cornici strutturali esaltano il parallelo con il modello pittorico. La tecnica formale può assumere il massimo di evidenza, per esempio grazie alla presenza di un'epifora,⁸ di un'iterazione⁹ o dell'uguaglianza rimica.¹⁰ In altri casi il legame è istituito con

⁵ *I viaggi di un poeta che porta con sé la scatola dei colori*, «Grazia», 21 dicembre 1969, pp. 108-109. I quadri riprodotti sono: *Paesaggio veneziano*, *Notturmo a Montmartre*, *Paese notturno*, *Marina istriana*, *Una sera a Macugnaga*, *Gondole sul Canal grande*, *Positano*. È riportata una breve testimonianza dell'autore: «Ero convalescente e per rimettermi in forze sono andato per qualche tempo nel sud, in quelli che io chiamo i miei paesi marini. E poi in giro qua e là, fermandomi dove mi piaceva: a riposarmi, a scrivere, a dipingere. Queste tempere, e le poesie che le accompagnano, sono nate in quel periodo, insieme».

⁶ Endecasillabi: 1250; alessandrini: 26; settenari: 20; ottonari: 8; versi lunghi: 4; novenario: 1. Gli endecasillabi coprono il 95,49% del totale (1309 versi). Se non conteggiamo *Facciata natalizia napoletana* (in 21 alessandrini; cfr. PENTO 1972, p. 88) e l'unica poesia anisosillabica, *Sale e saliera*, il computo endecasillabico sale al 98,19%. L'inclinazione ludica (con abbondanza di ossitone) e le inserzioni di frasi in francese possono motivare l'erraticità della struttura di *Sale e saliera*, in cui si intravede qualche endecasillabo solo in filigrana alle misure lunghe: 15 tr. (7+8 tr. o 11+3) \ 17 (11+6 franc.) \ 7 \ 9 \ 14 tr. (8 tr.+7 tr.) \ 7 (franc.) \ 17 tr. (7+10 tr. franc.) \ 8 \ 8 \ 8 \ 8 \ 8 \ 8 \ 8 \ 7 o 8.

⁷ RAMAT 2005, p. XXXVIII.

⁸ Vd. la rima identica in *Le violette di febbraio* ('neve' fra il v. 1 e il verso coda 13; 'neve' è anche in anadiplosi al v. 2) e *Le case bianche* ('mare', vv. 1 e 22; numerose le altre ripetizioni, spesso fra la prima quartina e il distico finale, che portano all'estremo la circolarità figurativa: 'corre', 'rincorrerla', vv. 1 e 21; 'cielo', vv. 3 e 22; 'bianco', vv. 4 e 18; 'casa', vv. 5, 13 e 17; 'aria', 'ariosa', vv. 10 e 20).

⁹ Vd. la *figura etymologica* in *Nudo in soffitta (capriccio d'abbaino)* ('Nel pensarmi, nel dirmi ch'ero amore', 'dei miei pensieri il non pensare a niente', con insistenza su pronomi e aggettivi di 1ª persona e sulle consonanti nasali, vv. 1 e 16); l'anafora di *Spiaggia d'inverno* ('È l'inverno del mare, la viola', 'per l'inverno del mare e dell'amore', vv. 1 e 16); la ripetizione di 'balconi', nella medesima sede versuale di *Facciata natalizia napoletana*, a chiudere il primo emistichio del doppio settenario ('Ai poveri balconi ...', 'in mostra sui balconi ...', vv. 1 e 21); il richiamo allo specchio d'acqua, con sinergia tonale in *Epitaffio per un piccolo lago* ('Questo piccolo lago di verdore', 'morte che allega tutto il lago verde', vv. 1 e 21). L'anafora dell'ultimo verso (22) di *Polo e soffitta* lega invece con maggiore libertà il v. 3 ('polo e soffitta, uguali per il cielo', 'polo e soffitta, tegole d'amore'; 'cielo' al v. 3 è comunque in rima con il v. 1 'gelo').

maggior sottigliezza stilistica e si può manifestare con un richiamo sonoro,¹¹ una somiglianza ritmica,¹² un contrappunto cromatico¹³ o un parallelismo semantico¹⁴ (anche antitetico),¹⁵ fattori stilistici spesso combinati fra loro. Si può proporre come

¹⁰ Vd. la rima -ano in *Figura*, che caratterizza tutti i versi dispari della poesia (ABAB ACAC A): il primo e l'ultimo verso sono rafforzati dalla parziale simmetrizzazione di un'epifora ('mano', vv. 1 e 7) e di una rima inclusiva ('vano', 'invano', vv. 5 e 13). La *Ringkomposition* rimica contraddistingue anche *La panchina di Van Gogh* ('forte', 'morte', vv. 1 e 20) e l'unica quartina di *Laghetto di montagna*, in virtù della rima incatenata (A₇₊₇BBA; il primo verso è un alessandrino). In *Il pacchetto di nazionali* la prima rima (-ore) ritorna nella quarta e ultima strofa a rinsaldare le crescenti variazioni nello schema (ABAB CDCD EFEG AGAF H), prima del verso coda irrelato ('occhi'). Lievemente variato il fenomeno in *La costa dopo Vietri*: l'ultimo verso (29, 'riva') è in rima con il 2 ('investiva') e il 27 ('deriva') e in epifora con il 3.

¹¹ Sono numerose le figure fonico-retoriche che si possono riscontrare fra prima e ultima clausola: assonanza in *L'alba* ('chiare', 'distratte', vv. 1 e 8) e *Vat 69* ('cose', 'precoce', con consonanza della /k/ prima della terminazione, vv. 1 e 8; si noti anche la rima imperfetta con allitterazione 'peccio', 'precoce' ai vv. 5 e 8, in omoteleuto con la coppia 'giallarancio', 'slancio' ai vv. 6-7); allitterazione in *Paese notturno* ('amici', 'amore', vv. 1 e 18); omoteleuto in *Ulivi sul mare* ('foglia', 'caccia', vv. 1 e 8); *iunctura* di vocale tonica + consonante in *Per me stesso a Trinità dei Monti* (inserita in un contesto sonoro più articolato: 'Come per davanzalet nel ricORdo', 'della tua mORte – per ricORdo i fiORi', vv. 1 e 16), *Eden meridionale* ('crocante', 'mano', vv. 1 e 8) e *La chimera napoletana* ('pensieri', 'nero', vv. 1 e 16; 'pensieri' è in rima diretta con la variante plurale 'neri' al v. 3, mentre 'nero' è in rima imperfetta con 'Chimera' al v. 14). La somiglianza fonica coinvolge in altri testi la chiusa del primo verso e l'attacco dell'ultimo: doppia assonanza in *Il carro del crepuscolo* ('ombRa', 'poRta nel cielo l'oRa', vv. 1 e 16); paronomasia in *La costa proibita* ('rosa', 'di risa', vv. 1 e 12), allitterazione in *Autoritratto per boxe* ('tratto', 'o per tristezza', vv. 1 e 10). Cfr. anche le seguenti poesie in cui le sonorità sono distribuite nel verso in modo più vario e meno risaltato: *Atrani* ('Dall'EntRO ...', 'quEstO fREscO ...', vv. 1 e 12), *Isola al tramonto* ('Di pietra rancia e zuccheri turchesi', 'nell'acerbo verdore ...', vv. 1 e 6; sono i due versi con più vibranti del testo), *Paese sotto la neve* ('Per bUssAre ...', 'dal nUllA ...', con inversione di posizione fra tonica e atona -u- e -a- in 2^a e 3^a sede, vv. 1 e 17).

¹² Lo stesso ritmo di 2^a-6^a-10^a caratterizza i due endecasillabi liminari di *Campagna al mattino sul mare*, con iterazione del nesso -or-, ictus sulla -o- in 2^a sede e presenza della labiodentare -v- prima della terminazione rimica: 'Mattoni di contento nel fervore', 'fiorita \ d'un giorno nello spazio della vita' (vv. 1 e 16). Il primo e l'ultimo verso (vv. 1 e 18) di *Spiaggia e capanno* presentano una parola sdrucchiola in 6^a sede, particolare stilistico che contraddistingue altri 6 versi (2, 3, 8, 11, 12, 13).

¹³ Vd. i richiami coloristici di *Il lume a petrolio* ('grigio d'opale', 'notte nera', con passaggio dalla costruzione aggettivo sostantivato + genitivo a quella *standard* sostantivo + aggettivo, vv. 1 e 8); *Mottetto per un veliero* ('Il rosa, il viola che macchiò le mani', 'com'è forte l'azzurro di gennaio', con qualche contatto vocalico fra le clausole, vv. 1 e 8), *A Napoli una notte d'estate* ('verde', 'neri', vv. 1 e 12). La coppia verde/nero si ritrova anche in *Paese di lago* ('Qui tutto verde di marcite bionde', 'un urto, a volte, di battelli neri'), arricchita dalla nuova antitesi cromatica con 'bionde' e dall'assonanza 'tutto', 'urto' in 2^a e 3^a sede, con adiacente fricativa sonora prima dell'accento di 4^a; i due endecasillabi (vv. 1 e 12) sono gli unici con schema di 2^a-4^a-8^a-10^a.

¹⁴ In *La domenica fra incipit ed explicit* testuale si verifica un'intensificazione semantica dei dettagli uditivi, con simmetrizzazione nella collocazione negli emistichi: 'Al bisbiglio perpetuo degli steli', 'e sempre, e a lungo, s'ode il lontanare' (vv. 1 e 4). In *Fiori al balcone di legno* un legame metonimico di iperonimia/iponimia congiunge 'fiori' e 'rizoma' (termine tecnico che indica il fusto vegetale, vv. 1 e 12), dopo quello di latente sineddoche al penultimo verso ('il veleno violetto, la garanza', due coloranti che sono estratti dalla pianta, v. 11).

¹⁵ Vd. il binomio ossimorico 'irridente', 'piangergli' (vv. 1 e 13) in *L'arancio* e la sineciosi 'sole', 'neve' (vv. 1 e 12) fra le clausole de *La città del sole*.

esempio la breve *Tornanti di montagna*, in cui la costruzione dei versi di cornice influenza il valore interpretativo:

Fu nel verde di màcero e di neve
dove la strada incide nel tornante
lo striscio del vetrato, fu nel breve
mancare che ti dissi: «in un istante,

chiusi gli orecchi dal silenzio, avremo
tutti gli anni dei morti come un giorno».
E non udivi nulla, altro che il remo
d'una barca sul Lete, il bianco intorno.

Il primo e l'ultimo endecasillabo sono gli unici con attacco in 3^a sede,¹⁶ legati anche dalla -u- (atona o semiatona) in 1^a sede, dalla consonanza della -r- seguita da un'occlusiva dopo l'ictus in 3^a posizione e dall'assonanza 'verde', 'neve', 'Lete'. La divergenza coloristica fra il 'verde' e il 'bianco' (insieme al legame solidale fra 'neve' e 'bianco') rafforza l'opposizione fra il dettaglio sulla putredine naturale del 'macero', che stride con l'immagine del Lete, il fiume classico della purificazione delle anime. All'attacco realistico e minuziosamente descrittivo segue una chiusa onirica e allegorizzante sul valore catartico della montagna. Questo aspetto non è raro nell'opera di Gatto ed è forse, come abbiamo segnalato nel cap. 2.4, desunto da Rebora. Nei versi di *Tornanti di montagna*, l'autore sembra inoltre contaminare o confondere vari passi danteschi. Il particolare dei personaggi che viaggiano sulla barca ricorda facilmente l'*Inferno*; nel *Purgatorio* invece le anime si limitano ad immergersi nel Lete senza navigarlo.¹⁷

Allude probabilmente alle serie di cornici strutturali Stefano Pastore, quando definisce il sonetto di *Rime di viaggio* «conchiuso figurativamente in se stesso»:¹⁸ nel sottosistema, che vanta 12 testi (6 con schema tradizionale e 6 con schema inglese) si intensificano le iterazioni foniche o lessematiche¹⁹ e le isotopie semantiche.²⁰ In *Bagno*

¹⁶ Si preferisce considerare secondario l'accento su 'Fu' al 1° verso.

¹⁷ Sul valore salvifico della montagna e sull'immagine del Purgatorio nell'opera di Gatto cfr. MANIGRASSO 2007.

¹⁸ PASTORE 1999, p. 94.

¹⁹ Vd. le clausole di *Place du Tertre* ('c'era', 'derisa', vv. 1 e 14) e *La certosa*: 'Laggiù, nel verde tenero d'aprile', 'lo spazio e il verde della primavera' (vv. 1 e 14). Cfr. anche fra primo e penultimo

Massaua risultano particolarmente interessanti le implicazioni ideologiche che derivano da una tale formalizzazione:

Un tricolore stinto e le distese
d'Africa sventolavano in quel solo
nome, Massaua, il bagno d'un paese
arrangiato dall'uso, nello svolo

degli urli, nella gloria delle imprese.
Sboccate dallo sciamma del lenzuolo
le bambine correvano sorprese
dal mare nel rincorrerlo, un assolo

di gridi, poi a romperlo col tuffo.
E d'amore in amore, quel che perde
amore, allo schernirsi col suo buffo

cenno, là, dove seccano le merde,
i cespugli spiumati ciuffo a ciuffo
di brezza e d'afa, tutto il cielo è verde.

Il nome di Massaua, città africana, si lega alla politica espansionista dell'Italia. Il testo è però ambientato in un bagno estivo, una spiaggia del nostro paese, che aveva preso il nome dalla città coloniale del piccolo impero italiano, come conferma l'analisi di Affinito sul quadro: «il riferimento referenziale alla città eritrea serve per confermare un processo di de-semantizzazione. Gatto dipinse l'immagine di un bagno di mare [con] la scritta "Bagni Massaua"». ²¹

verso di *A Napoli chiesa e trofeo* la ripetizione 'ceri', 'cera, macera' e in *Fondamenta del vin* le similarità nella 3^a sede dei versi liminari: 'Era un conto', 'Basta correre'.

²⁰ Risaltano il dettaglio dell'acqua in *Lo stagno fiorito* ('Trasparire dall'essere', 'il volto affonda', vv. 1 e 14) e della rigidità in *Il porto incantato* ('Era un ordine muto l'evidenza', 'delle navi in disarmo alle banchine', vv. 1 e 14). Cfr. nei capitoli seguenti le analisi sui due testi. Il primo e l'ultimo verso di *Interno al Mattino* evidenziano i dati sensoriali e si soffermano sul particolare visivo (accentuato dalla *figura etymologica* e dall'assonanza): 'Fresco tepore, l'UmE di vestaglia'; 'terra e l'UcE in faccende il suo cammino'. Il secondo e il penultimo sono costruiti con una forte pariosità: 'ogni donna salendo alla mattina'; 'd'esser donna di colpo sul mattino' (1^a-3^a-6^a; con accento di 3^a su 'donna'). In *Marina istriana* l' 'azzurro' dell'attacco è chiuso dal riferimento al 'cielo' nell'ultimo verso.

²¹ AFFINITO 2008, p. 208. Ancora oggi molte strade, in diverse città italiane, conservano il nome di "Via Massaua". È possibile arricchire di sovrasenso la poesia con un'esegesi complementare, che ne enfatizza il valore politico: fra i vv. 3-4 la frase 'il bagno d'un paese \ arrangiato dall'uso' potrebbe essere parafrasata come il 'bagno' degli italiani legittimati (avvezzi, 'arrangiati') nel possesso coloniale ('uso', utilizzo di una popolazione e di una terra straniera, trattate alla stregua di un oggetto) dalla volontà di dominio. Il termine 'bagno' si caricherebbe quindi di sfumature opposte: il 'bagno' della vuota gloria ed il 'bagno' di sangue dell'invasione di fine Ottocento (con ulteriore riferimento alle attività militari in Africa durante la conquista d'Etiopia e nella seconda guerra mondiale).

Quello che conta è il valore immaginativo dei suoni: ‘quel solo \ nome, Massaua’ evoca subito ‘le distese \ d’Africa’ e l’etnico ‘sciamma’.²² Nella poesia la ‘gloria’ e le ‘imprese’ della retorica patria sono svalutate su diversi piani. Il ‘tricolore stinto’ viene rincorso dalle bambine, immagine dell’innocenza (non incontaminata però: sono infatti definite ‘sboccate’) che riportano l’idea della vitalità ad un’animazione ludica, enfatizzata da giochi iterativi insistiti (‘cORrevano sORprese \ dal mare nel rincORrerlo’; ‘d’amORe in amORe, quel che perde \ amORe’). Il tricolore è conteso dalle ragazzine, che intonano un coro di ‘gridi’ (termine specularmente opposto agli ‘urli’ della conquista con le armi), sino al catartico tonfo finale nell’acqua (anche sonoro, con la vocale più chiusa: ‘tuffo’). Il vessillo finisce senza gloria ‘là, dove seccano le merde’, con forte contrappunto con il termine triviale. Nel finale il cielo è soggettivamente ‘verde’ per richiamare uno dei colori della bandiera italiana, del ‘tricolore stinto’ dell’esordio. La pienezza cromatica e correlativa del ‘verde’ è riottenuta solo con una svalutazione della retorica legata al mito della patria e del mondo militare.²³

Le diverse serie di richiami che sono state evidenziate danno un grande risalto alle parti liminari dei testi e creano avvolgimenti a “cornice”, che garantiscono la coesività ed enfatizzano il paragone con il genere del “quadro”; tanto più che nell’ambito dilatato del piano sovrastrutturale è stata riscontrata da Ramat una circolarità fra il primo e l’ultimo testo, che coinvolge elementi lessicali e tematici.²⁴ Una tale formalizzazione non deve essere però confusa con un appiattimento verso una statica resa figurativa: le “rime dipinte” conoscono al contrario un forte dinamismo interno. La ricchezza quasi infinita della mutevolezza cromatica di cui dispone il pittore trova un equivalente nella varietà verbale che Gatto dispiega nel volume. Sul piano metrico

²² Lo ‘sciamma’ è «uno scialle di morbida tela usato come toga da popolazioni etiopiche» (BATTAGLIA, vol. 18, 1996, p. 19; sono citati esempi da Capuana e Pascoli).

²³ La demistificazione del mondo militare è il tema principale della seconda parte di un altro sonetto, *Place du Tertre* (il testo è riportato nel cap. 7.3). I termini roboanti ‘baldoria’, ‘storia’, ‘gloria’, legati ai tipici valori militari, onore e coraggio, sono intrecciati con un emblema depauperato dell’esercito, una ‘divisa’ ormai ‘consumata’ (v. 13), accompagnata dagli aggettivi ‘lisa’ e ‘derisa’. Cfr. anche, rispetto a *Bagno Massaua*, la catena sonora nella sezione centrale dedicata all’allegria (poi smentita) della piazza, animata dagli ambulanti e dagli artisti: ‘disORDine ORDinava la baldORia’ (rafforzata dall’antitesi).

²⁴ RAMAT 2007, p. 87.

si manifesta *in primis* su due aspetti rimici: la selezione delle terminazioni e la varietà degli schemi. Nelle 100 poesie sono realizzati 250 diversi nuclei rimici. Fra questi, circa una quindicina spiccano per una maggiore costanza di applicazione,²⁵ ma il dato che risalta maggiormente è quello di una continua mutevolezza di applicazioni nella scelta delle parole.

Nelle clausole si manifesta con chiarezza il gusto etimologico, che contraddistingue l'intera silloge, per le parole difficili e ricercate, che sembrano provenire direttamente da un rimario o da un dizionario:

maestrale\novale, vivo\abbrivo, palmento\vento (*Pergolati d'agrumi sul mare*); fumo\dumo (*Il pacchetto di Nazionali*); clamante\distante (*L'arancio*); leggenda\delenda (*Marina fredda*); gale\scale, morti\sporti (*Stazione di fantasmi*); bello\quadrello (*Città di memoria*); tetto\appretto (*A Napoli chiesa e trofeo*); ruote\piote, navone\solleone, folcire\coprire, (*La terra*); diacce\facce (*Neve sui vivi e sui morti*); verziere\riviere, alzaia\giuncaia (*Sul Cinquale*); tombe\rombe (*Vecchie tombe al Verano*); invoglio\gorgoglio (*Notturmo sul Tevere*); spase\case, golfiere\medagliere (*Via di città toscana*); garanzia\stanza-distanza (*Fiori al balcone di legno e Laghetto di montagna*); sospetto\cretto, festuche\buche (*Strada tra i campi*); allappa\mappa (*Isola al tramonto*); roggia\pioggia\sfoggia (*La certosa*); svasa\casa (*Fiori e coralli*); arrembo\sghembo (*Paese marino al tramonto*); ragna\campagna (*La costa proibita*); grecchie\orecchie (*Marina istriana*); solo\svolo\lenzuolo\assolo (*Bagno Massaua*); giorno\storno (*Campagna al mattino sul mare*); canaria\aria (*La pergola*); solo\brolo (*Epitaffio per un piccolo lago*); effigie\cinigie (*Polo e soffitta*); randa\domanda (*New York*); fragaglia\impaglia (*La costa dopo Vietri*); soffitta\abbitta (*Ponte dell'Accademia*); sopravviene\polene (*Tramonto*).

²⁵ -ale (31); -ano (14); -are (40); -ato (16); -ene (14); -ente (21); -ento (16); -era (17); -ere (21); -etto (14); -ino (13); -oco (18); -ole (16); -ore (48); -orte (13); -osa (22); -ura (30).

Spiccano accostamenti insoliti di parole comuni con lemmi poco usati,²⁶ attinti dalla tradizione letteraria²⁷ o da lessici specialistici (in particolare dell'ambito agricolo\botanico,²⁸ marinaro²⁹ ma anche di quelli dell'architettura³⁰ e della zoologia).³¹ Ingente la presenza di regionalismi,³² la maggioranza dei quali di provenienza toscana.³³ La varietà lessematica permette al poeta di gareggiare con la gamma cromatica del repertorio pittorico e di raggiungere «una aderente forza denotativa come voce di risposta del mondo e sua definizione-evocazione».³⁴

²⁶ In questa e nelle note seguenti tutte le definizioni e le varie categorizzazioni dei lemmi sono tratte, se non indicato diversamente, da DE MAURO 2000. Sono indicate come *a basso uso*: 'romba' («rumore sordo e grave»); 'invoglio': «copertura, involucro» (Gatto lo utilizza in senso figurato: 'invoglio \ delle memorie'). Si può aggiungere anche 'svasa', che De Mauro indica come *comune*: «togliere una pianta dal vaso». Su 'allappa' vd. *VOC. TRECCANI* 2003: «dare alla bocca la sensazione acre che producono i frutti aspri e acerbi».

²⁷ 'dumo': «cespuglio spinoso»; 'folcire': «sostenere» (BATTAGLIA, vol. VI, 1970, p. 107); 'petraio': «pietraio»; 'verziere': «giardino, orto»; 'arrembo': «arrembaggio»; 'svolo' «volare via»; 'antelucano': «che precede la luce del giorno»; 'arrosa': «colorare di rosa» o «bagnare leggermente come la rugiada» (vista la presenza contemporanea di dettagli cromatici e di particolari sull'acqua è difficile propendere per uno dei due significati). Si noti anche il latinismo 'delenda'.

²⁸ 'novale': «terreno messo a coltura per la prima volta»; 'palmento': «vasca larga usata per la pigiatura e la fermentazione dei mosti» (*VOC. TRECCANI* 2003); 'piota': «zolla di terra erbosa [...] usata per rivestire terrapieni»; 'navone': «pianta erbacea [...] usata per l'alimentazione»; 'garanza': «colorante rosso estratto dalla robbia»; 'cretto': «fenditura in senso radiale osservabile in alberi vecchi»; 'festuca': «pianta erbacea».

²⁹ 'abbrivo': «impulso iniziale con cui si dà moto a un'imbarcazione»; 'alzaia': «fune per rimorchiare le imbarcazioni»; 'randa': «varietà di vela aurica, di forma trapezoidale»; 'abbitta': «avvolgere intorno a una [...] gomina»; 'polena': «figura [...] scolpita alla parte esterna della prua». 'golfiere' non si ritrova nei dizionari, ma sembra alludere a qualche tipo di vento.

³⁰ 'sporti' (usato come sostantivo): «parte di un edificio con estensione orizzontale, sporgente da una struttura muraria»; 'quadrello': «mattonella di terracotta o di marmo per il rivestimento di pareti e pavimenti». Vd. anche un esempio tratto dal lessico tessile, 'appretto': «sostanza usata nel trattamento dei tessuti».

³¹ 'storno': «di mantello equino, di colore grigio scuro macchiettato di bianco»; Gatto lo riferisce al colore del sole, ancora storno, quindi con venature di scuro per la 'notturna ebrietà'. Vd. anche 'gale': «donnole». Gatto allude nella poesia alle leggende superstiziose che avvolgono la donnola. Stride la scelta lessicale sul termine scientifico per richiamare delle credenze popolari (sulla costellazione di storie riferite all'animale nell'antichità classica e nel folklore popolare vd. BETTINI 2000, pp. 358-378).

³² Di origine settentrionale 'roggia' («canale di modesta portata») e 'brolo' («orto, giardino»); dal sud proviene 'fragaglia' («novellame di pesce usato [...] per fare frittura»). Più ambiguo l'aggettivo 'spase': nella zona centro-meridionale è riferito a «cesta o vassoio usato [...] per esporre il pesce o altre vivande»; nella poesia è invece legato alle 'chicche' (dolciumi).

³³ 'diacce': «ghiacciate»; 'grecchie': «pianta arbustiva sempreverde»; 'cinigie': «cenere ancora calda»; 'pine': «pigne». 'Ragna' («ragnatela» o «trama» di tessuto) è usato in senso parzialmente figurato nel sintagma 'ragna \ di viticci': l'orizzonte semantico botanico non è comunque estraneo dall'uso toscano del termine.

³⁴ CHIAPPINI 1980, p. 163; *ivi* si segnala «la ricchezza lessematica, dotta e popolare, spesso difficile come il lessico montaliano e raffinata e rara come nell'*Alcyone* dannunziana». Chiappini riporta

Un secondo elemento di dinamicità interna dei testi è quello della varietà degli schemi delle rime. La Tabella 23 evidenzia la mutevolezza a partire da un numero esiguo di moduli strofici. Quartine, terzine e distici sono continuamente mescolati e ripensati in un gioco combinatorio che ricorda quello delle variazioni musicali. Anche in strofe di dimensioni più ampie, è possibile cogliere in filigrana un raddoppiamento della terzina,³⁵ una serie di distici,³⁶ alcune combinazioni³⁷ o deformazioni³⁸ comunque riconducibili agli schemi elementari, in particolare alla tetrastica, con qualche occasionale contatto con forme strofiche tradizionali, quali lo strambotto³⁹ o il madrigale.⁴⁰

Non mancano profili più chiaramente irregolari, in cui le rimodulazioni sulle strofe si fanno intense: *L'arancio* (ABCBADE₇DFFg₇Cg₇),⁴¹ *Spiaggia d'inverno*

numerosi esempi lessicali tratti anche dal corpo del verso e non solo dalle sedi rimiche. Cfr. anche PENTO 1972, p. 81; CARLE 2006.

³⁵ In *Idea del creato* (ABABCB CDEDEB) alle due pseudo-terzine con rime dantesche, che caratterizzano la prima esastica, segue una seconda strofa più libera. Vd. anche le terzine a rime replicate nella quarta strofa di *Paese notturno* (FGHFGH) e la seconda strofa di *La luna sul lago*, con tre rime inizialmente irrelate seguite da una sequenza incatenata (CDEDCE).

³⁶ Vd. *Isola al tramonto* (AABBCC), la terza strofa di *Interno marzolino* (GGHHII), i 16 versi della poesia *Il carro del crepuscolo* (AABBCCDDEEFFGGHHII).

³⁷ Vd. *Marina fredda* (ABABCCB: terzina e tetrastica a rime incrociate); *Cratere marino* (ABABCDECDEFFGHGFHF: quartina a rime alternate, due terzine a rime replicate, un distico e due terzine a schema pascoliano); *Ulivi sul mare* (AABCBCDD: quartina centrale e due distici di contorno, il secondo con rima imperfetta 'marcia', 'caccia'). Si può aggiungere allo spoglio anche la quinta strofa di *Polo e soffitta*, un'esastica formata da una quartina e un distico (GIGILL).

³⁸ In *Per me stesso a Trinità dei monti* (ABAB \ CDCE \ EF \ FGGHHE), dopo la prima quartina a rime alternate, sono collocate una criptoterzina a rima incatenata e una serie di 4 distici a rima baciata, che eludono e ridiscutono le barriere strofiche (riproposte però dal verso finale che lega circolarmente la terza e la quarta strofa). Il fenomeno si ripete in *Spiaggia e Capanno*, dove le ultime due strofe (DDEFEGGGHH) nascondono e spezzano una quartina a rime baciata, incorniciata da alcuni distici. *Ponte sul fiume* (ABBACDDEEF) è formata da una quartina a rime incrociate e da un'esastica con distici centrali e legatura ai bordi dell'uscita non piana di C (sdrucchiola: 'abitacolo') e F (tronca: 'Gesù'). Vd. anche *Casa mediterranea* (ABBCCADDEFEF), con una pseudo esastica con due rime interne baciata e una rima ad anello, un ulteriore distico e una quartina finale alternata (molto simile *L'albereta*: ABBCCADEED).

³⁹ *La città del sole* aggiunge allo schema di *Orfano* di Pascoli (ABAB CCDD; cfr. LAVEZZI 2002, p. 146) una quartina finale: ABAB CCDD EEFF.

⁴⁰ Un andamento madrigalesco si ravvisa in *Paesaggio veneziano* (ABACBCDD), con un substrato di due terzine a schema pascoliano e un distico.

⁴¹ In sottofondo si notano nei primi 8 versi due quartine (ABCB ADE₇D): il primo verso delle due strofe ricostruite ha la stessa rima, il secondo e il quarto rimano fra loro, mentre quelli collocati in terza posizione (un endecasillabo e un settenario) rimangono inizialmente irrelati. Seguono un distico (FF) e una terzina g₇Cg₇, con la terminazione centrale dell'unico endecasillabo che richiama il v. 3.

(Ab₇Ba₇Cd₇ECf₇Ed₇FGHGH),⁴² *Olio e aceto* (ABACBDDCE(F)F₇₊₇E).⁴³ La torsione può essere tale da rendere quasi irriconoscibile la struttura, anche se affiorano comunque a sprazzi le cadenze del distico, della terzina e della quartina: *La panchina di Van Gogh* (ABACBDD_{sp}.EEFf₇ CGHG CHCA), *Notturmo nel bosco* (ABCBCDAEFE), *La costiera d'Amalfi* (ABCBACDEFDGH₇Ec₇Hf₇Gl₇), *Epitaffio per un piccolo lago* (ABACBDCDEFGHEGIHI LLMM), *Monterosso* (ABBBCDDACEE).⁴⁴ Tali realizzazioni si concretano nel modo più vario:

Notturmo nel bosco

Fu tutto azzurro d'irruenti porte
sbattute sulle macchie dei fanali
sulle lune discese tra le foglie,
globi e maschere bianche d'ospedali
fuggenti sulla via degli astri, soglie
di baci eterni, di parvenze vane,
vetro melenso delle fiabe morte,
fu tutto azzurro il bosco, una galassia
di sciòtteri volanti, di larenzie.
Era un ballo d'estate alla via Cassia.

La costiera d'Amalfi

La strada che da Vietri a Capodorso
a Minori, ad Amalfi sale e scende
verso il mare di Conca e di Furore
è strada di montagna: vi s'arrende
la luce che nel trarla dosso a dosso
ai suoi spicchi costrutti trova il fiore
del lastrico deserto, la ginestra.
E l'ombra passa a approfondire il verso
dei suoi displuvi, l'onda dei tornanti
alle case di vetta: una finestra
dai vetri d'alba s'apre per l'oriente
alla breva serale.
Calma fragranza, il sonno nel riverso
meriggio è già l'amore,
un frascheggiò di pergole di scale
e di voci passanti,
il fumo di chi vive col suo niente
una giornata d'aria.

⁴² Si scorgono una tetrastica a rime chiuse (Ab₇Ba₇) e due terzine con identità nelle due rime liminari e variazione in quelle dei settenari centrali (Cd₇E Cf₇E). Le due terminazioni irrelate delle terzine si ritrovano nei due versi successivi (d₇F), prima della quartina finale alternata (GHGH).

⁴³ Si può evidenziare l'ossatura iniziale di due quartine (ABAC BDDC) con identità dell'ultima rima, presenza interna di una coppia di rime (alternata la A, continua la D), oltre alle due occorrenze del nucleo B; conclude la poesia una pseudoquartina incrociata, composta in realtà da 3 versi, ma di cui il 2° (doppio settenario) ha una rima al mezzo: E(F)F₇₊₇E.

⁴⁴ Vd. anche la quinta strofa di *La terra* (ILIMML) e le ultime due de *L'albero* (FFc₇ EEg₇Hi₇). In questa varietà di schemi scompagina il delinarsi di una regolarità anche il travalicamento sintattico, che segue solo in rari casi il limite della strofa, sia essa di tipo regolare, sia mimetizzata in più ampie partizioni versuali (cfr. nel cap. 7.4 l'analisi di *Il porto incantato*).

In questi due testi, adiacenti e in pagine a fronte nell'ordinamento della raccolta, si realizza la convergenza (quasi unica nella silloge)⁴⁵ di tre elementi formali: il mancato contatto sia delle medesime sequenze ritmiche che delle rime, oltre che il profilo irregolare dello schema. Le intenzioni stilistiche sono però radicalmente opposte. In *Notturmo nel bosco*, una dolce e diffusa musicalità tempera i disequilibri metrici. La sintassi non prevede un forte ordinamento ipotattico: il primo periodo, molto lungo (copre i 9 versi iniziali), prevede solo participiali e accostamenti analogici appositivi.

Più contorta la sintassi di *La costiera d'Amalfi*: il soggetto, posto in attacco, e il verbo essere, all'incipit del v. 4, sono separati da una lunga relativa. Frequenti e intense sono le spezzature: si confronti in particolare l'andamento prosastico dato dal travalicamento di 'a Minori' e dal *contre-rejet* di 'vi s'arrende', rispetto alle clausole di *Notturmo nel bosco* ('soglie', 'una galassia'), dove si tende a isolare le parole esaltandone il corpo fonico e il valore semantico.

Indici formali simili spingono verso letture opposte di movimento e frattura, peraltro in sintonia con la linea semantica. Nella prima poesia è descritto, con diverse metafore, 'un ballo d'estate', caratterizzato da 'lune discese tra le foglie' e 'globi e maschere bianche', incarnati da 'una galassia \ di sciotteri volanti e di larenzie'. Lo spettacolo è quello offerto dalla natura, dagli insetti, simili alle lucciole, che svolazzano e animano il bosco, come è ribadito dai participi: 'irruenti', 'sbattute', 'fuggenti', 'volanti'.⁴⁶ Ne *La costiera d'Amalfi* prevale invece un gusto ipotipico statico: si descrive l'aspra costiera amalfitana, arida, montana, tortuosa, priva di luce ed emblemizzata nella leopardiana 'ginestra'. Anche nella parte finale, dove il testo si apre a cadenze più liriche, la contraddizione si sposta sul piano sillabico con i settenari che frantumano la solidità dell'endecasillabo. Anche la possibile sequenza versuale regolare è minata dalla maggiore erraticità delle rime sino al verso finale irrelato.

⁴⁵ L'assenza di versi consecutivi con identità ritmica non è di per sé particolare, perché si verifica in altri 28 testi: è però attenuata in 18 poesie da serie, più o meno diffuse, di rime contigue e negli altri casi da una regolarità dello schema. L'unica poesia, analoga a quelle qui presentate, è *Idea del creato*.

⁴⁶ I verbi principali del testo sono invece solo tre, derivati dal verbo essere, tutti in posizione di attacco versuale e due legati anche da anafora: 'Fu tutto azzurro', 'fu tutto azzurro', 'Era un ballo'. Con il loro valore statico, fungono da puntelli del componimento con la creazione della topologia di sfondo, che viene animata dai participi.

7.2 LE VARIAZIONI FORMALI SUL SONETTO

Nel contesto, messo in luce nel capitolo precedente, di libertà strofica basata sulla limitatezza di pochi *patterns* elementari, sono inserite due “corone” di sonetti. 6 rispettano lo schema tradizionale, mentre 6 seguono il modello inglese (tre quartine più un distico).⁴⁷ Le due forme mantengono una propria specificità nei confronti degli archetipi tradizionali e nei richiami interni fra testi affini (con la creazione di piccoli sottosistemi), ma al tempo stesso partecipano del movimento formale generale del volume.

A dimostrazione di questa declinazione ancipite del sonetto, diversi altri testi della raccolta presentano una genesi ambigua, in cui è impossibile stabilire se il risultato metrico è il frutto di una variazione sullo stesso sonetto o di una modifica rispetto alla tetrastica. Ad esempio *Colonie marine* presenta tre quartine (con la sostituzione di un endecasillabo con un settenario) e un verso finale irrelato: viene variata la monotonia della partizione in quartine aggiungendo una breve coda, ma al tempo stesso è allusa la scansione del sonetto inglese, privando il distico di un verso.⁴⁸ Un discorso analogo si può estendere ad altri tipi di tagli o ampliamenti: *Neve sui vivi e sui morti*, *Sul cinquale* (consecutivi nella raccolta), *Autoritratto da ragazzo* e *Le case bianche* dilatano il modello elisabettiano con due o tre quartine centrali;⁴⁹ *La terra* ha

⁴⁷ Sulla storia e la struttura del sonetto inglese vd. MELCHIORI 1964, FULLER 1972, SPILLER 1992. L'edizione dei *Sonnets* di Shakespeare dell'Adriatica, con la prefazione di Melchiori, era posseduta dallo stesso Gatto (è quella risalente al 1971, ma forse conosceva già la stampa del 1964; vd. MANIGRASSO 2006, p. 271). Gatto conservava numerose edizioni con testo originale anche delle opere teatrali di Shakespeare; a conferma dell'interesse, nella sua biblioteca è presente un volume sulla ricezione italiana dell'autore, ad opera dell'anglista Mario Corona (*La fortuna di Shakespeare a Milano, 1800-1825*, Adriatica, Bari 1975).

⁴⁸ *Le colonie marine*: ABA₇B CACA DEDE F (A e B sono legate da assonanza: -are; -azze). Cfr. anche *Le violette di febbraio* (ABAB CDCD EFEF A; il primo e l'ultimo verso sono legati dalla rima identica 'neve'; le prime due quartine hanno le rime rafforzate da assonanze e qualche consonanza: 'neve', 'violette', 'lieve', 'casette'; 'rosa', 'soglia', 'vogliosa', 'imbrogli').

⁴⁹ *Neve sui vivi e sui morti*: ABAB CDCD EFEF GHGH II (assonanze fra A e D, -ore, -ombe; B e C, -oco, -onto); *Sul Cinquale*: ABAB CDCD EFEF GHHG II; *Autoritratto da ragazzo*: ABAB CDCD EFEF GEGE HH (assonanze fra A e D, -oglio, -ono; B e F, -ullo, -uro; G e H, -ogna, -ova); *Le case bianche*: ABBA CDCD EFEF GGHH ILIL AA. *Nel bosco* inserisce una quartina nella parte finale (ABBA CDDD CECE FF GHHG); al contrario in *Autoritratto per boxe* lo schema canonizzato da Shakespeare è privato di una quartina (ABBA CDCD EE).

invece due strofe tetrastiche centrali aggiuntive rispetto all'impalcatura italiana.⁵⁰ La forma sonetto si mostra scoperta nell'iniziale *Pergolati d'agrumi sul mare*:

La bianca colonnata che il maestrale	A
di rigoglio in rigoglio segue al vivo	B
della costa marina, in quel novale	A
di frescura e di cólto, con l'abbrivo	B
d'un piacere insolente, è solo grazia	C
di lavoro, umiltà d'assesto antico.	D
Per gradini di roccia, in ogni vico	D
di strettura fiorita dove strazia	C
l'agave e il ceppo e fila il lungo stelo	E
di meraviglia, vide chini il cielo	E
l'asino e l'uomo a stendere il palmento	F
di terra avara, a intepidire il vento.	F
Ora l'onesta e lucida struttura	G
della fatica sembra la natura	G
stessa che ride e dà giardino al pianto.	H

L'ultimo verso espande la misura del sonetto inglese⁵¹ e costituisce il fulcro concettuale della poesia: con la parola irrelata 'pianto' sono suggellati i tratti disforici disseminati nei versi precedenti: 'strettura fiorita dove strazia \\ l'agave e il ceppo', 'terra avara'. A rinforzare il legame semantico 'strettura' è in rima interna a distanza con il cripto-distico 'struttura' (termine quasi omofono), 'natura', mentre 'pianto' è «in consonanza coi vv. 11-12».⁵² Nella progressione si assiste anche a uno sfaldamento dello schema: alla prima quartina con regolarità alternata, succedono tetrastiche con rime incatenate e bacciate che eludono ulteriormente la forma metrica del sonetto shakesperiano.⁵³

⁵⁰ *La notte*: ABAB CDCD EFEF GHGH ILI MML (assonanze fra A e B, -ote, -one; C e E, -eme, -ene, con passaggio della nasale da bilabiale ad alveolare; I e M, -ogna, -oglia). Vd. anche *Una sera a Macugnaga*, dove sono invertite e unite al proprio interno la sirma e la fronte (ABACBC DDEFEEFGG).

⁵¹ Cfr. RAMAT 2007, p. 89, nota 7: «Verrebbe da ipotizzare a modello [...] il sonetto elisabettiano, senonché balza agli occhi l'eccedenza di un verso, l'ultimo». Il sonetto inglese, a rigore, prevede nelle quartine rime alternate e innovative (ABAB CDCD EFEF GG), a differenza di quello tradizionale italiano che predilige la continuità delle terminazioni (ABAB ABAB).

⁵² *Ibidem*. Per un'analisi della corrispettiva immagine vd. AFFINITO 2008, p. 180.

⁵³ Al tempo stesso il testo, proemiale nella raccolta, prelude con la varietà di rime a quella che sarà la ricchezza metrica dell'intera silloge.

In questo gruppo di testi ibridi i due diasistemi sperimentali sulla quartina e sul sonetto, già fortemente incrociati fra loro, vengono ulteriormente intersecati e risultano solidali al progetto di metrica figurativa, basata, come abbiamo segnalato, sul binomio chiusura formale\dinamismo interno. Negli pseudosonetti si intensificano le ripetizioni delle stesse rime in strofe contigue, le assonanze fra le clausole e le diverse iterazioni: sono così marcati ulteriori puntelli strutturali, che rafforzano la coesione e contengono le spinte variantistiche sulle aggregazioni strofiche. Alla luce di queste considerazioni sono da ridiscutere alcune affermazioni di Pastore sul sonetto di *Rime di viaggio*:

Le lievi libertà strutturali non scalfiscono il tradizionalismo di fondo dell'uso del sonetto di Gatto: per mezzo di esse egli preferisce ritagliarsi, sul solco della tradizione, la sua "maniera", in modo che possa essere intesa come un passo successivo, non come un superamento polemico. Il manierismo di Gatto non è molto marcato proprio perché non è assoluto; perché non è una assunzione della "maniera".⁵⁴

Una tale ottica mostra i propri limiti di fronte alle forti torsioni strutturali dei testi "allusi", che funzionalizzano, come nell'esempio di *Pergolati d'agrumi sul mare*, le variazioni sul sonetto. La prospettiva di Pastore risulta un po' generica anche nei confronti dei componimenti regolari: la tesi dello studioso è che il sonetto, assente in forma regolare dal repertorio di Gatto sin dal 1932,⁵⁵ sia ora ripreso con «precise finalità descrittive» e «in una posizione vicina al manierismo».⁵⁶ Tuttavia nella poesia di Gatto dei decenni precedenti non mancava certo una modalità ipotipica, sviluppata *in absentia* del sonetto: nella sezione 8 di *Nuove poesie* era dominante una retorica descrittiva imperniata sull'endecasillabo sciolto, fruita sino a una sclerotizzazione. Più

⁵⁴ PASTORE 1999, p. 94.

⁵⁵ Nelle sillogi precedenti non mancavano comunque modalità allusive verso il sonetto. Per i testi di *Nuove poesie* e *La storia delle vittime* cfr. i cap. 4.1 e 6.1. Deboli le tracce in *La forza degli occhi*, dove si registra solo l'ampiezza di 14 versi (una stanza di ottonari a rima baciata) per *La piccola Bora*. Decisamente più interessanti si rivelano le osservazioni su *Osteria Flegrea. Sogno d'estate* ha 14 versi compresi fra il quadrisillabo tronco e il novenario: le rime a₇b₇b₇b₅c_{5tr}.c_{4tr}.d₉d₇e_{5f}g₇g₅g_{8f}g₉ abbozzano una divisione in due quartine (con chiusura sintattica al v. 8) e una sirma di 6 versi. In *Il varo* permane invece solo la lunghezza del testo (metà dei versi sono endecasillabi, gli altri 7 oscillano fra le 4 e le 9 sillabe; la partizione strofica è la seguente: 5+5+4). La filigrana del sonetto è più evidente nell'unica stanza di *Primo amore*, con 14 endecasillabi, uno dei quali spezzato in un settenario e un quadrisillabo; le rime sono bacciate AABBCDDEEFFGG, con l'indebolimento metrico della rima imperfetta E ('grIDi : rIDe'; il secondo verso con rima f è dato dall'unione dei due versicoli). Tutti i tre testi sono inclusi nella sezione *Allegretto*.

⁵⁶ PASTORE 1999, pp. 93-94.

che un semplice adattamento descrittivo, il recupero del sonetto cela l'idea che la chiusura dell'antica forma strofica sia intrinsecamente affine ad una cornice pittorica, come dimostrano le metafore che coinvolgono il sonetto in merito ad alcune analisi artistiche: per *La casa del matto* di Carrà, Gatto nota che «il colore non compete per accenti, è l'unica volontà di quel cielo che vuol chiudere l'opera al suo principio, all'altezza del primo verso. Un quadro come un sonetto».⁵⁷

Tale innesto avviene in sinergia con ragioni specificamente metriche, nel'ambito delle variazioni contestuali sui moduli elementari della tetrastica, della terzina e del distico. In un tale panorama formale si motiva anche la presenza dei sonetti inglesi, a cui Gatto, come segnala lo stesso Pastore, «sembra arrivare» alla pari di Montale «procedendo dalla quartina».⁵⁸

Sulla base pittorica che contraddistingue l'*usus* di sfondo dei sonetti, non manca uno sperimentalismo che coinvolge, oltre agli elementi formali,⁵⁹ anche gli adattamenti tematici.⁶⁰ Nella coppia formata da *Bagno Massaua* e *Place du Tertre*, appena analizzata, la forma sonetto è piegata in un contesto ideologico antimilitarista, che ricorda i testi di impegno civile del *Capo* e della *Storia delle vittime*. Fra gli altri esempi di varietà tematica all'interno del sistema dei sonetti è utile proporre per un'indagine più accurata *Lo stagno fiorito*, un testo fortemente straniato per il taglio filosofico-speculativo:

⁵⁷ G. 6702, p. 43. Il quadro porta anche il nome di *Case a monte*.

⁵⁸ PASTORE 1999, p. 94.

⁵⁹ Tre sonetti sono accomunati dalla *coblas capcaudadas* all'interno della fronte (ABAB BABA) e dall'indicazione paratestuale del titolo che denota un luogo naturale (*Lo stagno fiorito*) o un'architettura inserita nel paesaggio (*La certosa*, *La pergola*), senza precise specificazioni topologiche. Si differenziano però per le terzine: *La certosa*, il sonetto che meglio incarna il gusto figurativo dell'accostamento con gli acquerelli, ha la classica serie CDC DCD; *La pergola*, poesia dall'inclinazione più grigia e malinconica, è l'unico sonetto di *Rime di viaggio* a smarcarsi dallo schema de *La certosa* e presenta la sequenza ternaria invertita CDE EDC. *Lo stagno fiorito* torna alla scansione CDC DCD, ma turbata da un'imperfezione nell'ultimo verso. Nel gruppo degli altri tre sonetti (con schema ABAB ABAB CDC DCD), *Place du Tertre* e *Bagno Massaua*, con i toponimi stranieri godono di una precisa localizzazione, mentre *Il porto incantato* pone la descrizione in un luogo dichiaratamente fiabesco. Sulle differenze stilistiche nell'uso dell'*enjambement* interstrofico vd. le analisi comparate di *La pergola* e *Il porto incantato* nel cap. 7.4.

⁶⁰ Con prudenza PASTORE 1999, p. 94, nota nei sonetti «un aggancio, volta a volta da stabilire, fra [la "maniera", la forma] e la propria materia poetica».

Trasparire dall'essere, ci accade,
e le braccia che seguono nei rami
il disegno degli alberi, le strade,
e l'amore amoroso par che s'ami

di sé solo per sé dai suoi richiami
di foglie e fiori e d'acqua – accade –
e ne sei vivo e morto, certo esclami
la tua gioia d'esistere... Sciarade

per l'unica parola che tu chiedi
e per ogni sorpresa che risponde
a dire in parte il tutto in cui ti vedi.

Struggenti lontananze dalle sponde
dello stagno fiorito, lunghi assedi
di pensieri e parole, il volto affonda.

Fra il v. 1 e il 6, chiusi fra loro dalla rima identica 'accade', si descrive l'intreccio naturale dei 'rami \ ... degli alberi', delle 'foglie' e dei 'fiori'. Tale spettacolo naturale è probabilmente riflesso dallo 'stagno', a cui fa riferimento il titolo. Il lessema 'ACqua' è significativamente posto in forte allitterazione prima dell'epifora di 'ACcade' (v. 6), che conclude la sezione. L'*incipit* del componimento indica un 'trasparire': il prospetto visivo appare mediato da uno schermo puro, cristallino, che suscita l'idea di uno specchio liquido. Gli 'alberi' intrecciano fra loro un 'disegno' come se fossero duplicati su una superficie piatta, quale l'acqua.⁶¹ L'intero v. 1 sembra declinare poeticamente alcuni punti del pensiero filosofico, riscontrabili in particolare in Heidegger nella centralità della ricerca sull'essere e nella progettualità dell'essere gettati nel mondo.⁶² Il complemento di provenienza 'dall'essere' è forse un tentativo di rendere, pur con un'evidente semplificazione, la differenza ontologica descritta da Heidegger fra essere ed ente umano (l'Esserci), fra fondamento e determinazione concreta. L'Esserci si configura imprescindibilmente come essere-nel-mondo, un concetto a cui può essere ricondotto il 'ci accade' nella clausola del primo verso della poesia. Il nucleo centrale del testo (vv. 6 e 7) introduce una riflessione nell'io lirico sul

⁶¹ Cfr. nella medesima raccolta *Laghetto di montagna*, vv. 1-2: 'Dentro il bruno cratere fiorito di garanzia \ l'occhio del lago immoto, una figura'; *Paesaggio scritto con l'acqua*, vv. 1-4: 'Passa da chiaro a chiaro nel tremore \ dell'acqua ... il mondo certo \ per fermezza di timbro al suo colore'.

⁶² ROMOLINI 2009, pp. 107 e 111, fa riferimento ad *Essere e tempo* per descrivere alcuni aspetti della poetica di Gatto degli anni Trenta. La prima edizione italiana del volume di Heidegger è del 1953 (Bocca, Milano-Roma).

tema topico gattiano dell'ambiguità del binomio vita\morte, che può essere in questo senso legata alla riflessione di Heidegger sull'essere-per-la-morte, sulla perenne tensione dell'Esserci verso il momento finale, nell'assunzione della morte come possibilità più propria dell'esistenza autentica. Il v. 7 si conclude con il forte *contre-rejet* (enfaticizzato dai puntini di sospensione che lo precedono) di 'Sciarade'. La sciarada⁶³ prevede uno schema in cui un tutto è formato dalla somma delle parti: nella poesia i due elementi che formano questo incastro sono la domanda e la risposta (sui temi dell'esistenza dei vv. 6-7) trattate nei vv. 8-9: 'per l'unica parola che tu chiedi \ e per ogni sorpresa che risponde'.⁶⁴ Il v. 11 della poesia 'a dire in parte il tutto in cui ti vedi' sembra indicare una sciarada incompleta, priva di una porzione,⁶⁵ in modo analogo all'essere-per-la-morte di Heidegger che, nella sua forma inautentica, è affetto da una costante mancanza.

Nell'ultima strofa il soggetto è impegnato nelle sue meditazioni a trovare i 'pensieri' e le 'parole', si perde in 'struggenti lontananze' di fronte al paesaggio delle 'sponde' e alla fine 'affonda'. La parola terminale corrobora l'interpretazione della descrizione come "riflesso", legandosi ai riferimenti acquatici della sezione iniziale. L'*explicit* fornisce inoltre un potente equivalente metrico della mancanza a cui si allude nel v. 11: il verso finale è uno dei rarissimi endecasillabi dei sonetti gattiani con una rima imperfetta, accentuata dalla precedente rima leonina: 'risponde' : 'sponde' 'affonda'. Con 'affonda' si chiude la riflessione dell'Io lirico in una sorta di

⁶³ Più specificamente la sciarada è un gioco linguistico che consiste nel formare una parola dall'unione di due. Nell'antichità la pratica aveva un valore sacrale ed era usata per predire il futuro. Una poesia de *La forza degli occhi* è intitolata *Sciarada*; il testo presenta diverse immagini comuni a *Lo stagno fiorito*: il riflesso ('specchio'), l'abisso, la liquidità ('allagato'), la 'morte', l'atto della parola ('È difficile dire, ma si deve dire'). Nel componimento, imperniato su continue e ossessive iterazioni, la 'sciarada' è così descritta: 'Quasi uno scherzo \ e per dirlo si gioca'.

⁶⁴ Si noti la rigida costruzione a isocolo dei due versi: preposizione 'per' + aggettivo (con opposizione fra lo specifico 'unico' e l'indefinito 'ogni') + sostantivo + pronome relativo 'che' (anaforico del precedente sostantivo e in funzione di oggetto) + verbo (fra loro antitetici semanticamente e differenziati dalla persona grammaticale).

⁶⁵ La poesia stessa è intessuta di diversi giochi anagrammatici, lontani parenti delle sciarade. Il termine topico 'RAMI' è anticipato nello stesso verso in posizione iniziale da 'bRAccia', è seguito nel verso successivo da 'AlbeRI' ed entra in rima ed allitterazione con 'RichiAMI'. Il termine singolare 'ramo' è sciolto nel v. 4 nella *figura etymologica* allitterante 'AMORe AMORoso' (che si lega anche ad 'ami'). Tale intreccio fonico ben si adatta alla descrizione nella prima sezione del groviglio dei 'rami'. Nel resto del testo abbondano ulteriori allitterazioni: 'foglie e fiori', 'acqua - accade'; 'Struggenti ... sponde \ dello stagno'; 'pensieri e parole'.

sprofondamento, che coinvolge gli elementi fonici con la chiusa su una catena vocalica trimembre della cupa -o-: ‘paròle, il vólto affónða’.

Lo stagno fiorito, per le sue difficoltà esegetiche e per l’inclinazione filosofica anticipa l’uso del sonetto che Gatto attuerà in *Desinenze* con un taglio fortemente speculativo. In particolare ritornerà l’introflessione dell’io qui sviluppata nel v. 6, dove si tematizza una «propria personale dimensione dell’‘amore amoroso’ che ‘par che s’ami di sé solo per sé’, il Narciso gattiano, che è ‘gioia d’esistere’ nella pienezza della fusione con la natura».⁶⁶

I sei sonetti shakesperiani presentano, in parallelo rispetto ai sei con schema italiano, una grande varietà di tematiche,⁶⁷ ambientazioni (spazi aperti o chiusi; luoghi ben precisati o indeterminati),⁶⁸ focalizzazioni (dalla visione satellitare di *La penisola di Sestri*, allo zoom sui microdettagli in *A Napoli chiesa e trofeo*, passando per il campo largo sulla brughiera in *Marina istriana* e la “figura intera” di *Interno al mattino*) e intonazioni (euforica in *Interno sul mattino*, disforica in *Marina istriana* e *Tramonto*).

⁶⁶ CHIAPPINI 1980, p. 162. Si noti come il verso si involga su se stesso grazie alla forza delle allitterazioni e dei continui richiami etimologici sul pronome riflessivo, quasi portati all’estremo: ‘di sé solo per sé dai suoi’. Chiappini coglie il tema del riflesso, ma lo sviluppa solo in riferimento al soggetto. *Nel bosco* presenta diverse affinità con *Lo stagno fiorito* per la descrizione dell’intreccio vegetale (si ripresenta la stessa rima ‘rami’ : ‘richiami’) e per il tema del Narciso, che è reso metricamente con una sequenza (originale rispetto agli altri sonetti o pseudo-sonetti) che insiste su rime chiuse (incrociate) o contigue. Il distico e la quartina aggiunta propongono una dolce evasione nell’oblio (con classico riferimento al ‘murmure di lete’, già presente in *Tornanti di montagna*).

⁶⁷ Si possono indicare alcune linee semantiche portanti, che accentuano vari aspetti già in sottofondo nei corrispettivi italiani. La metariflessione critica sui processi della poesia e della pittura in *Fondamenta del vin* e *La penisola di Sestri* riprende un processo latente in *Place du Tertre* (cfr. il cap. 7.3) e in *Lo stagno fiorito*, in cui l’incertezza esistenziale ‘ne sei vivo e morto’ del Narciso riflesso può essere letta come una speculazione implicita sull’arte, ente riflesso per eccellenza rispetto alla realtà. L’enfasi sugli escrementi (*Fondamenta del vin*, *Tramonto*) e sui processi di putrefazione e decomposizione (*A Napoli chiesa e trofeo*) amplifica alcuni dettagli di *La certosa* (‘lo strame’) e *Bagno Massaua* (‘le merde’). L’attenzione sugli aspetti di degradazione si intreccia ad un più ampio dialogo sulla caducità del tempo (programmatica è l’insistenza sulla corrosione in *Marina istriana*) che è trattato in *Place du tertre*. Il tema era molto frequente nel modello dei sonetti d’amore di Shakespeare.

⁶⁸ Domestica l’ambientazione di *Interno al mattino*. Negli altri sonetti inglesi il *focus* topologico non è invece delimitato da un’architettura. Una sorta di cerniera è costituita da *Marina istriana*, ambientata in uno spazio chiuso, da cui è però possibile osservare il mondo esterno; sull’ambiguità spaziale del testo cfr. il cap. 7.4. In alcuni titoli sono specificate le località geografiche (Napoli, Sestri, Venezia, l’Istria).

Le poesie presentano il tipico andamento del sonetto inglese ABAB CDCD EFEF GG, ad eccezione di *Interno al mattino*, in cui si susseguono rime alternate (ABAB), incrociate (CDDC) e bacciate (EEFF) sino al distico conclusivo (DD):

Fresco tepore, lume di vestaglia,
ogni donna salendo alla mattina
sbotta al seno di latte dalla maglia
stretta di scorcio nella sua moina.

È giovane di vita per l'azzardo
del giallo che millanta il canarino,
per quel rosso di nappa che al turchino
del cielo tende in bilico un traguardo.

A correre nel correre, nel giro
degli occhi è la levata del respiro,
l'aver dentro nel cuore l'aria aperta
che le inonda le braccia, quest'offerta

d'esser donna di colpo sul mattino,
terra e luce in faccende il suo cammino.

Le numerose rime accoppiate ('canarino' : 'turchino'; 'giro' : 'respiro'; 'aperta' : 'offerta'; 'mattino' : 'cammino') conferiscono una vivace musicalità al testo⁶⁹ che si accompagna al vivace gusto cromatico ('del giallo che millanta il canarino, \ per quel rosso di nappa che al turchino \ del cielo') e alla femminilità delicata ma intensa della protagonista.⁷⁰

Negli altri cinque sonetti Gatto funzionalizza le differenze architettoniche e concentra nel distico finale gli indizi maggiori che offrono una chiave di lettura per i

⁶⁹ Le rime sono inoltre legate fra loro da richiami vocalici: B e D sono quasi identiche (-ina, -ino; con iterazione 'mattina', 'mattino') e insieme ad E presentano l'*ictus* sulla -i- (-iro, in assonanza con D); le rime A e C hanno entrambe l'accento sulla -a-. Le vocali atone terminanti della clausole sono sempre la -a- (A, B, F) e la -o- (C, D, E), con sequenza simmetrica 4 -a-, 6 -o-, 4 -a-.

⁷⁰ Dove si descrive la gioia di vivere della donna il testo insiste sulle allitterazioni: nei vv. 2-4 è in rilievo la nasale nelle clausole e la sibilante nel corpo del verso ('ogni donna salendo alla mattina \ sbotta al seno di latte dalla maglia \ stretta di scorcio nella sua moina'); fra il v. 5 e 6 (entrambi di 2^a-6^a) le parole in 2^a sede sono legate dall'affricata sonora e dalla semivocale ('È giovane di vita per l'azzardo \ del giallo che millanta il canarino'). Vd. anche l'epanalessi al v. 9: 'A correre nel correre'. Nel corrispondente figurativo è dipinto «lo scorcio di una stanza» con una «sedia posta su di un tappeto, una gabbia per un 'canarino', un quadro [...] e un libro sul davanzale della finestra aperta su di uno spazio urbano. [...] Si apre sulla destra un secondo vano, forse un bagno, dove una donna si sta preparando» (AFFINITO 2008, pp. 200-201). L'attenzione verso la figura femminile è notevolmente ridotta rispetto alla poesia: simili spostamenti sono frequenti nelle trasposizioni intersemiotiche (cfr. il cap. 7.4).

componenti:⁷¹ in *Fondamenta del vin* la fuga verso l'esterno; in *A Napoli chiesa e trofeo* la condensazione semantica sulla macerazione; in *Marina istriana* e *La penisola di Sestri* l'anelito verso il cielo;⁷² in *Tramonto* la visione negativa dell'esistenza.

A Napoli chiesa e trofeo

Gigli e ceri che a spalla di forzati
vanno incontro alle bambole dei volti,
fila di spettri, pallidi antenati
per virtù di trofei ancóra involti

nell'onda dei frangenti, qui, di luogo
al proprio genio, stròloga il sussulto
delle volute, in fiamme brucia il rogo
dei marmi, nelle ceneri il tumulto

dei passi ancora affonda. Per traslato
lo scoglio chincagliere porta al tetto
del suo fastigio un putto immacolato.
L'anima tiene i denti nell'appretto

del re di cera, màcera negli ori
il colaticcio putrido dei fiori.

Nella poesia è descritta con gusto da miniaturista, nell'attenzione sui particolari minuti, una cerimonia religiosa.⁷³ La solennità del corteo è resa dalle numerose parole sdrucchiole che rallentano il ritmo del verso.⁷⁴ Alcuni elementi stilistici evidenziano però un intento ironico: la specificazione dei dettagli è portata all'eccesso dalle parole rare e ricercate ('chincagliere', 'appretto'),⁷⁵ soprattutto da 'stròloga' che ha assunto nel Novecento una sfumatura negativa in merito al predire il futuro.⁷⁶ Il testo indugia

⁷¹ Nei sonetti italiani l'ultima terzina non è specializzata in tal senso, anche se ovviamente rimane spesso fondamentale per la decrittazione complessiva. L'importanza del distico è mutuata dall'esempio di Shakespeare.

⁷² Confrontando i due versi si nota la costante posizione di 'cielo' in 4^a-5^a sede e l'assonanza fra le due parole conclusive: 'di sguardo il cielo nel suo capogIrO' (*Marina istriana*, v. 14); 'lascia nel cielo un fIIO di turchInO' (*La penisola di Sestri*, v. 14). Il riferimento conclusivo al cielo era anche in *Bagno Massaua*: 'di brezza e d'afa, tutto il cielo è verde' (v. 14). Cfr., in posizione però centrale (vv. 7-8), *Interno al mattino*: 'per quel rosso di nappa che al turchInO \ del cielo tende in bilico un traguardo'.

⁷³ Cfr. AFFINITO 2008, p. 186, che individua nella Piazza del Gesù di fronte alla Chiesa del Gesù Nuovo (con «il bugnato a punta di diamante della facciata») l'ambientazione del quadro.

⁷⁴ 'bambole', 'pallidi', 'stròloga', 'ceneri', 'anima', 'màcera', 'putrido'.

⁷⁵ 'Appretto': «miscuglio di sostanze gommose e amidacee usato per rendere più resistenti i filati destinati alla fabbricazione dei tessuti» (BATTAGLIA, vol. 1, 1961, p. 585; il dizionario riporta un esempio novecentesco in Govoni).

⁷⁶ Vd. BATTAGLIA, vol. 20, 2000, pp. 386-387.

su immagini di fatuità ('spettri', 'chincagliere') e di combustione ('brucia il rogo', 'ceneri'). In particolare nella chiusa si insiste, grazie ai valori fonici, sulla putredine: 'del *re* di cera, macera negli ori \ il colaticcio putrido dei fiori'.⁷⁷ L'*ictus* di 6^a è collocato in entrambi i versi su una parola sdrucchiola: 'macera' (l'affricata sorda è anticipata in 'cera' e prosegue con la geminata in 'colaticcio') e 'putrido' (con l'accento sulla vocale più chiusa).

7.3 METATESTUALITÀ PITTORICA E POETICA

Il paradigma estetico-pittorico, che caratterizza le scelte metriche della raccolta, è manifesto anche nei numerosi riferimenti metatestuali, che coinvolgono sia la poesia che le arti figurative. Nelle poesie sono molto frequenti i cenni ad aspetti generali o tecnici della pittura: sono inseriti riferimenti alle 'scotole veementi del colore' con cui si dipinge *La panchina di Van Gogh*; a una 'luna dipinta' (*A Napoli una notte d'estate*, v. 9); alla 'posa' di un ritratto (*Interno marzolino*, v. 11); a dei 'neri \ tratteggi' che delineano una 'città' (*La chimera napoletana*, vv. 3-4); all' 'effigie \ dei muri' che ritrae alcune 'grandi storie umane' (*Paese lucano*, vv. 5-6); a dei 'fiori di pittura visti \ nei libri e agghindati di leggenda' (*Fiori al balcone di legno*, vv. 1-2). Questi inserti sono rinforzati dalle centinaia di annotazioni cromatiche⁷⁸ e dallo spiccato gusto descrittivo che contraddistingue i componimenti. Con elegante specularità le metafore possono coinvolgere il medium parallelo dell'arte verbale.⁷⁹ Suggestiva in questo senso *Positano*, dove la parola assume valore di creazione mitopoietica: 'la svolta \ d'un paese che c'è come una volta, \ da chiamare per nome e da tacere. \ Un sogno dire queste case vere' (vv. 5-8).⁸⁰ L'abito figurale si apre in alcuni testi alle dimensioni

⁷⁷ Nei due versi sono numerose anche le vibranti.

⁷⁸ Molto interessante un passo in cui i colori, più che un dato a priori della natura, appaiono come il risultato di un processo decisionale, analogo a quello del pittore artefice: 'l'acerba primavera ... \ decide i colori' (*Le violette di febbraio*, vv. 10-11).

⁷⁹ Vd. la costruzione parallela della terza quartina di *Fiori e coralli*, con le posizioni simmetriche delle coppie poeta\pittore, morto\vita: 'Come il poeta non si dà conforto \ con le proprie parole, è bello morto. \ Il pittore di màceri gli addita \ nell'acqua nera il pianto della vita'.

⁸⁰ Cfr. anche le immagini in *Marina fredda*, vv. 3-4 ('cieli \ sillabati di pace'); *La luna sul lago*, vv. 6-7 ('stupore di credere che il nulla \ congiunto al tutto sillabi la calma'); *La terra*, v. 18 ('lo scrivere dei rami'); *Alberi al tramonto*, vv. 3-4 ('nel suo sillabo il nome d'ogni cosa \ si strugge'); *Paesaggio scritto con l'acqua*, v. 5 ('La parola s'abbevera alla doccia'); *Donne sulla spiaggia*, vv. 2, 4-6 ('le

finzionali più vaste del racconto⁸¹ o della teatralizzazione: in *Notturmo a Montmartre* 'l'immaginosa notte' che si apre di fronte allo spettatore è mediata da un chiaro paradigma scenico ('mostrata sul balcone'; 'nelle chiuse sàgome di legno \ che inscenano il villaggio, nel concerto \ notturno della luna').⁸²

Una tale linea è accentuata in alcuni testi sino a vere e proprie riflessioni autoreferenziali⁸³ sugli atti paralleli dell'arte visiva e letteraria. Emblematica in questo senso una coppia di sonetti inglesi:

Fondamenta del vin

Era un conto sospeso, ma a fissarlo
bastava quel tratteggio perentorio,
come, a venirne a capo, ferma il tarlo
notturno le sue secche di mortorio.

Risolvere l'indizio, e per Venezia
accennata da sempre e da lontano
era un trarla a colore dall'inezia
dei suoi pennini gracili, dal guano

dei suoi colombi schiccherati in fretta.
Ferma – ti dissi – aspetta, l'istantanea
è l'eterno fissaggio che ci aspetta,
la morte è in festa sulla litoranea

pavesata di giubili e di arrivi.
Basta correre, e corri, forse vivi.

La penisola di Sestri

Non l'hai dipinta, ma chiamata al cespo
del suo rigoglio, alla pronuncia, al dente
del suo colore, ed ora morde al crespo
del marino violetto la battente

sinuosa letizia che la tiene
al filo puro delle sue giunture,
isola d'ocra schiusa dalle arene
del suo calcare, cretto di verdure.

Nel sottovoce delle vele, falce
del tornante marino, le sue case
verdi di quiete, pallide di calce.
Sfràsca rapido il volo che rimase

segreto dentro il tèssere del pino,
lascia nel cielo un filo di turchino.

In *Fondamenta del vin* la città di Venezia, già protagonista della *plaquette* realizzata con Carrà, condensa nella sua specificità lagunare⁸⁴ la difficoltà di rendere sulla tela la realtà ('conto sospeso'; 'venirne a capo'; 'Risolvere l'indizio'). L'atto però si compie e Venezia può essere tratta 'a colore dall'inezia \ dei suoi pennini gracili, dal guano \

donne [...] \ un ràpido traslato nell'immagine \ che le spiega all'aperto delle pagine, \ le pagine del cielo').

⁸¹ Cfr. *Paese sotto la neve*, v. 1, 15-16 ('Per bussare alla porta d'un racconto'; 'Ed il racconto névica lontani \ silenzi erranti'); *Neve sui vivi e sui morti*, vv. 5-6 ('[I vivi] addormentati nel racconto \ del lungo inverno'); *Il porto incantato*, v. 12 ('racconto che giunge alla sua fine').

⁸² In contemporanea non mancano alcune annotazioni pittoriche ('il segno', 'tracce').

⁸³ Cfr. CHIAPPINI 1980, p. 147: «È sintomatica la continua allusione automotivante nel faticoso (o troppo facile) riscontro dell'immagine».

⁸⁴ La liquidità è il contrassegno anche del 'vino', che dà il titolo al componimento. "Fondamenta del vin" è il nome che è stato dato dai Veneziani alla "Fondamenta del ferro", perché su quella riva si fermavano numerose barche cariche di vino.

dei suoi colombi schiccherati in fretta' (elementi che sembrano usciti da un quadro di De Pisis). L'artefice (la cui presenza è testualizzata nell'incidentale al v. 10) ottiene così un'istantanea', che costituisce un 'eterno fissaggio', destinato a durare ma anche a cristallizzare e far morire l'immagine ('la morte è in festa'). Le rime intessono un discorso parallelo sul tema della caducità della rappresentazione: nella prima quartina 'fissarlo' e 'perentorio' sono accostati antitetivamente a 'tarlo' e 'mortorio'; nella seconda strofa 'Venezia' è accompagnata da termini di debolezza ('inezia'), distanza ('lontano')⁸⁵ e decomposizione ('guano'); nella terza la 'litoranea' è bloccata in un'istantanea' e il lessema di movimento 'fretta' è negato dall'opposto 'aspetta'. Solo il distico si distacca, grazie all'evento ludico che si celebra sulla sponda 'pavesata di giubili e d'arrivi'. Il verso conclusivo, significativamente isolato sintatticamente, propone un'evasione dall'immobilità dell'immagine: 'Basta correre, e corri, forse vivi'.⁸⁶

Al contario l'*incipit* de *La penisola di Sestri*, rivendica alla poesia il carattere di ipotiposi. Il componimento deve gareggiare con l'immediatezza del dato visivo, grazie alla virtuosità verbale e alla trama fonica: 'Non l'hai dipinta, ma chiamata'. Nella seconda quartina, piccolo capolavoro di partitura musicale, le anticipazioni sonore addolciscono le numerose vibranti (già frequenti nella prima strofa):⁸⁷ pURo ---> giuntURe; AREne ---> calcARE; oCRa ---> CRetto; si noti in due versi consecutivi l'ictus sulla -i- in posizione iniziale: 'al filo', 'Isola'. Nella terza strofa si registrano fenomeni analoghi: sottovoCE ---> falCE; tornAntE ---> cAsE; pAllidE ---> cAlcE; sfRAsca ---> RApido.

Una suggestiva metariflessione è sviluppata anche in un altro sonetto, con schema italiano:

⁸⁵ Cfr. le clausole di alcuni sonetti di *Isola*: 'di sembrare devoto, allontanato'; 'la notte che all'oriente s'allontana' (*Amore*, vv. 2 e 10); 'Tremo d'esile vena per lontane' (*Notte*, v. 1).

⁸⁶ Cfr. le analogie lessicali con altri due sonetti: *Interno al mattino*, v. 9: 'A correre nel correre, nel giro'; *Bagno Massaua*, vv. 7-8: 'le bambine correvano sorprese \ dal mare nel rincorrerlo'.

⁸⁷ La prima strofa tratteggia il paesaggio ligure con abbondanza di asprezze sonore che si rifanno genericamente al modello montaliano degli *Ossi di seppia*. Non vi sono però precisi lasciti lessicali ad eccezione forse di 'cespo', in evidenza nella clausola del v. 1 (cfr. *La farandola dei fanciulli sul greto*, v. 3: 'il cespo umano nell'aria pura'; *Crisalide*, v. 9: 'altro cespo riverdica, e voi siete').

La vanità tra le tue mani c'era,
cartolina felice, ma d'un tratto
appassiva nel vento della sera
come un giornale morto, come un fatto

compiuto impresso nella scritta nera.
Della piazza conforme al suo ritratto,
incredibile a dire, era la vera
immagine promessa, nello sciatto

disordine ordinava la baldoria,
volti accenciati, qualche sciarpa lisa.
Cospirava a leggenda nella storia

del suo luogo comune, la divisa
d'un tempo consumata dalla gloria,
invidiabile agli occhi se derisa.

Place du Tertre è una piazza di Parigi, vicina a Montmartre,⁸⁸ celebre nel Novecento come via degli artisti. La poesia si pone inizialmente come raffigurazione riflessa, mediata da una 'cartolina'. Una rappresentazione quindi di terzo grado, che innesca un'ulteriore catena di rimandi, all'acquerello di Gatto e al modello artistico sotteso: emerge infatti «la pittura “costrutta” del muratore Utrillo della *Place du Tertre* fra verità e cartolina (Utrillo notoriamente spesso *copiava* i suoi paesaggi dalle cartoline)».⁸⁹

L'immagine della cartolina sfoca nella 'vanità', appassisce come 'un giornale morto', appare come un oggetto inerte. Nella seconda strofa il soggetto confronta la figura con la piazza reale ('piazza conforme al suo ritratto') e si accorge che la 'promessa' dell' 'immagine' è 'vera', rianima il movimento del luogo, ma il 'disordine' rimane 'sciatto' ed i 'volti accenciati'. Si introduce così lo sfondo per l'immagine topica della 'divisa ... consumata'.

Una prospettiva, quale quella emersa nell'analisi dei tre sonetti, può essere ricondotta all'esegesi di Chiappini, che vede il «paesaggio» delle *Rime* «chiuso nella consistenza della propria definizione», ma al tempo stesso ravvisa un «intimo sfarsi della materia [e un] impulso di ribollente energia vitale che ne costituisce il nucleo».⁹⁰

⁸⁸ La poesia precedente della raccolta (4 quartine di endecasillabi) si intitola *Notturmo a Montmartre*.

⁸⁹ CHIAPPINI 1980, p. 157 (sulla poesia vd. anche p. 175). Utrillo ha raffigurato la zona di Montmartre, dove era nato, e la Place du Tertre in innumerevoli quadri (vd. COURTHION 1969).

⁹⁰ CHIAPPINI 1980, p. 152.

Mentre l'aggettivo «chiuso» ben si adatta agli indici di formalizzazione della cornice, il nucleo «ribollente» di «energia» pittorica indica suggestivamente la varietà interna, sia di tipo ritmico che semantico: le complesse metariflessioni si interrogano continuamente sulla stabilità e sul valore delle raffigurazioni,⁹¹ sull'ambiguità fra il dato reale e il dato riflesso. In *La montagna* l'Io lirico non è più in grado di stabilire se la dimensione naturale 'è terra ancóra o tavola' (v. 10). Con *Vat 69* ci si chiede se il colore 'attinge dalle cose \ la memoria superstite', se è un mezzo per recuperare il dato memoriale o se è in grado di attingere all'essenza ontologica delle cose, di nominarne la 'sostanza'. Rimane in conclusione solo l'atto di leggerezza, il ridere precoce dello 'slancio rapito' sul pennello.

La linea metatestuale è sviluppata parallelamente nella serie dei quadri. Affinito registra in diverse opere (*Fiori e coralli*, *Il gioco dell'amore*, *Interno al mattino*, *Nudo in soffitta*, *Vat 69*, *Pesci azzurri*) esperimenti di «pittura nella pittura»,⁹² inserzioni di quadri (o brocche dipinte) nell'immagine, che spingono al massimo l'autoriflessione dei due mezzi estetici. Nell'acquerello di *Fiori e locandina* è raffigurato il manifesto di una messa in scena di *Sei personaggi in cerca d'autore*, l'opera novecentesca più emblematica della tensione metatestuale.

La metariflessione può anche intersecarsi con l'autoraffigurazione del proprio sé (il tema affine del Narciso era già stato toccato in *Lo stagno fiorito*):

Autoritratto da ragazzo

Vogliamo sia, per me solo lo voglio,
che il ritratto stupito del fanciullo
di spalle ai suoi velieri, così spoglio

Autoritratto per boxe

Di me duro nel segno che ne ho tratto,
a conferma d'un volto che non vuole
aver pietà dagli occhi, le parole

⁹¹ In *Figura* il soggetto insegue con la mano un ricordo per essere in grado di disegnare 'il volto senza nome': il recupero è mediato non dai 'pochi segni', ma dal 'tono di trasparenza fatto quasi vano'. I colori che caratterizzano *Mottetto per un veliero* non sono quelli del paesaggio ('Mai visti quei colori per natura') ma di una tavolozza, tanto che 'il viola ... macchiò le mani'. L'ultima strofa de *L'albero* (poesia che chiude la silloge) offre una meditazione sul valore di eternità che conferisce l'arte: 'Eternamente vivi, e per figura \ dipinti, per costruito nelle mura \ lunari dei sepolcri'. Vd. anche l'atto riflessivo di 'dipingere sale', in attacco di seconda strofa di *Sale e saliera*; la raffigurazione di un ricordo ('ho dipinto un ricordo') in *Facciata natalizia napoletana*; il 'sommario immaginoso', costruito dall'intersezione di 'una pagina scritta col turchese' e di un 'dipinto', che forma *La Città di memoria*.

⁹² AFFINITO 2008, p. 198. In *Il gioco dell'amore*, il quadro di secondo livello non presenta una figurazione, ma trascrive alcuni versi della poesia, con un ulteriore rimando sui mezzi estetici.

da ingrandire infoltendo nel suo brullo
 capo di stoppa, sia il mio ritratto.
 Adolescente a non saper chi sono,
 quanto m'ebbi da me, questo mi ha fatto
 proprio di lui ad accettarmi in dono.

Perché ancora non so se per affare
 d'avermi il prezzo mi fu giusto o duro,
 se gli occhi che mi videro, se il mare
 partito all'orizzonte, fu sul muro

della prigione l'uscio della gogna.
 Il fanciullo incantato, al suo tremare
 di solitaria e povera vergogna,
 di freddo e di paura, s'ebbe care

sembianze, certo, e se non vive prova...
 ma se viene la morte non mi trova.

chiuse nel pugno sconciano il ritratto.
 La bocca ne fu sempre inaridita
 ed all'attacco il naso s'ebbe in prova
 il naso che durò tutta la vita
 e nell'appartenermi mi ritrova.

Di lui con me non so se per contento
 o per tristezza tengo a bada il mento.

Nel primo testo il poeta vuole rinunciare alla propria immagine per adottare quella di un fanciullo, un *alter ego* più giovane (come suggerito dal titolo e dal riferimento biografico alla 'prigione', v. 13). Nel secondo è ritratto il proprio volto sfigurato da una simbolica *boxe*.

Il tentativo di inflettersi sul proprio passato è reso in *Autoritratto da ragazzo* dall'abbondanza di pronomi e aggettivi di 1^a persona: ('per me', v. 1; 'mio ritratto', v. 5; 'quanto m'ebbi da me, questo mi ha fatto', v. 7 rinforzato dall'isocolo e dalla ripetizione ossessiva; 'accettarmi', v. 8; 'avermi', v. 9; 'mi videro', v. 10; 'la morte non mi trova', v. 18) e dalle numerose figure iterative (l'epanadiplosi con poliptoto al v. 1: 'Vogliamo sia, per me solo lo voglio'; 'ritratto', vv. 2 e 6; 'fanciullo', vv. 2 e 14).

In *Autoritratto per boxe* la difficoltà esistenziale è mediata da versi dall'andamento insolitamente prosastico, specie all'inizio. L'incipit presenta un accento ribattuto e qualche ambiguità di lettura per l'abbondanza di ictus primari e secondari: 'Di me duro nel segno che ne ho tratto', (2^a)-3^a-6^a-(9^a?) -10^a. Nel secondo ('aver | pietà | dagli occhi | le parole') le due parole tronche consecutive iniziali spezzano la facilità di scansione e spingono ad inserire delle pause interne secondarie.

A sostenere la diversa direzionalità temporale dei due autoritratti (uno proteso verso il passato, l'altro più incentrato sul presente, anche se non mancano numerose

intersezioni fra i tempi verbali) sono sviluppate due strutture strofiche opposte, di dilatazione o restringimento del modello del sonetto inglese.⁹³

L'antitesi è sottolineata da Mara Affinito anche nei due quadri corrispondenti: in *Autoritratto da ragazzo* Gatto dipinge «l'immagine di un giovane, di spalle ai velieri, con grandi occhi spalancati verso il riguardante» che corrisponde a «una percezione eterna di sé». Per *Autoritratto per boxe* ritrae invece «il proprio volto in un'espressione di mestizia che nega al riguardante lo sguardo. Si impedisce, in questa tempera, un dialogo con l'esterno». La specularità fra i due dipinti si carica di dettagli: «all'immagine di un adulto corrisponde quella di un giovane, ad uno sguardo negato uno sguardo che si concede, ad un'espressione malinconica quella di un timido stupore, all'immagine di chi volta le spalle alla casa, l'immagine di chi ha alle spalle, quale destino, i velieri».⁹⁴

La realizzazione delle poesie della raccolta, ricche di riflessioni sulla forza della visione e di interrogazioni sulla capacità dell'immagine artistica di trattenere una traccia del mondo esperienziale, è di poco anteriore alla stesura del saggio su Cézanne (1970), dove è affrontato direttamente da Gatto il problema dell'occhio dell'osservatore nei confronti della resa della realtà. Riccardo Donati ha notato qualche analogia fra la riflessione di Gatto su Cézanne con il pensiero fenomenologico, in particolare con il celebre saggio di Merleau-Ponty. Secondo Donati Gatto coglie da Cézanne come il

compito del pittore non [sia] quello di distruggere la realtà assecondando l'opera del tempo, fissando insomma la compiuta incompiutezza dell'istante, ma piuttosto quello di assecondare l'ansia di esistere della realtà stessa, imprigionando il tempo in un'immagine destinata a durare (dove la formula gattiana della “durata che duri”). Il tempo e lo spazio devono insomma farsi *evento* [...]; è questo oggetto\evento, nella sua duplice qualità volumetrica e coloristica che [...] si spazia e al contempo si isola, affermando la propria tensione a durare, a persistere proprio nella sua unicità, e non come simulacro provvisorio di una dimensione incondizionatamente “altra”.⁹⁵

⁹³ In entrambi sono vari gli accostamenti di rima fra termini semanticamente riferibili alla desolazione e parole che al contrario mostrano una carica affermativa: ‘voglio’ : ‘spoglio’; ‘fanciullo’ : ‘brullo’; ‘inaridita’ : ‘vita’.

⁹⁴ AFFINITO 2008, pp. 195-196.

⁹⁵ DONATI 2007, p. 259. Ricordo che nel saggio di Gatto si insiste sulla densità del corpo nella percezione, un aspetto centrale nel pensiero di MERLEAU-PONTY (2003, pp. 111-274).

Donati mette in relazione queste frasi con un passaggio del lavoro di Merleau-Ponty, dove si afferma come Cézanne

fa sì che le deformazioni prospettiche, in virtù dell'impianto complessivo del quadro, cessino d'essere visibili per se stesse quando lo si guarda globalmente, e contribuiscano soltanto, come fanno nella visione naturale, a dar l'impressione di un ordine nascente, d'un oggetto che sta comparso, che sta coagulandosi sotto i nostri occhi.⁹⁶

Estendendo il suggerimento di Donati, è possibile verificare come i dubbi sull'efficacia dell'immagine, che emergono nelle poesie di *Rime di viaggio*, trovino alcune risposnde con il volume di Merleau-Ponty *Fenomenologia della percezione*, in cui il filosofo francese teorizza come «la peculiarità del percepito [sia] di ammettere l'ambiguità, il “mosso”, di lasciarsi modellare dal suo contesto».⁹⁷ Rispetto al pensiero di Merleau-Ponty, Gatto non svaluta però il momento dell'intuizione precognitiva. La 'storia', posta in 'effigie' sul 'pacchetto ... \ di Nazionali' (che dà il titolo al componimento di *Rime di viaggio*) influenza la ricezione sensoriale e il recupero memoriale del poeta\pittore, che è spinto a compiere una *tabula rasa* delle precognizioni e ad assumere un diverso rapporto con la resa esperienziale, esplicitato negli ultimi due versi: 'Così dipinsi quello che s'aspetta \ di vedere per caso aprendo gli occhi'. Al contrario, Merleau-Ponty, nella sua *Fenomenologia*, analizza esplicitamente come la «sensazione» (intesa come «puro sentire», ipoteticamente anteriore alla percezione), sia «introvabile, [...] impercettibile, e quindi impensabile come momento della percezione».⁹⁸

7.4 DINAMICHE INTERSEMIOTICHE; CITAZIONE E STILIZZAZIONE ESTETICA

Il piano di interrelazione fra il dato figurativo e quello verbale raggiunge la massima visibilità nel rapporto diretto fra le poesie e i quadri. Fra i carteggi editoriali Affinito

⁹⁶ ID. 1962, p. 33. Gatto non cita mai Merleau-Ponty, ma forse conosceva alla fine degli anni Sessanta alcuni aspetti della sua opera (sui due scrittori cfr. anche DOLFI 1980, pp. 136-137). Le prime edizioni italiane di *Senso e non senso* e *Fenomenologia della percezione* sono anteriori di qualche anno (1962 e 1965) rispetto a *Rime di viaggio*. Sull'interpretazione di Merleau-Ponty dell'opera di Cézanne cfr. CARBONE 1990, pp. 25-40; BOEHM 2009, pp. 46-51. Sull'influenza di Cézanne sulla letteratura del Novecento è fornita un'ottima panoramica in CIANCI - FRANZINI - NEGRI 2001.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY 2003, p. 43.

⁹⁸ *Ivi*, p. 36. Cfr. anche le pp. 420-421 dove tratta di Cézanne.

ha scovato una dichiarazione di Gatto in cui si affermava che «le poesie, non tocca a me dirlo, sono belle e autonome, cioè indipendenti dal testo pittorico, e pure ad esso legate strettamente».⁹⁹ L'ambiguità della frase ben si adatta alla particolare intersezione fra i due *medium*: ognuno dei due codici interpreta con le proprie peculiarità uno spunto visivo e si completa a vicenda:

Nate dall'occasione del dipingere e dalla gioia d'essere io, agli occhi del vedere, la distanza che ne dà voce, queste poesie rispondono alla notizia d'aver avuto parola in un anno della mia vita che mi fu dato di viaggiare per la terra dipinta. [...] Qui, su queste pagine scritte, sulle altre per acqua trasparenti al segno e al colore, ancora di me si tramanda l'immagine che mi precede e mi aspetta.¹⁰⁰

Dalle analisi di Affinito, basate sulla visione delle cento fotografie in bianco e nero, è possibile dedurre come le procedure intersemiotiche possano essere sintetizzate in due categorie preminenti, cioè l'armonizzazione fra la rappresentazione e la descrizione¹⁰¹ e la complementarietà, con vari stacchi topologici dello sguardo dell'enunciatore. A queste si affiancano una serie di modalità minori, comunque significative: la condensazione su un dettaglio o su un particolare aspetto della poesia;¹⁰² lo spostamento metonimico;¹⁰³ la semplificazione. Pur nella diversità di approccio mostrano tutte un tipo di relazionalità fra parola e immagine tesa al completamento, alla creazione di un distico in cui l'interpretazione complessiva dell'intenzionalità stilistica deve passare dall'analisi comparata dei due *medium* e del *surplus* di senso che si genera nella zona di intersezione. Un tale rapporto dinamico favorisce la varietà interna del magma verbale e coloristico, ma al tempo stesso enfatizza la circolarità e la chiusura metatestuale, che sono state evidenziate sul livello metrico, e che si avvalgono di continui rimandi (formali, stilistici, tematici, riflessivi, cromatici, grafici) fra i due impulsi estetici.

⁹⁹ Lettera a Sergio Polippo del 22 maggio 1969; trascritta, insieme all'intero carteggio, in AFFINITO 2008, p. 251.

¹⁰⁰ G. 6901.

¹⁰¹ È il caso di *La penisola di Sestri*, *Sul Cinquale*, *Paesaggio scritto sull'acqua*, *Bagno Massaua* e probabilmente di altri quadri, prevalentemente paesaggistici, elencati in AFFINITO 2008, p. 187.

¹⁰² In *Il pacchetto di nazionali*, *Interno Marzolino*, *Figura* sono approfondite le prospettive interne focalizzatrici delle poesie (un sogno, un'ottica visiva, la spiegazione di una figura), mentre le parti riflessive delle cornici sono forse condensate negli aspetti grafici e cromatici.

¹⁰³ La poesia di *Interno al mattino* si concentra sulla figura femminile, colta solo di scorcio nel quadro che amplia lo sguardo all'intera stanza. Per le altre categorie si rimanda alle analisi successive.

In questa sede è possibile offrire qualche ampliamento e integrazione al lavoro di Affinito, grazie alle poche riproduzioni disponibili nei cataloghi e quelle a colori di «Grazia», che disvelano qualche suggerimento sulle sfumature tonali dispiegate nelle tavole.

Nell'ambito dei processi di una sintesi equilibrata fra il testo e il quadro, è utile proporre l'esempio di *Gondole sul Canal Grande*. Il dipinto (Fig. 31) è «tra le costruzioni sceniche meglio riuscite [...]: il taglio prospettico aiuta ad esaltare la traiettoria sulla quale si muovono i cinque gondolieri raffigurati».¹⁰⁴ Il particolare scorcio visivo, segnalato da Affinito, è enfatizzato dalla piega curvilinea della sagoma delle gondole e della cromia acquatica. Tale figurazione risponde al movimento della barca esposto nella poesia, con una forte tensione irrealista nello 'sfiorare' i 'merletti \ di nuvole' e delle 'ghirlande' e dal correre 'in bilico sui tetti': la descrizione risponde all'ideale punto di osservazione del poeta\pittore che vede da lontano le gondole intersecarsi con il piano visivo della città. In entrambi i mezzi il *focus* è spostato sulla resa del movimento sull'acqua, senza un interesse per i gondolieri, che nel quadro sono estremamente stilizzati: il volto di tre figure è ridotto a piccole campiture di rosa, mentre gli altri due uomini sono privati della minima riconoscibilità cromatica e sono ormai fusi con la loro imbarcazione.

Dedicata alla città lagunare è anche *Paesaggio veneziano*, in cui l'accordo fra i due sistemi espressivi si basa, più che su uno scopo referenziale di "restituzione" della realtà, sull'enunciazione poetica di un mondo già mediato dalla tela.

Ma quel rosa scialbato di Venezia,
crudo violetto che digrada al fioco
azzurro delle sere, quell'inezia
di luce che trapassa nell'eterno
presentimento, basta che per poco
si fermi e già precipita l'inverno,
il bianco, il nero dei suoi gesti fissi
nel cuore come l'urto dell'ecclissi.

¹⁰⁴ AFFINITO 2008, p. 210 (si segnala che il titolo scritto sul retro della foto è *Parata di gondole sul Canal Grande*).

Il confronto con il quadro (Fig. 32) mostra una rispondenza coloristica nel prediligere tinte intense e antinaturalistiche: il ‘violetto’ e il ‘rosa’ degli edifici; l’‘azzurro’ atmosferico appena schizzato sopra i tetti della case in primo piano; il verde dell’acqua. In linea con l’interesse metatestuale per i dettagli cromatici si fa più intenso il principio costruttivo efrastico, che sovrasta quello più generico di ipotiposi di uno spunto visivo.¹⁰⁵

In altre trasposizioni Gatto preferisce invece concentrarsi solo su alcuni versi della poesia. In *Neve sui vivi e sui morti* è resa figurativamente (Fig. 33) la prospettiva descritta dall’Io lirico a partire dal v. 6: ‘vidi case e tombe \ per eguale dolcezza nel raffronto \ dell’ultimo silenzio che v’incombe’. Il sottofondo etico, che affiora inizialmente nell’immagine domestica dei vivi ‘raccolti nel chiarore’ di un larico ‘fuoco’, è trasferita (almeno in via ipotetica, da quanto si può intuire dall’immagine in bianco e nero) sul correlativo cromatico e simbolico del candore della neve. Il binomio fra le abitazioni dei vivi e dei morti, veicolato nella poesia dalle diverse strutture binarie (parallele o antitetice)¹⁰⁶ o iterative¹⁰⁷ è rispettato nella tavola dalla bipartizione fra il quartiere abitato e il cimitero, accomunati dal «medesimo intimo raccoglimento» e da una «dimensione metafisica».¹⁰⁸

Ampiamente diffusa e sostanzialmente opposta alla prospettiva che emerge da *Neve sui vivi e sui morti* è la modalità di interrelazione ricavabile dalla lettura di *Marina istriana* e *Una sera a Macugnaga*. Si riporta di seguito il testo della prima poesia, un sonetto inglese:

¹⁰⁵ Si noti l’intrinseca mobilità dello schema madrigalesco di rime ABACBCDD con due criptoterzine pascoliane e un distico per rendere la mobilità acquatica del luogo. I lessemi, posti in clausola, insistono sulla dialettica fra staticità ed evanescenza dell’immagine: la protagonista ‘Venezia’ è accoppiata alla dubbiosa ‘inezia’, che però, con forte ambiguità, trapassa subito in un ‘eterno \ presentimento’; ‘fissi’ rima con ‘eclissi’, un evento naturale di brevissima durata, evidenziato anche da ‘urto’; ‘poco’ e ‘fioco’ si rafforzano a vicenda.

¹⁰⁶ ‘I morti che respirano tepore ... \ i vivi che hanno fuoco’, vv. 1-2.

¹⁰⁷ ‘del lungo inverno’ in posizione anaforica ai vv. 3 e 5; ‘morti’, ai vv. 1, 15 in sede di 2^a-3^a e seguiti da ‘morte’ al v. 17; ‘neve’ ai vv. 2 e 9; ‘silenzio’ ai vv. 8 e 10; la *geminatio* ‘Il bianco era più bianco’ al v. 9.

¹⁰⁸ AFFINITO 2008, p. 188.

Finiva in povertà l'asino azzurro
di mani nel passarlo, le sue orecchie
puntate nell'ascolto: era il sussurro
del tempo, case in polvere, le grecchie

delle brughiere, l'umido che secca
e spacca la sua ruggine di sale.
Ventilava la stanza, stecca a stecca
di verde, la mattina di grecale

fresca di stampo e di lavacri, nuova.
Di passo nella luce, l'evidenza
dell'essere che crede in quel che trova
e non pensa più a nulla e vive senza

parola, illeso nel vedere a tiro
di sguardo il cielo nel suo capogiro.

La focalizzazione interna, tolstoianamente sull' 'asino azzurro', è situata in uno spazio chiuso, una vecchia casa polverosa, da cui è però possibile ampliare lo sguardo al mondo esterno. L' 'asino' rimane difficile da interpretare: o ci si riferisce ad una sorta di statuetta (ma lo escluderei viste le 'orecchie \ puntate nell'ascolto', che sono difficili da attribuire ad un oggetto inanimato) o si deve interpretare simbolicamente. L'azzurro probabilmente non suggerisce il colore vitale di Kandinskij o Klee ma quello metallico degli umili, del periodo blu di Picasso.¹⁰⁹ Dopo la micronarrazione dedicata all'animale (vv. 1-3), si sussegue una meditazione sulla precarietà del tempo, sul suo inesorabile trascorrere: 'era il sussurro \ del tempo, case in polvere'; 'l'umido che secca \ e spacca la sua ruggine di sale'.¹¹⁰ Una salvezza è però possibile: vivere nell' 'evidenza' di ciò che si 'trova', 'senza \ parola'¹¹¹ e senza riflessioni abbandonandosi ad un contesto ludico (che rimane tuttavia confinato in una

¹⁰⁹ In parte diversa la valutazione di CHIAPPINI 1980, pp. 160-161: «L'immane sforzo secolare delle vittime si radica nel loro essere in balia di minoranze e maggioranze, in un destino di alienazione e smarrimento che accomuna l'uomo e l' 'asino azzurro' dolce e povero come quelli di Klee, Jammes, Chagall e Juan Ramón». Il verde introduce note opposte rispetto all'azzurro: 'fresca di stampo e di lavacri, nuova'. Nell'ultimo verso l'immaginazione si perde nel 'cielo', che richiama l' 'azzurro' del v. 1, ma ribaltandolo in senso positivo.

¹¹⁰ Si notino in questa sezione le continue velari geminate, legate in parte dall'allitterazione della sibilante: 'orecchie' : 'grecchie', 'secca \ e spacca', 'stecca a stecca'.

¹¹¹ Le rime 'evidenza' : 'senza' sono le stesse della prima quartina del sonetto con schema tradizionale *Il porto incantato* (i due testi sono separati all'interno della raccolta solo da quattro poesie e da nessun altro sonetto).

dimensione apparentemente utopica): ‘illeso nel vedere a tiro \ di sguardo il cielo nel suo capogiro’.¹¹²

Nell’immagine (Fig. 34) è raffigurato, con la delicatezza chiarista ammirata nelle opere di Del Bon e Lilloni, dall’esterno un edificio che si affaccia su uno specchio d’acqua (probabilmente un lago), su cui appare un pallido riflesso. Da esso si distende un pontiletto, mentre in lontananza si scorgono le montagne ricche di vegetazione sullo sfondo di un cielo sfumato. Nell’immagine non vi è traccia dello stanza o dell’asino azzurro. Rispetto alla poesia si verifica uno spostamento topologico: la figurazione può essere interpretata come il paesaggio che si stende di fronte al campo visivo descritto nella poesia. Rispetto a un raccordo di sguardo, la focalizzazione subisce una delocalizzazione, dato che il punto di osservazione della tela non coincide con quello della poesia, ma è collocato esternamente, lievemente rialzato sull’orizzonte. I dati cromatici, azzurro e verde, nel testo riferiti all’‘asino’ e alla ‘stecca’ della stanza, sono trasferiti, nel loro valore simbolico, sugli elementi naturali dell’acqua e del cielo (elemento conclusivo anche nella poesia) e degli alberi della montagna. I due mezzi espressivi offrono qui un’interpretazione duplice e complementare del medesimo spunto meditativo, dispiegando una serie di rimandi oppositivi sul piano della rappresentazione spaziale (interno\esterno), della dinamica fra riflessione e raffigurazione (interiorità\esteriorità), della distribuzione della cromia e dello sfumato.

Qualcosa di analogo avviene per *Una sera a Macugnaga*. La poesia, nella prima strofa, esalta gli aspetti umili della vita di montagna. Lo schema di rime (ABACBC) evoca il modello formale della terzina pascoliana,¹¹³ qui recuperata con le medesime implicazioni ideologiche nel rapporto fra uomo e natura. Nella seconda lassa la celebrazione dell’ambito domestico si amplia in un colloquio con una donna, esaltato dall’insistenza sui pronomi e sugli aggettivi.

¹¹² Cfr. le rime del sonetto elisabettiano *Interno al mattino*: ‘A correre nel correre, nel giro \ degli occhi è la levata del respiro’ (vv. 9-10).

¹¹³ Più in generale è allusa la forma del sonetto, con un’inversione fra la fronte e la sirma e un accorpamento delle terzine e delle quartine in sole due unità strofiche.

Nell'immagine (Fig. 35) scompare ogni traccia di figura umana, del noi e soprattutto del tu lirico e ci si sposta dall'interno della baita ('bicchiere', 'fuoco', 'tavoli') verso lo spazio circostante. L'attenzione è tutta per la resa dell'ambiente montano: la casa occupa una piccola parte del quadro e risulta lievemente decentrata. Le pennellate non sono rifinite, bensì accostano impressionisticamente poche tonalità per restituire le lievi venature del pendio di pietra e le sfumature del manto nevoso, oltre che del cielo. Come nell'esempio di *Marina istriana*, si verifica una modificazione del punto di vista e una condensazione dell'istanza etica su una resa simbolica del paesaggio (che si registra peraltro, senza uno spostamento di focalizzazione, anche per *Neve sui vivi e sui morti*).

Nel proporre alcuni esempi per chiarire l'ultima modalità di interazione fra immagine e testo (riconducibile ad una semplificazione grafica), è utile incrociare il discorso sin qui sviluppato con quello della stilizzazione pittorica, ovvero di come alcuni elementi poetici possano suggerire certe affinità con paradigmi artistici. In questo senso è particolarmente significativo il confronto fra due sonetti, in cui risulta direttamente opposto il trattamento metrico-sintattico dell'*enjambement* interstrofico.

La pergola

I primi freddi e l'ultimo tepore
 dell'ottobre marino, la canaria
 nel suo scialle di brividi ne muore
 teneramente, quasi fatta d'aria

e di luce e di nulla, solitaria
 cerula voce del posteggiatore
 al suo filo di grazia, ma la varia
 tristezza del suo volgere all'amore

il sollievo dell'anima è nel vento
 di prima sera, ancora chiaro: porta
 al largo la memoria ch'ebbe un volto,

un nome che ritorna dall'ascolto,
 invocata distanza, luna sorta
 dal nulla agli occhi dell'incantamento.

Il porto incantato

Era un ordine muto l'evidenza
 dell'alba nello stampo dei suoi porti,
 stacchi deserti di volumi senza
 pietà d'ascolto o voce che conforti.

Il silenzio compiuto, desinenza
 impressa ad ogni pietra, a sghembo i forti
 e gli ultimi rifugi, la presenza
 estrema nel mancare ch'è dei morti.

Era il faro incantato nel mistero
 della sua svolta, al rapido confine
 della luce in ascesa, era il veliero

del racconto che giunge alla sua fine.
 A suggello d'inserti spazi il nero
 delle navi in disarmo alle banchine.

La pergola mostra un paesaggio autunnale marino a tinte plumbee. La poesia si distingue per una forte attenzione a diversi campi sensoriali, tattile ('primi freddi', 'ultimo tepore', 'scialle di brividi') ed uditivo ('canaria'¹¹⁴ ... quasi fatta d'aria \ e di luce e di nulla'; 'cerula voce', con elegante sinestesia; 'un nome che ritorna dall'ascolto'). Il "quadro" visivo concreto è ricostruito dai pochissimi elementi dispersi nel testo, peraltro ritratti come evanescenti ('luna sorta \ dal nulla'). I pochi dati esperienziali sono contaminati pervasivamente da una dimensione astratta e simbolica: la 'canaria ... muore \ teneramente', la 'voce' è dominata da un 'filo di grazia', 'il sollievo dell'anima è nel vento', 'la memoria' è portata 'al largo'. Tale atmosfera rarefatta è rafforzata dall'intrinseca musicalità¹¹⁵ e dall'exasperazione del travalicamento sintattico (un unico periodo per l'intero sonetto, segnalato da Lavezzi)¹¹⁶ che non concede alla lettura nessuna pausa.

Molto diverso è invece il procedere stilistico di *Il porto incantato*. Il titolo pone lo spazio della poesia in un contesto immaginario, o perlomeno in una dimensione reale trasfigurata in una chiave 'incantata'. Il tempo del testo è bloccato, come in quadro metafisico di Carrà. Anche il rapporto metro\sintassi, a differenza di tutti gli altri sonetti della raccolta, è sospeso fra le strofe. L'ambientazione è marina, come ne *La pergola*, ma qui i dati uditivi sono programmaticamente negati: 'ordine muto', 'senza \ pietà d'ascolto o voce', 'silenzio compiuto'. Le quartine si basano sui frammenti visivi della rigida architettura del porto e dello spazio circostante, staccati fra loro come gli spigoli di un dipinto di Cézanne:¹¹⁷ 'evidenza \ dell'alba'; 'stampo dei suoi porti'; 'stacchi deserti di volumi'; 'desinenza \ impressa ad ogni pietra'. Fra le due terzine sono inserite le uniche immagini dinamiche ('luce in ascesa', 'veliero \ del

¹¹⁴ Grosse difficoltà suscita l'interpretazione del termine 'canaria'. Il contesto non permette una decifrazione univoca. La lettura più probabile mi pare comunque, dato il contesto musicale, quella riferita ad una «danza» (DE MAURO 2000).

¹¹⁵ Si notino le *iuncture* foniche fra versi consecutivi ('tepORE \ dell'ottObRE'; 'chiARO: porta \ al lARgO'), le assonanze interne ('mARIno, la canARIA'; 'grAzIA, ma la vArIA'; 'vOlgeRE all'amORE'; 'invocAtA distAnZA') e la rima interna identica a distanza sul topico 'nulla'. A tali effetti concorre anche lo schema ABAB BABA CDE EDC con rime bacciate nel passaggio di strofa all'interno della fronte e della sirma.

¹¹⁶ LAVEZZI 2005, p. 74.

¹¹⁷ Cfr. le affermazioni di CHIAPPINI 1980, p. 157, in merito alle influenze di Cézanne sulla raccolta: «rileviamo il distacco, il silenzio spazioso e l'immobilità di Cézanne nella fermezza dei timbri e l'irregolarità di spessore della materia».

racconto¹¹⁸ che giunge alla sua fine’) e il movimento fra le strofe si rivitalizza solo per un attimo per poi chiudersi su un dato statico, sul ‘suggello’ delle ‘navi in disarmo alle banchine’, sotto la dominante coloristica del ‘nero’. La tela delle rime presenta un intreccio di parole semanticamente forti. Nelle quartine la rima A alterna immagini di ‘presenza’ (‘evidenza’ : ‘desinenza’) e assenza (‘senza’), la rima B termini di stabilità (‘conforti’ : ‘forti’, oltre che ‘porti’, che dà il titolo al componimento) e vacuità (‘morti’, anticipato da ‘mancare’). Nelle terzine ‘mistero’ anticipa il dettaglio del ‘veliero’ incantato dei romanzi d’avventura, ma si chiude sulla nota cupa del ‘nero’; gli altri *explicit* spaziano sul tema del limite (‘confine’, ‘fine’) per concludere sulle solide ‘banchine’.

Nonostante le profonde differenze, riscontrabili nelle procedure sintattiche delle due poesie, lo sviluppo di trasposizione presenta delle analogie. Nella tavola de *La pergola* (Fig. 36) si assiste a un’estrema rarefazione della complessità grafica, grazie alla tecnica del pastello,¹¹⁹ che si limita ad abbozzare le figure umane. Questa estrema stilizzazione risulta comunque funzionale a rendere, nella sottile vibratilità della tecnica grafica, gli effetti sinestetici della poesia¹²⁰ e la perdita memoriale del volto, pur con una certa stonatura delle tinte ocra del quadro, rispetto al prevalente grigiore suggerito dal testo.

Meno riuscita mi pare invece la trasposizione de *Il porto incantato* (Fig. 37): la centralità del veliero e la brillantezza tonale suggerita dalle sfrangiature del mare (già visibile nella riproduzione in bianco e nero) si adattano bene all’accensione fiabesca, con travalicamento sintattico, della prima terzina, ma semplificano, rispetto alle altre strofe, i suggerimenti architettonici immersi in uno stupore metafisico. Non è forse un caso che Gatto riprenda il medesimo spunto visivo per dipingere un olio di ben diverso spessore realizzativo: in *Il faro azzurro* (Fig. 38) ritroviamo, rispetto alla poesia, un’identica ambientazione, ma soprattutto un’analogia demarcazione, grazie alla rigida

¹¹⁸ Il sintagma ‘veliero \ del racconto’ avvalorà la lettura di una dimensione *ficta*. Cfr. nella stessa raccolta *Mottetto per un veliero*, vv. 1; 4-7: ‘Il rosa, il viola ... improvvisano il verde, il peschereccio \ flagrante di memoria e d’avventura. \ Mai visti quei colori per natura, \ davvero?’ (si noti il medesimo valore dato all’immaginazione e all’irrealità).

¹¹⁹ Cfr. AFFINITO 2008, p. 185, nota 22.

¹²⁰ Si noti anche, sul piano delle forme del contenuto, la trasposizione del posteggiatore musicista, fonte delle emissioni vocali.

separazione fra gli elementi, una squadratura volumetrica di stampo cézanniano che argina il controllatissimo sfumato ai margini delle figure (visibile in particolare nelle tonalità brune del faro e della banchina), una staticità e una fissità temporale nelle opposizioni nette fra i colori e nell'assenza di figure umane o di indici dinamici.¹²¹

Oltre agli esiti più sofisticati della stilizzazione, la raccolta gode anche, sotto il duplice livello delle poesie e delle tavole, di diverse citazioni o imitazioni artistiche, che completano e suggellano l'assetto sin qui delineato dell'incipiente matrice estetica coesiva delle varie opzioni formali.¹²² L'accento diretto si può ricavare, almeno in un caso, dal titolo: *La panchina di Van Gogh*.¹²³ In altre poesie è limpido il legame di alcuni artisti con determinati luoghi, come *Place du Tertre* per Utrillo o *Sul Cinquale* per Carlo Carrà, a cui può essere ricondotta (insieme all'interferenza di Cézanne) anche l'ispirazione dei numerosi "capanni".¹²⁴

Le analisi di Affinito sui quadri hanno specularmente messo in luce derivazioni pittoriche dagli stessi Van Gogh e Carrà e da Matisse, Guidi, Del Bon. La costellazione di riferimenti che emerge dal panorama critico ruota attorno a modelli di tipo latamente conservativo: rispetto alle linee fortemente sperimentali dell'arte coeva, che emergevano maggiormente, pur nel rifiuto teorico della prefazione, nella *Storia*

¹²¹ *Il faro azzurro* è riprodotto in AJELLO 1988, p. 45, ma non è datato (Salerno, collezione privata). La particolarità del dipinto può essere confrontata con altri quadri di Gatto, che ritraggono un ambiente marino decisamente più mosso e sfrangiato, come *Paesaggio di Salerno* (ivi, pp. 30-31; Salerno, Collezione Lelio Schiavone). In G. 6702, p. 44, Gatto si sofferma sul quadro *Il faro* di Carlo Carrà; nel 1955 aveva curato per «Epoca» un *reportage* sui fari della penisola italiana.

¹²² Cfr. CHIAPPINI 1980, p. 157.

¹²³ Vd. l'ampia analisi in CARLE 2006, che ricorda una recensione di Gatto del 1952, dopo la visita a una mostra milanese di Van Gogh (G. 5223). Carle ipotizza nella poesia una contaminazione poetica fra l'ispirazione data dai quadri dipinti nel 1889-1890 presso l'ospedale Saint-Paul di Saint-Rémy de Provence con la serie di autoritratti: «Gatto's poem transforms the absence of the bench with the presence of the self-portrait. The connection between the title and the body of the poem lies in the equalities of extremes. The self-portrait is an attempt to negate absence».

¹²⁴ Cfr. in G. 6702 i cenni di Gatto ai quadri di Carrà *Foce del Cinquale* e *Cinquale*; vd. anche p. 38: «L'aver sede [...] è definitivo, e dura e sta, di quanto appare convinto di affidarsi a schemi o a lasciati costruttivi che in sé non hanno fondamenta (capanni, pagliai, piccole case, tettoie, ringhiere) e che tuttavia incidono fermezza, stacco, volume» (di vari quadri degli anni Trenta raffiguranti capanni si parla poi alle pp. 48-49; un *Capanni* del '50 è studiato a p. 60). CICCUTO 2001 segnala l'influsso delle bottiglie di Giorgio Morandi su *Interno marzolino* (p. 94) e del quadro omonimo di Virgilio Guzzi (1945) su *Vat 69* (pp. 95 e 99, nota 30). JACOBBI 1980 suggerisce l'ispirazione di Cézanne per *Strada tra i campi* (p. 144) e di Ensor per *A Napoli, una notte d'estate* (p. 146). CHIAPPINI 1980, pp. 157-158, propone i nomi di diversi artisti (Van Gogh, Tosi, Carrà, Cézanne, Gauguin, Seurat, Pissarro, Braque, Severini, Utrillo, Rosai, Peyron, Mafai, Scipione, De Pisis, Vellani Marchi), senza legarli a specifici contesti testuali.

delle vittime, Gatto modera più convintamente le punte formalmente più innovative e fonda il proprio progetto su correnti figurative che rifuggano dall'astrazione o dall'eccessiva deformazione. In linea con lo scostamento teorico già espresso nella raccolta del '66 e con la dedica de *La chiesa di Rialto* a Guidi, Gatto suggerisce come antidoto per un mondo pervaso dalla paura dell'atomica un rifugio in una dimensione estetica tranquillizzante, che trovi fondamento nella fiducia verso le possibilità espressive della pittura. L'insistenza metariflessiva suggerisce come l'ambito rimanga quello di una dimensione *autre* rispetto al piano del reale, in grado comunque di innescare una resistenza artistica e intellettuale e una possibilità di risoluzione rispetto allo sgomento suscitato dalla storia e dalla cronaca.

8. LE ULTIME RACCOLTE NEL MACROTESTO GATTIANO

8.1 LE VARIAZIONI SUL VERSO LUNGO DI *POESIE D'AMORE*

Dopo l'esperienza di *Rime di viaggio*, con l'assunzione di una scoperta intenzionalità pittorica che legittima il procedere parallelo della doppia creazione artistico-letteraria, Gatto offre con *Poesie d'amore* una risposta nuova e aperta in più direzioni ai problemi etico-estetici sollevati nella metà degli anni Sessanta. La raccolta, pubblicata nel 1973 con Mondadori, rimanda più direttamente alla *Storia delle vittime* per gli sviluppi formali dell'organizzazione generale e dell'ordinamento metrico

Convivono in entrambe le sillogi due diverse fasi temporali. In *Poesie d'amore* sono riuniti nella prima parte alcuni testi degli anni Quaranta, inseriti originariamente nelle *Nuove poesie* del 1950. La seconda parte, divisa in quattro sezioni, è metricamente ricca: la stragrande maggioranza di testi in endecasillabi (63 su 83) è contaminata, ai due poli opposti, da poesie in versi lunghi (sia nella forma regolare del doppio settenario, che in modalità anisosillabiche) e da ariette di settenari, oltre che da 9 poesie in versi brevi liberi. Il sistema si rivela in parte analogo a quello delineato per *La storia delle vittime*, che vedeva una prevalenza di testi endecasillabici, una polarizzazione fra poesie in versi lunghi (irregolari e tradizionali) e settenari e l'intercalare di varie sperimentazioni anisosillabiche sul verso breve.

La possibilità di individuare, in una sorta di trasparente, le decisive, seppur lievi, differenze fra i due libri, consente di accertare lo sviluppo del lavoro metrico gattiano. A corroborare il legame fra i due volumi, credo non sia secondario un dato editoriale esterno: nel piano iniziale di Gatto, *Poesie d'amore* avrebbe costituito il terzo volume dell'ordinamento generale. In vista della pubblicazione l'autore decide invece di invertire l'ordine e di spostare le *Poesie d'amore* al secondo posto, dove si ritrovano tutt'ora nell'edizione Ramat. I due volumi costituiscono un dittico che aggiorna e amplia la dinamica attivata dalla precedente coppia di raccolte gattiane, *Amore della vita* e *Il capo sulla neve*, che aveva problematizzato, grazie a numerosi legami connettivi e oppositivi, i binomi amore-guerra e vita-morte. Grazie alla modificazione dell'assetto delle opere, la risposta alla problematicità etica incarnata da

Poesie d'amore assume anche i connotati dell'anticipazione e in un certo senso della neutralizzazione a priori dei dubbi più pressanti e angosciosi che erano affiorati nella poetica politica degli anni Sessanta.

Fra i testi selezionati nella prima parte, Gatto include le poche poesie anisosillabiche che erano state realizzate per *Nuove poesie*, in una sorta di anticipazione di quella che sarà la moderata polimetria della porzione successiva. Non si registrano significative alterazioni metriche nel lavoro variantistico, ma solo miglioramenti di tipo linguistico e stilistico per una resa più sintetica e secca di certe dilazioni che appesantivano il dettato delle lezioni originarie.

Decisamente più interessante si dimostra la sfrangiata situazione del verso lungo nella seconda parte: le poesie sono nove, quattro delle quali nella variante regolare dell'alessandrino (una però con un profilo iniziale irregolare), oltre ad una che ha solo tre versi lunghi. *Lettera alle sabbie e al mare* è quella metricamente più eterogenea:

Qui dal fradicio delle imposte battenti	12	1 ^a -3 ^a -8 ^a -11 ^a
l'ala di cui smarrito va il deserto chiarore	7+7	1 ^a -6 ^a \ 1 ^a -3 ^a -6 ^a
d'una sera di gloria,	7	3 ^a -6 ^a
qui dove passano i venti, ove tutta la storia	14 ¹	+ - - + - - + - - + - - + - -
di cenere imprime il suo ranno schiumoso,	12	2 ^a -5 ^a -8 ^a -11 ^a
chi dirà notte, chi vedrà giorno, nel fiore	13	(1 ^a)-3 ^a -4 ^a -(6 ^a)-8 ^a -9 ^a -12 ^a
della tenebra uscendo dalle navi stellate?	7+7	3 ^a -6 ^a \ 3 ^a -6 ^a
Le sabbie dimora di sguardi, dolore di passi consunti	9+9	- + - - + - - + - - + - - + - - + - -
di statue prostrate,	6	2 ^a -5 ^a
le sabbie più fredde dei marmi e vecchie come la luna	17	- + - - + - - + - - + - - + - - + - -
che sgretola secca gli strami dei morti, paesi defunti,	9+9	- + - - + - - + - - + - - + - - + - -
mèssi senza memoria, di là dalle passate	7+7	1 ^a -(3 ^a)-6 ^a \ 2 ^a -6 ^a
stagioni ch'ebbero il tempo, di là dalla fortuna	8+7	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -6 ^a
che giunga a chiamarle d'un nome, d'un segno devoto:	15	- + - - + - - + - - + - - + - - + - -
le sabbie più fredde del cuore, costrutti	12	2 ^a -5 ^a -8 ^a -11 ^a
d'ardore segreto, di ganghe roventi,	12	2 ^a -5 ^a -8 ^a -11 ^a
chi tiene nel pugno del mare per tutti	12	2 ^a -5 ^a -8 ^a -11 ^a
lo stesso dolore, chi tiene agli asciutti	12	2 ^a -5 ^a -8 ^a -11 ^a
conci murati l'accaglio granito da mordere ai denti?	17	+ - - + - - + - - + - - + - - + - -
La gioia chiama il suo grande sonno di pietra a destarla,	16	- + - + - - + - + - - + - - + - -
la giovane vita fuggente chiama il suo breve respiro,	17	- + - - + - - + - - + - - + - - + - -

¹ La scansione in piedi necessita della forte sinalefe fra i due emistichi, spaziate dall'interpunzione: 'venti, ^ove'.

che innalzi gli idoli, il tempo, che veda correre a tiro di spazio lo spazio vincente, il mare d'aperto all'aperto della sua grande parola.	16 9+9 8	- + - + - - + - - + - - + - - + - - + - - + - - + - - + - - + - - + - 4 ^a -7 ^a
Io qui ti scrivo solo come un orlo di luce. Scrivo alle sabbie di ghiaccio, al puro sgomento di credere, al muro murato, al sale che brucia. Scrivo all'eterno momento dell'opera vana. Scrivo al mare che venga, non c'è sete che chiami come la mano d'anguilla attorta alla mia gola. Solo come un orlo di luce, solo come è sola la gelida notte tranquilla stillante di rami.	7+7 10 17 14 7+7 8+7 9+6 15	+ - - + - + - + - + - - + - - + - 1 ^a -4 ^a -7 ^a 9 ^a - + - - + - - + - - + - - + - - + - + - - + - - + - - + - - + - - + - 1 ^a -3 ^a -6 ^a \ 3 ^a -6 ^a 1 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -6 ^a 1 ^a -3 ^a -5 ^a -8 ^a \ 1 ^a -3 ^a -5 ^a - + - - + - - + - - + - - + - - + -
Ch'io torni all'argilla porosa, al grande orecchio del forno materno, alle mani di sabbia, ad un giorno che valga la vita. Che Dio m'abbia nella sua rabbia. Non sarà mai finita.	16 9 10 9 7	- + - - + - - + - - + - - + - - + - 2 ^a -5 ^a -8 ^a 3 ^a -6 ^a -9 ^a 2 ^a -3 ^a -8 ^a 3 ^a -(4 ^a)-6 ^a
Addio addio. I lucidi insetti puliti spuntano il becco contro il vetro di pioggia. Bevo il mio wiski, adagio. Ti segnerò con lo stecco il punto d'un punto, il naufragio.	16 ? 7+7 16	- + - + - + - - + - - + - - + - - + - 1 ^a -3 ^a -6 ^a \ 1 ^a -4 ^a -6 ^a + - - + - - + - - + - - + - - + -

La poesia ha 40 versi: 8 compresi fra il settenario e il decasillabo, con misure latamente ternarie,² 5 dodecasillabi (uno erratico e 5, di cui 4 in sequenza, composti da 4 anfibrachi), un tredecasillabo con accenti ribattuti e 6 alessandrini. Gli altri 17 versi, tutti lunghi, hanno qualche somiglianza con il modello pseudo-esametrico de *La storia delle vittime*. 3 sono doppi novenari; altri 13 hanno l'uscita in adonio e 10 rispettano gli schemi di Carducci.³ In 4 di questi si dovrebbe però forzare un po' la cesura e anticiparla, a costo di eliminare qualche evidente parallelismo⁴ o di generare frizione fra la sintassi o l'intonazione frasale con la partizione esametrica.⁵ La poesia, come ricorda la nota di Gatto, accompagnava originariamente una serie di litografie di Fernando Farulli, a cui ancora si dedica il testo. Due di queste erano state riproposte con la poesia sul numero di «Comma» del giugno-luglio 1970, insieme a un bel

² 1 senario: 2^a-5^a; 2 settenari: 3^a-6^a, (1^a)-3^a-(4^a)-6^a; 1 ottonario: 4^a-7^a; 2 novenari: 2^a-5^a-8^a; 2^a-3^a-8^a; 2 decasillabi: 1^a-4^a-7^a-9^a, 3^a-6^a-9^a.

³ 8+9 (vv. 19 e 40), 8+8 (vv. 20 e 22), 5sdr.+11 (v. 17). Il v. 38 oscilla fra il tipo 5sdr.+11 e quello del doppio ottonario.

⁴ Il v. 10 rispetta l'esametro del tipo 6+10, ma prevedrebbe però una divisione 9+8 per rispettare la quasi rima interna con il puntello anaforico del v. 8: 'Le sabbie dimora di sguardi ...', 'le sabbie più fredde dei marmi e vecchie come la luna'.

⁵ Vd. i vv. 14 e 32 (6+9 o 9+6); 28 (5+9 o 8+6).

commento di Cesare Salvi. Un paio di anni prima, nella presentazione a una personale, Gatto chiariva così la poetica di Farulli:

L'immagine pittorica e segnaletica di Farulli è [...] sempre arrischiata e raggiunta in estremo, sul bilico della sua proposta architettonica e statica, da un movimento che sembra riprenderla ancora per nuove ipotesi di figurazione continua: il definito e l'indefinibile si rincorrono alla stretta di un'unica energia che l'investe. Da qui, quel carattere di monumentalità costruttiva che è in ogni figura di Farulli, peraltro smentita e riaffermata dalla sua slogatura, dalla scorciante prontezza con cui s'offre al proprio dominio.⁶

La dialettica interna colta nell'opera dell'artista fra momenti figurativi contraddittori e continui, rilanciati e ridefiniti nel tratto grafico e coloristico, è riproposta nella *dispositio* metrica della poesia. Come abbiamo visto nel conteggio, sono accostate diverse realtà mensurali: pseudo-esametri, alessandrini, versi lunghi erratici, versi brevi tendenzialmente ternari, un tredecasillabo con varie impuntature. Salvi definisce di conseguenza la poesia «paradossalmente “media”», visto che l'«estensione metrica [...] dalle 17 alle 6 sillabe» sfocia in una «durata media [che] si situa attorno a quella, soltanto sfiorata, ma fondamentale dell'endecasillabo».⁷ Anche il rapporto fra metro e sintassi è discontinuo: la solidarietà sostanziale, rinforzata da strutture di tipo anaforico e parallelistico,⁸ è scossa da alcuni improvvisi e inaspettati *enjambements*: 'passate \ stagioni' (vv. 12-13), 'asciutti \ conci murati' (vv. 18-19), 'puro \ sgomento' (vv. 26-27); 'forno \ materno' (vv. 33-34).⁹ Le rime interne¹⁰ e al mezzo frantumano ulteriormente la base metrica, insieme ai movimenti versuali sotterranei che assumono

⁶ G. 6858, p. 126.

⁷ SALVI 1970, p. 29.

⁸ 'Qui ... \ Qui dove ... ove' (vv. 1 e 4); 'chi dirà notte, chi vedrà giorno' (v. 6); 'Le sabbie dimora di sguardi ... \ Le sabbie più fredde dei marmi ... \ le sabbie più fredde del cuore' (vv. 8, 10 e 15); 'la luna \ che sgretola ... \ fortuna \ che giunga' (con identità clausolare prima della relativa nel verso successivo; vv. 10-11 e 13-14); 'di là dalle passate \ ... di là dalla fortuna' (collocati simmetricamente nei secondi emistichi dei vv. 12 e 13); 'Io qui ti scrivo ... \ Scrivo alle sabbie ... \ Scrivo all'eterno momento ... \ Scrivo al mare' (vv. 25, 26, 28 e 29).

⁹ Più moderate le altre inarcature, in particolare quelle numerose che dividono il sostantivo e la costruzione in genitivo: 'chiarore \ d'una sera' (vv. 2-3), 'storia \ di cenere' (vv. 4-5); 'fiore \ della tenebra' (vv. 6-7); 'tiro \ di spazio' (vv. 22-23). Vd. anche la separazione fra verbo e oggetto ('chi tiene ... \ lo stesso dolore', vv. 17-18) e fra aggettivo predicativo e sostantivo ('come è sola \ la gelida notte', vv. 31-32).

¹⁰ Si notino le pausazioni interne date dalle rime in posizione incipitaria 'Io', 'Ch'io', 'Che Dio', 'Addio addio' ai vv. 25, 33, 36 e 38.

una regolarità intermittente.¹¹ Non mancano poi opposizioni più vaste fra parti discorsive e declamatorie in versi lunghi e momenti drammatici caratterizzati dal verso breve e da un profilo rimico più definito, in particolare nella quinta strofa.¹²

Il gruppo degli altri quattro testi in versi lunghi irregolari si costruisce secondo una sorta di sequenza scalare. In *Via Quadronno* sono presenti diverse misure versuali,¹³ che si possono accostare alla convinta polimetria di *Lettera alle sabbie e al mare*. Con parziale opposizione, in *Le stelle*, la tendenza a una parziale regolarità sul modello del doppio otto\ novenario con oscillazioni anisosillabiche e la pervasività delle rime al mezzo ricordano allusivamente il trattamento versuale di Gozzano (il cui lontano modello era comunque il sistema barbaro). Nel testo, le sequenze degli emistichi danno generalmente vita a combinazioni di piedi latamente esametrici:

Ti dicono: vedi le <u>stelle</u> già morte nel firmamento	9+8	2 ^a -5 ^a -8 ^a \ 2 ^a -7 ^a
e gli anni-luce sgomento d'un calcolo bianco infinito,	8+9	- + - + - + - + - + - + - + - + -
s'espandono le nebulose.	9	2 ^a -8 ^a
Tu vivi le gioie gioiose dei cenni che giungono a noi.	9+9	- + - - + - - + - - + - - + - - + -
Eppure, all'aprire le arselle, in quel segno finito	9+7	- + - - + - - + - - + - - + -
che l'unghia pènetra, incidi l'ansia d'averle, ne succhi	8+8	- + - + - - + - + - - + - - + -
d'empito il gusto e ne ridi.	8	1 ^a -4 ^a -7 ^a
È giovinezza sapere che il nudo fu sempre vestito	8+9	+ - - + - - + - - + - - + - - + -
delle misure taglianti, che prima fu la parola	8+8	4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
spedita a chiamare il deserto: i corvi vennero poi	9+8	- + - - + - - + - - + - - + - - + -
al triste convito dei denti. Ancora s'apre all'aperto,	9+8	- + - - + - - + - - + - - + - - + -
al conto degli occhi, la sola paura d'essere vivi,	9+8	- + - - + - - + - - + - - + - -
mangiando al guscio le arselle, guardando le stelle.	8+6	- + - + - - + - - + - - + -

L'uso del doppio ottonario (misura che supera chiaramente la variante maggiore del novenario nel tracciato metrico) in *Sulle Fondamenta nuove* e *Parlavi* prevede invece

¹¹ Fra i vv. 2 e 4 si susseguono 4 settenari: secondo emistichio del v. 2, alessandrino (v. 3) più settenario semplice (v. 4). I versi dal 14 al 18 sono costituiti da 21 anfibrachi, grazie all'identità ritmica dei dodecasillabi.

¹² I versi dal 34 al 37 (2 novenari, 1 decasillabo e 1 settenario) presentano lo schema alternato, con un rinforzo interno: -abbia, -ita, (-abbia), -abbia, -ita. SALVI 1970, p. 29, sottolinea nella poesia il contrasto di tono fra la «distesa elegia epistolare» e la «tensione [...] di tipo gnomico-psicologico».

¹³ 20 versi: 3 novenari (2^a-5^a-8^a, 1 tronco), 1 ottonario (1^a-4^a-7^a), 1 settenario giambico (2^a-4^a-6^a), 1 dodecasillabo tronco (3^a-6^a-10^a-11^a). 14 versi lunghi: 2 tredecasillabi di eco pavesiana con semitonica in posizione iniziale (1^a-3^a-6^a-9^a-12^a); 6 versi con adonio conclusivo, non sempre conformi agli schemi barbari (6+9 o 9+6; 8+8; 7+8; 6+9; 6+11 o 9+8; 9+9) e altri 6 più irregolari (due 6+10; due 8+8; 8+7 o 5+11; 9+9).

con più frequenza l'accoppiamento in emistichio di versi con soli due ictus che eludono l'istituzione di piedi: il fenomeno coinvolge 7 versi su 17 di *Sulle Fondamenta nuove* (41,17%) e 11 su 20 di *Parlavi* (55%):

Parlavi sola ai ricordi, alle memorie svernate	8+8	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 4 ^a -7 ^a
in una stanza di neve, alle segrete armature:	8+8	4 ^a -7 ^a \ 4 ^a -7 ^a
silente il lume d'acciaio che resta sulle figure.	8+8	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
Parlavi all'orbita vana dell'ombra, all'ultimo ciao	8+8	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
che non è voce, ma fiato, silenzio che s'allontana.	8+8	4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
Così nel silenzio fu breve il cenno ch'io ti sparissi	9+8	2 ^a -5 ^a -8 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
seguendo la nostra armonia. La smania scuote gli infissi	9+8	2 ^a -5 ^a -8 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
della dolenza che il vento investe col suo furore.	8+8	4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
Ma l'impassibile amore è pietra del suo contento.	8+8	4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
Il gioco sfascia nel gioco le carte del suo costrutto,	8+8	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
il fortunale, la vita d'azzardo sulle sventure.	8+8	4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
Questo, ti dissi, è nel tutto il filo della smarrita	8+8	1 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
eternità che ti porta dolente a fingere pure	8+8	4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
sembianze, a crederti morta. Sempre, a tacere le dure	8+8	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 1 ^a -4 ^a -7 ^a
parole, la voce che oblia, dal sole all'ombra sigilla	9+8	2 ^a -5 ^a -8 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
le mani giunte nel sesto umano della figura.	8+8	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -7 ^a
Solo il ricordo protegge l'averti in ogni momento	8+8	1 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
e quale dimori, tranquilla, in questa notte di vento.	9+8	2 ^a -5 ^a -8 ^a \ 2 ^a -4 ^a -7 ^a
Chi scrive il libro ne legge la lapide incisa. Quel testo	8+9	2 ^a -4 ^a -7 ^a \ 2 ^a -5 ^a -8 ^a
impassibile è amore.	7	3 ^a -6 ^a

Gli emistichi sono costruiti con 13 ottonari di 2^a-4^a-7^a, 8 di 2^a-7^a, 8 di 4^a-7^a e 2 di 1^a-4^a-7^a. Gli ottonari a due tempi, addizionati fra loro, sopravanzano i modelli a tre ictus, quello cardine di 2^a-4^a-7^a e quello, qui debolissimo, di 1^a-4^a-7^a. A dimostrazione della pertinenza stilistica si consideri come termine di confronto la distribuzione degli ottonari come segmenti versali nei testi sin qui considerati (Tab. 24). Lo spostamento ritmico che si registra in *Parlavi*, con le lunghe sequenze interne di atone, permette una maggiore pausazione nel verso (grazie anche alla frequenza di una dialefe in prossimità della cesura):¹⁴

in una stanza di neve, alle segrete armature	v. 2
---+---+ - ---+---+ -	

¹⁴ Vd. i vv. 1, 2, 6, 8, 9, 12, 16, 18.

Una tale cadenza asseconda il tono lirico, sottolineato anche dalla ricorsività dei pronomi personali, degli aggettivi possessivi e dei verbi allocutivi di seconda persona, in particolare dell'iniziale 'Parlavi', ribadito dall'anafora al v. 4.

Lo snodo fra il gruppo del verso lungo libero e quello regolare dell'alessandrino è rappresentato da *Diario*, in cui ai primi 7 versi, di varia misura, seguono 9 alessandrini, disposti (insieme al parzialmente irregolare v. 7) in tre lasse che ricordano la struttura del sonetto (4+3+3). Significativamente, a rinforzo del copione di trapasso intermetrico, i due doppi ottonari che aprono la poesia sono del tipo maggioritario in *Parlavi*: $2^a-4^a-7^a + 2^a-7^a$; $2^a-4^a-7^a + 4^a-7^a$. Seguono tre endecasillabi non consecutivi, regolari e allusivi della misura dominante della silloge nell'ambito della metrica regolare, e un novenario anomalo ($1^a-5^a-8^a$). Il v. 7, che inaugura la seconda lassa e la nuova scansione metrica, è chiaramente un ibrido fra il tipo del doppio ottonario e quello dell'alessandrino: 'Il male senza riposo, l'albore degli amanti' ($8+7$, $2^a-4^a-7^a \setminus 2^a-6^a$). L'alessandrino è poi declinato regolarmente in altri tre componenti: *Lo stellato*, *Al confine* e *Qualcosa da ricordare per l'oblio*. Quest'ultima era stata edita in un raro volumetto con un'acquaforte di Francesco Menzio ed era stata poi finemente analizzata da Luigi Baldacci sulla rivista «Comma». Il testo richiama il precedente di *Sei agosto*, la poesia su Hiroshima inserita ne *La storia delle vittime*. È lungo esattamente la metà (50 versi, di cui uno semplice rientrante e uno spezzato interstrofico)¹⁵ e costituisce una parziale risposta alle questioni sollevate nella poesia del '66. Mentre in *Sei agosto* dominavano le domande¹⁶ e le constatazioni di angoscia, qui (anche se l'incertezza esistenziale è solo moderata)¹⁷ l'intero testo assume una decisa carica affermativa già sul piano grammaticale. Le parti iniziali e finali (1^a , 2^a , 3^a , 4^a e 7^a lassa) sono costruite su

¹⁵ Nelle redazioni provvisorie era più alto il numero di settenari semplici ed era presente anche qualche endecasillabo.

¹⁶ Le interrogative erano 6. In *Qualcosa da ricordare per l'oblio* sono due, ma inserite in un discorso diretto generico che ne altera il valore semantico-logico: 'Trova le nostre voci, \ il chiedere «che fai?» del non saper che fare' (vv. 20-21); 'Saranno al davanzale del giorno le domande, \ il chiedere «ove vai?» del non saper restare' (vv. 36-37).

¹⁷ Alcuni versi della quarta strofa richiamano la minaccia atomica e i campi di concentramento: 'Trova la morte, il bombo rattratto di velina \ e la gàrgia dei funghi, il brivido spettrale \ delle bave dei fili che ragnano nel male' (nei manoscritti PV.VIII.PA, 2^a .III.13.f1,f2 si parlava esplicitamente degli 'ebrei'). La poesia condivide con *Sei agosto* 13 parole in rima (nella redazione provvisoria era possibile leggere anche la coppia 'figura' : 'sventura', abbinata parimenti nel testo de *La storia delle vittime*).

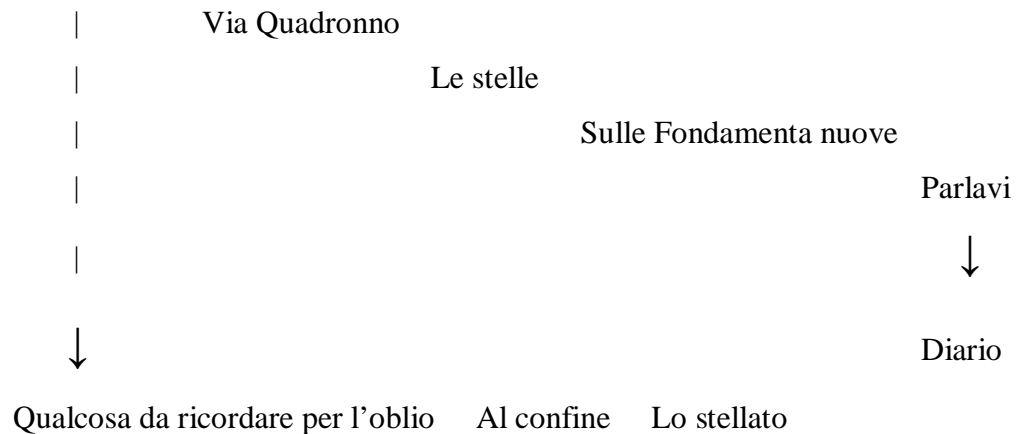
continui imperativi rivolti all'interlocutrice: 14 verbi di cui 9 martellanti 'trova' in posizioni anaforiche.

Trova il freddo randagio ... \ Trova i poveri neri ... \ ... cerca ai segni di coccio \ la
 sabbia ... \ Trova il tempo perduto ... \ Trova il silenzio ... \ Trova il passo ... \
 Trova l'odio ... \ Trova le nostre voci ... \ Trova la morte ... \ Scopri il terrore ... \
 Trova il freddo randagio ... \ Difendimi dai lutti ... \ Ricorda per l'oblio ...

L'ultima strofa inizia con un perché affermativo, 'Perché 'tu sei creatura', che ribadisce la dignità costante dell'essere umano e ribalta il precedente di *Sei agosto*, in cui la perversione fatta alla natura aveva generato mostri. Nel finale della poesia, definita da Baldacci «una guida pratica per continuare a vivere»,¹⁸ l'amore per la compagna è in grado di saldare un ricordo che attraversi il periodo dell'oblio.

L'analisi sin qui condotta si può riassumere nel seguente schema:

Lettera alle sabbie e al mare



Il microsistema complessivo sul verso lungo satura le caselle dei riferimenti metrici e dei registri tematici. *Lettera alle sabbie e al mare* si carica di un'intrinseca contraddittorietà nell'uso combinato del doppio settenario, del doppio novenario, di pseudo-esametri, di versi brevi e di rime al mezzo. Il testo è una riflessione di tono declamatorio rivolta all'eternità delle sabbie e del mare: ci si chiede cosa rimanga della

¹⁸ BALDACCIO 1967, p. 155. Sul testo vd. anche RAMAT 2005, p. XXXI.

‘storia’ e della ‘gloria’ (significativamente fra loro in rima). Le continue iterazioni di ‘scrivo’ rivolto a una donna segnalano una possibile risposta e possibilità di compimento nella dimensione amorosa,

Via Quadronno mantiene con *Lettera alle sabbie* la carica ideologica e una certa varietà mensurale data dai versi brevi, anche se diventano dominanti le misure lunghe. *Le stelle* rinuncia alla presenza contestativa dei versicoli e si avvale del doppio otto\novenario per una meditazione sul cosmo e sull’infinito. In *Sulle Fondamenta nuove* e *Parlavi* il doppio otto\novenario si smarca dagli altri testi per le sequenze interne di atone, che eludono la scansione in piedi. La coppia di testi si differenzia per lo scorcio sociale\populista che emerge nel brano su Venezia e per la specializzazione amorosa di *Parlavi*.

Nella seconda serie, quella delle poesie in alessandrini, la costruzione a scalini si limita nella dimensione metrica all’opposizione fra l’uso regolare e quello con sintonizzazione *in progress* di *Diario*. Graduata appare invece la sintonia semantica. In *Qualcosa da ricordare per l’oblio* rimane forte il taglio gnomico sulla storia nei richiami intertestuali con *Sei agosto*; in *Al confine* l’Io lirico desidera allontanarsi dai territori marcati dalle frontiere verso un eden comunista; negli ultimi due affiora maggiormente la cadenza amorosa, pur nella bipartizione dell’adattamento metrico.

I testi che sono posti ai margini iniziali delle due serie, *Lettera alle sabbie* e *al mare* e *Qualcosa da ricordare per l’oblio*, svolgono ruolo di contatto macrotestuale nella produzione complessiva gattiana. Sono i due che richiamano più direttamente le forme metriche e i risvolti ideologici de *La storia delle vittime* e sono legati fra loro da alcuni caratteri formali (uso dell’alessandrino; iterazioni dichiarative di alcuni verbi) e lessicali. Entrambe erano state originariamente corredate da supporti visivi di Farulli e Menzio ed erano state edite su «Comma», con le esegesi di critici sodali, quali Salvi e Baldacci. Il senso degli accostamenti alle figurazioni deve essere compreso nella distanza rispetto ai modelli estetici evocati nella prefazione al volume del 1966, in particolare a quello di Bacon, che seppur rifiutato in sede teorica aveva in parte influenzato certi sviluppi poetici. Fra le opere di Farulli selezionate da Gatto per il fascicolo del 1968 erano diverse quelle in cui affiorava l’ispirazione del maestro irlandese. In particolare le due *Carogne di animali* (Fig. 39) richiamano la predilezione

per le carcasse, mentre in *Donna sul divano* (Fig. 40) affiora la semplificazione grafica e la volumetricità corporea di certi personaggi di Bacon (pur con un minor tasso di deformazione). Le figure che accompagnano *Lettera alle sabbie e al mare* prevedono invece un più marcato snellimento delle linee ed un chiaro ammorbidimento delle punte più acute ed espressive del tratto di Farulli. Le forme generose e conturbanti dell'apparizione femminile dei disegni intitolati *La donna e il mare* (Fig. 41 e 42), fortemente ambigua nella sua duplice accezione di madre larica mediterranea e di oggetto del desiderio, capovolgono la tensione baconiana delle vittime di *Sei agosto*.

Al capo opposto l'acquaforte di Menzio (Fig. 43) che accompagna *Qualcosa da ricordare per l'oblio* esplicita chiaramente la sua classicità nella elegante squadratura degli intarsi della finestra, che si apre su curvilineo paesaggio collinare, indicativo dell'ingresso in una dimensione poetica ormai caratterizzata dalla speranza.¹⁹

Valutando il grado di scarto formale e figurativo di questa coppia di testi (con i rispettivi corredi visivi) e delle poesie che caratterizzano il corpo centrale della costruzione formale sul verso lungo rispetto ai modelli proposti in *La storia delle vittime*, è possibile tracciare un percorso diacronico. La risoluzione agli interrogativi etici gettati sette anni prima è da ricercarsi, oltre che nella dimensione estetico-pittorica già percorsa ampiamente in *Rime di viaggio* (e che affiora ancora in vari testi), anche nella dimensione amorosa, che emerge nella più composta linearità dei sottofondi figurativi e nel rilievo salvifico dato all'interlocutrice nei due testi ai margini dello schema. I nuovi registri adattati nelle poesie centrali, in particolare il doppio ottonario rallentato di *Parlavi* e l'alessandrino lirico de *Lo stellato*, mostrano il lento modificarsi da una dimensione storico-civile (ancora affiorante in *Qualcosa da ricordare per l'oblio* e *Lettera alle sabbie e al mare*) ad una personale che diventa predominante nel resto della raccolta.

Una parabola poetica così delineata si può cogliere fra le righe della *Prefazione* di Gatto: l'amore è ritratto come una forza in grado di sovrastare le rovine causate dall'uomo e di minare i fondamenti autoritari di alcune istituzioni politiche:

¹⁹ Sul valore della finestra nella poetica gattiana vd. VANORIO 2007, pp. 39-40; AFFINITO 2008, p. 25.

Qualificare d'“amore” la poesia significa solo riconoscerle il “fisico” di cui ha bisogno per essere. [...] Si tratta di riattaccarci noi stessi alla disperante ironia di una causa ignota o almeno indicibile, atta a generare calamità, disastri e altri avvenimenti così ruinosi e certi. Della vanità dell'uomo, l'amore è l'esempio più visibile. Tutti i “poteri”, tutti gli “stati”, tutti i “principii” sono in balia della sua avvenenza che, alla fine, è la prima a vincere. [...] Amare non è ragionare, non è credere, non è contrattare il possibile o azzardare l'ignoto. Amare è invocare fisicamente tutto l'essere per una goccia di vita, quale sia il sangue a irrompere o a tacere, come avviene per la morte.²⁰

Nella conclusione del ragionamento è riproposto il binomio paronomastico amore\morte, che caratterizza la dinamica interazionale che Gatto sviluppa nelle coppie di sillogi *Amore della vita\Il capo sulla neve* e *Poesie d'amore\La storia delle vittime*.

La mediazione figurativa che condiziona i due estremi metrici del verso lungo è arricchita dal valore contrastivo che è istituito con il polo metrico opposto della silloge, rappresentato dai testi in settenari regolari e nello specifico dalla poesia proemiale all'intera seconda parte, *Il verde*:

Come di primavera
un giorno nevicò
rimase nella sera
il verde di Del Bon.

E poi l'azzurro, il giallo,
il bianco delle fiere
le pedane del ballo.
Un fresco da verziere
la luce di cristallo
che s'appanna col fiato.

Tutto, tutto è passato.
Rimane nelle sere
il verde di Del Bon.

Le stagioni passano, trascolorano le tinte delle stagioni, ma il verde che l'amico Del Bon ha fissato sulle tele supera lo iato temporale, come viene evidenziato dalla *Ringkomposition* e dalla variazione del tempo verbale ('rimase', 'rimane'). Il trattamento versuale da arietta è sintomo di un diverso radicale figurativo, che Gatto aveva esplicitato in alcuni brevi scritti saggistici e che affiorava già nell'andamento

²⁰ G. 7301, p. 119.

metrico de *L'allodola*.²¹ Come *Lettera alle sabbie e al mare* e *Qualcosa da ricordare per l'oblio* svolgevano una funzione di mediazione con *La storia della vittime*, così *Il verde* istituisce delle tangenze con l'altra grande silloge degli anni Sessanta, *Rime di viaggio*. Viene infatti ripresa la riflessione sul valore eternante dell'arte, che caratterizzava l'intera raccolta nelle sue declinazioni metatestuali e in particolare l'ultima poesia, *L'albero*.

Fra i due estremi metrici sin qui analizzati si situano due gruppi, quello più limitato dell'anis sillabismo e il dominante insieme endecasillabico: in queste zone metriche si realizza pienamente l'impulso lirico amoroso, che emergeva lentamente nel microsistema del verso lungo. La metrica libera in versi tendenzialmente brevi riproduce una scalarità tecnico-mensurale in parte simile a quella riscontrabile per *La storia delle vittime*, confermando i rapporti intertestuali già segnalati in merito alle misure lunghe. La maggior parte dei componimenti (7 su 9) prevede ritmi generalmente ternari, con una netta prevalenza di ottonari e novenari.²² A volte il modulo versuale si concreta con modalità quasi omometriche: in *Senza domani* il ritmo dattilico dei novenari è alternato ai soli ottonari, che prediligono il tipo giambico-anapestico di 2^a-4^a-7^a.²³

Alzavi alla nuca i capelli	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a
del vento, la mano sommersa	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a
dalla tua gioia d'averli.	8	4 ^a -7 ^a
E la mia vita era persa	8	4 ^a -7 ^a
nella battente allegria	8	4 ^a -7 ^a
diritta senza domani,	8	2 ^a -4 ^a -7 ^a
il volto che affila la via	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a
spiegata ai mari lontani,	8	2 ^a -4 ^a -7 ^a
le mani strette al veloce	8	2 ^a -4 ^a -7 ^a
appiglio di corda che scotta.	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a

²¹ Cfr. il cap. 2.5.

²² Le poesie sono *Dal Gianicolo*, *Sabbia*, *Amore, coglila tu*, *Non fossero altro son belli*, *Ultimo cielo*, *Senza domani*, *O mare dell'essere sola*. Il conteggio complessivo dei 123 versi vede 70 ottonari (56,91%), 33 ottonari (26,82%), 11 senari (8,94%), 5 settenari (4,06%), 3 decasillabi (2,43%), 1 trisillabo (0,81%).

²³ Le unità, numericamente rilevanti, dell'ottonario di 4^a-7^a appartengono per lo più al tipo dattilico (e possono quindi essere assimilate per anacrusi ai novenari) in base all'andamento iniziale della curva intonazionale e della giacitura dell'accento secondario.

E sottovento la voce	8	4 ^a -7 ^a
gridata gioita dirotta	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a ²⁴
nella sua piena d'amore.	8	4 ^a -7 ^a
Poi fu la calma nel quieto	8	2 ^a -4 ^a -7 ^a
recesso dell'ultimo albore,	9	2 ^a -5 ^a -8 ^a
il nostro sonno mansueto.	8	2 ^a -4 ^a -7 ^a

I due testi che eludono questo microsistema si collocano esattamente ai bordi metrico-mensurali. *Non chiedere perché* è una variazione anisosillabica sul settenario regolare di altri tre testi, con lievi oscillazioni in particolare sulla variante ipometra del senario.²⁵ *L'anima della sera* costituisce invece un chiaro punto di intersezione fra le altre modalità della silloge. Due versi lunghi sono posti nelle posizioni liminari della prima strofa, con funzione parziale di cornice allusiva.²⁶ La seconda lassa sembra invece inizialmente adattarsi alla modalità anisosillabica di tipo dattilico, con prevalenza di novenari, ma infine si assesta sull'endecasillabo.²⁷ Le prime occorrenze di quest'ultimo verso sono chiaramente irregolari,²⁸ ma sono poi normalizzate su ritmizzazioni canoniche nel *corpus* gattiano, prima della pausazione della dialefe nel verso conclusivo ('fermandosi al silenzio dei suoi occhi').

In modo analogo a quanto avveniva nella *Storia delle vittime*, la raccolta è poi caratterizzata preminentemente da testi in endecasillabi regolari, con qualche inserzione di settenari o più raramente di altre grandezze. La varietà interna fra moduli liberi, rimati o di compromesso non comporta particolari scarti funzionali e prosegue sostanzialmente le tecniche gattiane, già vagliate per le precedenti opere, di equilibrio e simmetrizzazione. La prevalenza del dettato lirico-amoroso è felicemente esemplificata dalla poesia *Eri grazia per tutti se al passare*:

²⁴ 'gioita' è scandito con normale iato sillabico.

²⁵ 5 settenari (2 di 2^a-6^a, 2 di 3^a-6^a, 1 di 2^a-4^a-6^a); 3 senari (2 di 2^a-5^a, 1 di 1^a-5^a); 1 quinario (2^a-4^a).

²⁶ Sono il 2° e l'ultimo verso e hanno 15 sillabe (il 1° è ritmicamente erratico; il 2° ha un andamento esametrico, ma è cesurabile in una sequenza 9+6). La prima strofa ha le seguenti misure: 11 \ 15 \ 9 \ 12 \ 9 \ 11 \ 8 \ 12 \ 9 \ 15.

²⁷ 9 \ 10 \ 11 \ 7 sdr. \ 11 \ 11 \ 10 \ 11 \ 11 \ 11 \ 11.

²⁸ v. 1: 'C'è un urlo ruggiante d'occidui boschi', (1^a)-2^a-5^a-8^a-10^a; v. 6: 'È l'alba di tutto ciò che si perde', (1^a)-2^a-5^a-7^a-10^a; v. 15: 'alle lande sconfinite del mare', 3^a-7^a-10^a.

Eri grazia per tutti se al passare
il pittore che amava i suoi fanciulli
tratteneva il pennello, il tocco, i frulli
della mano felice per vederti.

T'imbrocava a suo genio nelle chiare
mattine di Venezia: la clausura
delle case segrete, i cieli aperti
dalla stretta dei ponti, eri la pura

sinuosa indolenza che di svolta
al suo passo di gloria ferma il piede.
Esitavi quel nulla in cui si volta
incantato di sé chi si ravvede

e torna dai suoi passi a dirti vera,
ostinata, indulgente d'una grazia
che non perdona. La bellezza strazia
più della verità che ne dispera,

lieta nel gioco d'apparire lieta.

L'attacco con il *senhal* paronomastico dell'amata ('grazia'\Graziana) offre una rivisitazione novecentesca del motivo della donna angelo, che dona al poeta un'ispirazione mondana, ormai sganciata dai valori religiosi dello Stilnovo e del petrarchismo. Il pittore a cui si allude nel componimento è Filippo De Pisis: nella nota Gatto ricorda come «era un incontro di felicità imbattersi in lui, vederlo dipingere, cogliere le arguzie e le gioie correnti della vita».²⁹

I richiami al panorama artistico sono frequenti anche nelle altre poesie endecasillabiche e confermano la permanenza dell'omogeneità stilistica e delle esigenze allusive-citazionali, già percorse in *Rime di viaggio* e qui saldate al prevalente tema sentimentale.³⁰ In *Lasciando la Madonna dell'orto* si accenna alla

²⁹ G. 7301, p. 226.

³⁰ Un ulteriore elemento di continuità con la raccolta del 1969 è la presenza di due sonetti. *Sonetto per Oney* (ABAB ABAB CDC EDE) ha qualche lentezza ritmica nel v. 10 ('e più nulla^ha di te, la mesta esigua', 2^a-3^a-4^a-6^a-8^a-10^a e sinalefe in prossimità della -h- muta), per l'abbondanza di accenti secondari, funzionali a scandire la *lamentatio* funebre per una giovane ragazza. La sequenza della sirma (originale rispetto ai sonetti precedenti) incornicia nelle terzine i due aggettivi 'esigua' e 'ambigua', che ben caratterizzano l'atteggiamento incerto verso la morte dell'Io lirico, sospeso fra l'abbandono alla tristezza (la 'dolcezza' di Oney è infatti oltre che 'esigua', 'mesta') ed una speranza che balena nell'ultimo verso: 'ambigua \ ma intrepida sul filo della mente', con forte *contre-rejet* che lascia sospesi verso un possibile futuro, almeno nella 'mente' e nel ricordo. *L'orario* è invece una sottile riflessione sulla vanità della vita. Lo schema di rime chiuse della fronte (ABBA BAAB), le rime incrociate delle terzine (CDC DCD), l'isolamento sintattico delle strofe e la ricorsività del nesso -

sepoltura di Tintoretto; la poesia *Il gatto guarda* è paragonata a un «arazzo»;³¹ *Il putto rotto* descrive una statua danneggiata di un parco brianzolo; *L'arrivo dell'amore* rievoca lo zio Saverio, scultore e ispiratore del giovane poeta; la ragazza descritta nella poesia *In battello verso Sam Michele* affiora nel ricordo «quasi levandosi da un ritratto, da una posa eterna».³² Il componimento più complesso in questo ambito è *Tre affreschi per la stanza del poeta*, che costituisce un esercizio di *ékphrasis* su un trittico pastorale, finemente commentato dall'autore: «Non inganni la campitura, non ingannino gli stilemi: la figurazione è estremamente legata, il filo non è mai interrotto, sino a perdere il capo. È per l'uomo un trattenere il fiato e un lasciarsi compiere segretamente dal proprio pensiero, per una misura alternante di assenza-presenza, di morte e di vita».³³ L'autoesegesi allude probabilmente, oltre alla difficoltà di ricondurre i dettagli descrittivi ad una decifrazione complessiva,³⁴ ad un preciso indice di ordine metrico. Le clausole irrelate delle prime due strofe (con 14 diversi nuclei fonici) sono seguite da un'ultima lassa con uno schema di grande coesione interna, con pseudo-terzine a rima pascoliana e due distici interni baciati.³⁵ Inoltre la rima E³⁶ lega la penultima terminazione della prima strofa con la parte finale, congiungendo stilisticamente le diverse parti del testo con una cornice funzionalmente analoga ai modi formali di *Rime di viaggio*.

or- (che scandisce due differenti temporalità, quella iterativa del 'giorno' e quella progressiva dell' 'orario') sono funzionalizzate al taglio filosofico. Sono poi presenti alcuni testi allusi. *Il pupo* (ABCa₅CBDe₇ EFg₅DGF), pur nell'erraticità rimica, riproduce i cardini strofici del sonetto (due lasse di 8 e 6 versi); le frasi sono chiuse sintatticamente ai vv. 4, 8 (punto fermo) e 11 (due punti), gli unici tre versi a non essere endecasillabi. *Perla e Un fiore a Asolo* rielaborano il modello inglese: la prima indebolisce il distico di un'unità (ABAB CDDC EEEE F), mentre la seconda (ABAB Cd₅CD EFEF ED), epicedio funebre per Manara Valgimigli, è ricca di dialefi che le conferiscono un tono scandito e solenne. Vd. anche *La stanza* con 13 endecasillabi e un settenario ripartiti in 4 strofe (5+4+4+1, con rime continue nei prime tre versi e sparse assonanze).

³¹ G. 7301, p. 221.

³² *Ivi*, p. 228.

³³ *Ivi*, pp. 220-221.

³⁴ L'ultima strofa indica comunque un completarsi del quadro: 'in sé solo gli serba \ l'ampio disegno dalle gambe al passo'.

³⁵ OPOQPQEERR.

³⁶ Arricchita dalla rarità lessicale dell'ultima occorrenza: 'volta', 'accolta', 'scolta'.

8.2 DESINENZE FRA STRANIAMENTO E CONSERVAZIONE

Negli ultimi anni di vita Gatto prosegue nella propria attività pittorica e poetica e intensifica le collaborazioni con diverse testate giornalistiche. In seguito alle gravi ferite riportate in un incidente stradale a Capalbio, muore nell'Ospedale di Orbetello l'8 marzo 1976. In occasione del primo anniversario della scomparsa del poeta, è pubblicata la raccolta *Desinenze* a cura dell'amico Ruggero Jacobbi e dell'ultima compagna Paola Maria Minucci. Le poesie (alcune delle quali già uscite su rivista prima della morte e altre anticipate nel postumo *Lapide 1975 e altre cose*) sono raccolte in base alle indicazioni dell'autore, che aveva già approntato una versione quasi definitiva.

Come è noto, la “desinenza” è un termine tecnico della grammatica che indica quella parte della parola che si aggiunge al tema per completare i sensi grammaticali (genere, numero, persona). Nei saggi artistici Gatto usa il termine con una certa frequenza, specie a partire dagli anni Settanta. Nella deformazione baconiana del segno di Ugo Attardi, Gatto nota come «a marcire sono le desinenze, le strette ultime e eversive di una sintassi ravvicinata alla sua significazione ultima»; di conseguenza emergono delle «contraddizioni tra una materia pittorica “sfioccata in barbagli di luce” e la scultura, tra potenza e impotenza, tra una “poderosità” plastica e il suo risolversi in paraplegia». ³⁷ Nei dipinti di Gianni Dova lo scrittore salernitano rinviene «una forza d'urto che è [...] la sicurezza figurale e timbrica di ogni immagine. L'evento coloristico si porta dentro la sua luce [...] ai limiti di un silenzio che goccia solo le stille ultime. Alla fine, un quadro di Dova si ascolta, per queste desinenze agghiaccianti». ³⁸ Più tranquillizzante è la declinazione del termine nell'esegesi gattiana di Piero Vignozzi, un autore in grado di «perseguire il valore d'ogni oggetto o cosa nelle sue desinenze ultime», ³⁹ e di Mario Tozzi, la cui opera è tramata «in una

³⁷ G. 7321, p. 177.

³⁸ G. 7325, p. 185. Cfr. anche su Sergio Vacchi, G. 7442, p. 7: «Viene a fermarsi sul quadro di Vacchi una incessante alternanza di positivo-negativo: una pittura incanutita e metallica finisce in una desinenza millenaria, da eclisse»; p. 10: «Forse solo Max Ernst [...] può reggere a questo confronto di immaginazione durevole, proprio della fantasia che chiude alte meditazioni nel valore delle desinenze ultime, per un congedo che mai riesce a staccarsi, per una pietà che è dentro le cose».

³⁹ G. 7419, p. 197.

stesura razionale, nella desinenza compiuta e ultima di tutto il suo fervente sillabare». ⁴⁰

Nelle teorizzazioni di Gatto le desinenze appaiono interpretabili come le corrispondenze che il significante formale assume rispetto alle pieghe semantiche, la zona di interferenza e di sovrasenso che il significante stilistico genera nella sua frizione con la materia artistica o letteraria. La poesia omonima offre un'interpretazione che affiora in un diverso campo tematico:

Come a guardarti nel tuo sonno inerme,
svasato il volto dalla mano piena,
sempre più sola lieviti nel germe
del tuo riso ridente. Ti raffrena,

desinente alle palpebre, alla bocca,
e d'èmpito alle forme, il tuo respiro.
La tua mano sospesa dove tocca
gli inguini chiusi compie nel suo giro

il tuo nudo rivolto sulla china
del grembo, quasi ad ascoltarti preme
il suo suggello: illesa t'avvicina
gota su gota alle fattezze estreme.

Il testo è una sorta di ritratto femminile. Del corpo nudo è sottolineata la solitudine e la preminenza rispetto allo sfondo, di cui non viene fornito alcun dettaglio. La donna è 'sola', concentrata in se stessa, come indicano il verbo iniziale riflessivo ed il primato esclusivo della seconda persona verbale e pronominale. Anche i gesti che sono delineati hanno una sorta di circolarità autoreferenziale: con la mano il corpo viene avvolto in un gesto autoinclusivo ('compie nel suo giro \ il tuo nudo'). L'aggettivo 'desinente' è posto nell'attacco della seconda strofa ed indica come il respiro 'raffrena' il soggetto femminile in modo armonico, rispondente in un certo senso alle fattezze del viso, alle palpebre e alla bocca. Il successivo 'èmpito' è inteso probabilmente non nel senso di 'ardore' (quindi con ossimoro rispetto a 'raffrena'), ma in quello meno comune e più letterario di "riempimento" o "adempimento". La desinenza è quindi vista come una realizzazione del respiro, del soffio vitale rispetto alla causa formale istituita dall'involucro materiale del corpo.

⁴⁰ G. 7303.

Se incrociamo le due prospettive, quella che emerge dalla poesia e quella ricavabile dagli scritti sull'arte, è possibile interpretare la desinenza come un percorso o un mezzo per far emergere la struttura profonda di una situazione, di un oggetto o di una persona, come risulta chiaro in un passo dedicato a Carrà: «questo colore, sempre necessario per sete alla terra che lo riceve, per corrente all'acqua che ne traspare, per verzicante tenacia al muro che se ne salda, è estrema desinenza d'ogni cosa che sia – sola con sé – la causa dell'esser suo».⁴¹ Ad arricchire questa lettura intervengono anche i trascorsi etimologici del lessema, che in passato era utilizzato per indicare la rima, l'espedito stilistico della poesia gattiana più sviluppato per istituire significati sovrasegmentali fra le parole. Peraltro il termine “rima” è adattato dallo stesso Gatto nell'ambito pittorico con una valenza simile alla parola “desinenza”: nell'immagine di Antonio Possenti si apprezza come «l'andar-facendo pittura [...] approda sempre più alla segreta “rima”, al combaciare della provocazione stilistica e della prontezza intellettuale nel rispondere. Una concludenza appena chiusa, nell'atto di chiudere e di significare, è subito aperta a un nuovo germe ideativo, a nuove iteranti insistenze di ritmi».⁴²

La questione inerente al titolo è complicata dal mancato completamento del lavoro scrittorio da parte dell'autore. I curatori, Jacobbi e Minucci, riferiscono di averlo selezionato all'interno di una cernita che includeva i titoli di altre quattro poesie: *Il cielo dei marmi*, *Il passo burattino*, *La rosa dei Granili*, *Al passo dei cieli*.⁴³ Al momento della morte quello scelto da Gatto era *La rosa dei granili*: il componimento allude ad un fiore che cresce dalle pietre, ‘tra i fili di ferro’, un ‘relitto sul povero sterro’, una sorta di ginestra novecentesca.⁴⁴ La rosa è evocata nel componimento in

⁴¹ G. 6702, p. 42; vd. anche p. 59: «Non è che egli abbia dato solo spicco alle ultime desinenze lasciate cadere nel vago della pronuncia romantica [...]; il suo [...] è un vero e proprio salto di qualità nel confronto della natura, non più da imitare e da rappresentare per arte, ma da *emulare* nel suo farsi perenne delle combustioni». Cfr. anche questo passo dedicato allo scultore Marcello Mascherini: «[l'artista] otteneva l'immagine in virtù del suo adempimento nelle estreme desinenze sottili che ne espongono il senso e ne slogavano eccentricamente la ragna degli arti» (G. 6902, pp. 94-95).

⁴² G. 7017, p. 143. Una lettura diversa si ritrova in DOLFI 1997.

⁴³ JACOBBI-MINUCCI 1977, pp. 599-600.

⁴⁴ Cfr. un'immagine analoga nel saggio su Sergio Scatizzi: «egli vive un messaggio di sgomento che non gli dà conforto, se non l'approdo alle sue terre desolate, ove sulle tracce della morte, delle erosioni

una similitudine che la lega a una figura femminile. La chiave di decifrazione è quindi diversa rispetto al termine precedente: mentre la “desinenza” deve far affiorare una struttura profonda conforme alla *superficialità formale* del soggetto, la ‘rosa’ deve contrapporsi allo scabro mondo circostante. Spia di questo scarto nel rapporto con la realtà è anche il trattamento metrico: tetrastiche di novenari a rima alternata, con qualche brusco calo ipometrico e varie impuntature d’accento, che cozzano con l’armonizzazione delle rime alternate.

Anche fra le altre poesie considerate dall’autore per assurgere a denominare l’intera silloge si riscontrano poche parentele metriche: *Al passo dei cieli* è irrelata e presenta come verso una moderata oscillazione anisosillabica fra ottonario (13) e novenario (10), prima del senario finale; la ludica *Il passo burattino* ha soli quattro versi, un endecasillabo seguito da tre settenari. Solo *Il cielo dei marmi*, come *Desinenze*,⁴⁵ è costituita da quartine di endecasillabi rimati.

In questa indecisione sul titolo, quindi sulla cifra interpretativa preminente da fornire al lettore, si coglie anche il nodo critico-metrico della silloge. La raccolta postuma è costituita da un’ampia serie di tipologie, fra loro ampiamente difformi, che si addensano in gruppi ma di cui rimane difficile dare una chiave unificante. Se accettiamo comunque l’intenzionalità parziale di aggregare testi così diversi fra loro, è opportuno leggere questa ambiguità come costituzionale e centrale nello sviluppo metrico. Gatto sembra costruire una silloge che tracci una sorta di antologia, riprendendo alcune delle tipologie vagliate nel corso della propria carriera e aggiungendone di nuove.⁴⁶ A dimostrazione di questa intenzionalità eterogenea, Gatto aveva recuperato e rielaborato manoscritti risalenti a vent’anni prima, al periodo de *La forza degli occhi*.⁴⁷ L’unico precedente assimilabile a una tale operazione era stato *Giornale di due inverni*, in cui era però testimoniato dall’autore come gli abbozzi fossero estremamente scarsi; il materiale era inoltre isolato in una sezione apposita e non fuso, come in *Desinenze*, con le realizzazioni coeve.

preziose e labili, dai pochi segni d’un lascito eterno, riprende il fiore e il contenuto dell’essere» (G. 6926, p. 137).

⁴⁵ I due testi sono consecutivi nella raccolta (17° e 18°).

⁴⁶ Cfr. PAPPALARDO LA ROSA 1997, p. 45: «In *Desinenze* il discorso stilistico si fa riassuntivo dell’universo poetico gattiano».

⁴⁷ Vd. JACOBBI-MINUCCI 1977, p. 600.

Il conteggio complessivo dei versi (Tab. 25) mostra un'alta percentuale di endecasillabi (59,61%), che dominano l'ambito della metrica tradizionale; il ruolo del verso è però fortemente sbilanciato nell'ambito anisosillabico (Tab. 26) dove risulta prevalente la coppia ottonario\novenario, ma non manca una diffusione ad ampio raggio degli altri indici mensurali, con un forte indebolimento dello stesso endecasillabo (che copre solo il 5,86% delle occorrenze).

È possibile proporre come prospettiva di lettura per la raccolta quella della galleria moderna: rispetto a *Rime di viaggio*, costellata da poesie metricamente molto omogenee (rafforzate da vari indici di chiusura e circolarità), *Desinenze* appare come un museo che raccoglie quadri delle più svariate età e correnti, che alternano astratto e figurativo, conservazione e sperimentalismo, modalità serie e ironiche, parodie e citazionismi. I contatti di Gatto con le punte più avanzate dell'arte novecentesca sono ben documentati dagli ultimi scritti sull'arte, in cui sono misurate le tangenze e le distanze degli artisti italiani dall'iperrealismo e dalla pop-art.⁴⁸ Particolarmente interessante è la lettura dell'opera di Luca Alinari, definita una «iconografia dei mass-media» e in cui sono ravvisate le contaminazioni con forme di arte popolare, rese vivaci da qualche metafora di tipo metrico: «A primo acchito, la pittura di Alinari ricorda il fumetto, un fumetto in cui sia accaduto miracolosamente l'ordine e in cui l'angelo notturno abbia fatto pulizia, sparendo all'alba. I cattivi odori sono scomparsi, è rimasta una igiene perfetta, da rima baciata».⁴⁹

Alcune inferenze teoriche di questo atteggiamento “aperto” ed eterogeneo nei confronti della nuova pittura possono essere ricavate dalla poesia *In bilico*, che, al di là dell'inflessione giocosa del settenario, cela alcune importanti riflessioni su quale debba essere l'oggetto di un quadro:

⁴⁸ Gli sviluppi della pittura di Piero Vignozzi sono così commentati: «è questa la sua via che, entro e fuori i confini di dada, della poparte, dell'espressionismo realista e iperrealista, oltre la strada battuta dagli inventori strutturalisti e oggettuali, lo porta alla interiorità d'esser pittore di malinconica, ideale ironia» (G. 7419, p. 198). In merito alla «figuratività nuova, aperta all'evento del suo significato formale» di Pasquale Verrusio sono riconosciute le influenze della pop-art e di Rosenquist (G. 6804). Vd. anche G. 7208, p. 166: «Sono modi da riferire alla pop-arte, ma con una prudenza di osservazione che renda a Midollini la poesia del suo mondo incantato».

⁴⁹ G. 7323, p. 188.

Dipingere che cosa?
Il timido rigoglio
d'una piccola rosa
che s'alza dal bicchiere,
le foglie del cadere?

Basta un segno, l'invoglio
che s'apre dalle carte
alla luce degli occhi.
Dipingere l'ascolto
e metterlo da parte,
le mani sui ginocchi
in bilico sul volto.
Dipinta per figura
una presenza pura
che non avrà mai nome.
E non saper mai come
è nata dalla prova
del segno che la trova
sul foglio e sulla tela.
Può essere la mela.

Le semplici figurazioni della rosa o delle foglie, pur inserite in una interrogativa, costituiscono una prima risposta possibile. Gli altri periodi sintattici aprono invece prospettive moderne. Per fare pittura (o poesia) è sufficiente tracciare un 'segno', di stampo informale o astratto, che emerga con la sua matericità sulla superficie del foglio. Altrimenti si può tentare di 'dipingere' sinesteticamente 'l'ascolto', come nelle linee tensive di una pittura di Schönberg, oppure ripiegare su prospettive più tradizionali ma non meno stimolanti, come ritrarre una 'presenza pura' (l'*èthos* di una persona senza nome). L'ultima parola della poesia, 'mela', è un'allusione all'amato Cézanne, a cui Gatto aveva dedicato nel 1975 (nel pieno della scrittura di *Desinenze*) una lezione presso un ginnasio durante una trasmissione televisiva:

la mela di Cézanne non è un concetto, non è un'*idea* di mela [...] bensì è una creazione sorta [...] «dalla proprietà che ha la mela di appartenersi tutta, di essere mela, soltanto mela, di essere solitariamente mela, di avere tutto il suo volume, tutto il suo peso, tutto il suo colore, tutte queste cose fuse, incarnate, sostanziate dentro di sé». Per questo, conclude il poeta, nel momento in cui Cézanne dipingeva la mela, «era dentro la mela, era come se la mela dipingesse se stessa».⁵⁰

⁵⁰ DONATI 2007, p. 260; la citazione interna riporta le parole di Gatto (*Ritratto d'autore*, 3 ottobre 1975). NAPOLI 1998b, p. 461, segnala come la mela di Cézanne fosse già evocata in *Versi provenzali (Osteria flegrea)*.

La prospettiva catalogica che emerge da *In bilico* permette di capire l'estrema variabilità metrica del volume, che recupera e attinge alle tipologie assunte nel corso degli anni: endecasillabi rimati e sciolti,⁵¹ testure fortemente anisosillabiche,⁵² versi lunghi,⁵³ versi lirici sull'intervallo ottonario\novenario,⁵⁴ combinazioni metriche sul modello leopardiano,⁵⁵ ariette di settenari o ottonari,⁵⁶ versi brevi da canzonetta fra il settenario e il quinario.⁵⁷

Senza un tale sfondo d'insieme sarebbe difficile spiegare una poesia, certo non memorabile ma estremamente indicativa, come *L'uomo delle caverne*, dove si narra di un bambino che traccia sulla sabbia linee simili a quelle dell'arte preistorica.⁵⁸ La differenza temporale è come annullata, è definita un 'macero', e le più diverse maniere hanno libertà di convivere nel medesimo contenitore.

Negli stessi ambiti regolari non deve inoltre ingannare la semplice forza quantitativa dell'endecasillabo: la sua specificazione funzionale risulta assai ambigua e anomala in virtù di diversi procedimenti di straniamento semantico. Si prenda come esempio una coppia di sonetti.

⁵¹ Particolarmente notevole risulta *Il guardiano del faro*, che per la sua ampiezza (148 versi) e per l'inclinazione regressiva materna ricorda il precedente di *Romanzo 1917*. La nuova poesia si distingue però per il fitto disegno di rime, per la maggiore complessità dei piani storico-temporali e per l'enfasi declamatoria (sulla scia di certi testi della *Storia delle vittime* e di *Poesie d'amore*; sulla poesia vd. RAMAT 2005, pp. XLI-XLII). Le *Ultime a Gerardo* costituiscono una rivisitazione e un ripensamento degli schemi rimici delle poesie endecasillabiche dedicate al fratellino, inserite in *Morto ai paesi*. A dimostrazione dell'intenzionalità di fondere testi appartenenti ad epoche diverse, è inserita *La sera di Monaco*, pubblicata nel 1971, ma risalente ad appunti del 1938, «quando fu stretto l'effimero patto di Monaco tra Hitler, Mussolini, Daladier e Chamberlain» (JACOBBI-MINUCCI 1977, p. 614).

⁵² *Pianobar*: 16 \ 15 \ 14 tr. \ 8 \ 11 \ 13 \ 13 \ 13 \ 14 \ 16 \ 10 \ 9 \ 8 \ 12 \ 11 \ 9 \ 11; *Di spago in spago*: 16 \ 14 \ 11 \ 12 \ 16 \ 9 \ 8 \ 5 \ 10 \ 8 \ 14 \ 11 \ 8 tr. \ 8 tr. \ 5 \ 7 \ 7 \ 7 \ 8 \ 7 \ 5 \ 9 \ 8 \ 6 \ 8 \ 6 \ 3 \ 6. I versi lunghi di entrambe le poesie sono di difficile ritmizzazione.

⁵³ *Secoli dopo*: 13 \ 13 \ 15 o 16 \ 15 \ 15 \ 16 \ 12 \ 15 \ 10 \ 13 \ 14 \ 15.

⁵⁴ *Le foglie, Al passo dei cieli, Il passo, Il pioniere, Il vicolo della neve* (con qualche settenario). Più sfumata la struttura nel componimento *Nella sera d'Atene*: 9 \ 8 \ 6 \ 6 \ 8 \ 8 \ 5 sdr. \ 7 \ 6 \ 9 \ 7 \ 8 \ 8 sdr. \ 7 \ 8 \ 8 \ 8 \ 7 sd. \ 6 \ 8 \ 8 \ 9 \ 10 \ 9 \ 8 \ 8 \ 9 \ 9 \ 8 \ 8 \ 9 \ 8 \ 9.

⁵⁵ *Lazzaro*: 9 \ 9 \ 11 \ 14 \ 9 \ 11 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11 \ 9 \ 11 \ 7 \ 7 \ 11 \ 7 \ 7 \ 11 \ 11.

⁵⁶ In settenari: *Il piumino, A Zampòlo, Ritmi, Dialoghetto, Un canarino, In bilico, La polvere, L'acqua del bicchiere*. In ottonari: *Ariette gridelline*.

⁵⁷ *Canzoncina*: a₅b₅a₅b₆ c₅d₆c₅d₆ d₅e₆d₅e₅ f₅g₆f₅g₆ a₅h₆tr..

⁵⁸ 'Il tempo è un macero \ d'occhi e bocche dipinti, \ solo le ossa eterne. \ Ed un bambino lacero \ disegna sulla sabbia, \ la clava posata sui vinti, \ l'uomo delle caverne'.

Allèle

L'altro da me che in me s'opponne tale
per diversa struttura del conforme
è alterna discendenza dalle norme
che scartano improvvisi. Così sale,

nell'attimo che scende nell'informe,
la sembianza esaltata dal suo male:
così, di luce, l'ombra che s'avvale
slargandosi al disegno delle forme.

È paura smarrita quest'erede
tra l'altro e sé diviso che m'elebbe
a rivale perpetuo, che mi vede

imprigionato errore nella legge.
E l'alternanza stacca dal mio piede
l'ombra fuggente all'orma che mi regge.

Efebo

E tutto quello che credemmo amore
rimane se la notte ci sorprende
a vegliare il silenzio, quell'albore
di freddo ove l'insonnia in sé contende

il ricordo e l'oblio. Dalle tende
dell'alba, approssimandomi al cantore
che sognava nel sonno, le sue bende
vidi stringeva, e un'ala di pudore.

La sua verginità gli era fanciulla
addormentata tra le braccia, senza
peso di levità, volta in quel nulla.

E pescando nel sonno l'indolenza
della sua mano, la moveva a culla
verso la spazio della sua avvenenza.

In *Allèle* la disposizione incrociata delle rime ABBA BAAB CDC DCD è adattata ad un andamento ragionato.⁵⁹ Il tema trattato è quello dell' 'altro da me che in me s'opponne tale', definizione dell'inconscio, di quella parte oscura dell'individuo che ha una 'diversa struttura del conforme' e un' 'alterna discendenza dalle norme'. I due termini, legati dalla rima 'conforme' : 'norme', sono tipici elementi attribuiti al Super-Ego, al censore morale che interiorizza e impone all'Io delle regole sociali. Anche nel v. 12 si ribadisce che l'Io è 'imprigionato errore nella legge'. Il soggetto è così scisso, lacerato fra l' 'erede tra l'altro e sé diviso' ('informe' e affascinato dal lato del 'male') e dall'altra parte il 'rivale' conforme alle regole. La parola greca che dà il titolo alla poesia significa "l'uno e l'altro; reciprocamente": le due parti sono quindi compresenti e instaurano una lotta per il controllo della persona (l'antagonismo è il significato che prevale nell'uso scientifico del termine in italiano)

Gli elementi sonori si piegano al ritmo speculativo, fino a portarlo ad eccessi retorici che sembrano lo specchio di una nevrosi. Le rime ricche 'conforme' : 'informe' : 'forme' riprendono e rovesciano con ossimori lo stesso termine, legato al lessema topico 'norme'.⁶⁰ Le parole riferite alla spaccatura del soggetto sono ripetute a

⁵⁹ Era stata già sperimentata nel sonetto *L'orario* di *Poesie d'amore*.

⁶⁰ Si noti anche al v. 12 l'assonanza interna con 'errORE' a ribadire la subordinazione del soggetto ai vincoli sociali della 'legge'. L'andamento serrato è rinforzato da altri indici formali: le rime delle

distanza con disposizione chiastica: 'L'altro da *me* che in *me*'; 'tra l'altro e sé diviso'. L'antitesi 'luce, l'ombra', posta al centro esatto del componimento (metà del v. 7) riproduce a livello chiaroscurale la nevrosi del soggetto protagonista della poesia: «Nell'ultimo verso, ricco di allitterazioni e assonanze, l'«ombra» si contrappone a «orma», ma ne conserva il suono, come accade per il «reggere» e il «fuggire» e pone un [...] cerchio in cui tutto si rincorre».⁶¹

Al contrario lo sviluppo stilistico di *Efebo* risulta decisamente più armonico,⁶² grazie alla musicalità diffusa, data dalle numerose assonanze,⁶³ rime interne,⁶⁴ iterazioni⁶⁵ e allitterazioni.⁶⁶ La distribuzione sonora accompagna la finezza lessicale con cui è trattato il tema della sessualità: 'La sua verginità gli era fanciulla \ addormentata tra le braccia, senza \ peso di levità, volta in quel nulla'. Lo stile prezioso e raffinato si adatta ai numerosi richiami classicheggianti del testo: il titolo *Efebo*, il cenno al 'ricordo e l'oblio', la metafora delle 'tende \ dell'alba', l'immagine del 'cantore \ che sognava', il dettaglio delle 'bende' forse cerimoniali per il passaggio iniziatico all'età adulta.

Il contrasto fra i due testi spicca con notevole chiarezza. In *Allèle* l'elemento retorico è caricato sino alla contorsione formale e semantica, funzionale alla frantumazione dell'io; in *Efebo* la prudenza stilistica dona un'incantata musicalità e rinvigorisce la maniera espressiva in senso meno artificioso. Una tale compresenza di sperimentalismo⁶⁷ e tradizionalismo è avvalorata anche dal notevole sviluppo che gode

terzine sono legate dall'assonanza della doppia -e- e tutti i versi terminano con l'omoteleuto della medesima vocale.

⁶¹ PALUMBO CIRIELLO 1980, p. 186. Vd. anche MACRÌ 1980, p. 55, nota 15; PRANDI 2007, p. 126: «[la poesia] assume le forme di un dialogo, spesso risentito, con l'alterità che abita il soggetto, con l'ombra che rivendica la sua autonomia rispetto al corpo».

⁶² Cfr. JACOBBI-MINUCCI 1977, p. 609: «Alla fine del sonetto è annullata dall'autore una "cauda" di due versi con variante: 'luce inviolata agli attimi del volo \ (iddio di tutto come un punto solo) iddio creato come un punto solo'».

⁶³ In particolare nella prima quartina assonano 'quello', 'credemmo', 'silenzio', 'freddo'; 'amore', 'notte', 'albare'; 'rimane', 'vegliare' (vd. anche nelle strofe seguenti: 'alba', 'sognava', 'ala', 'addormentata', 'braccia'). Lo schema di vocali accentate appare estremamente pianificato.

⁶⁴ 'verginità', 'levità'.

⁶⁵ 'sognava nel sonno', 'pescando nel sonno'.

⁶⁶ 'alba, approssimandomi'; 'sognava nel sonno' (con *figura etymologica*), 'mano, la moveva'.

⁶⁷ Anche gli altri due sonetti della silloge, *Reverteris* e *Magìa* sono connotati in senso espressivo. In *Reverteris* tornano ciclicamente e ossessivamente gli stessi nuclei fonici, riproducendo a livello sonoro la dinamica temporale descritta nel testo, che allude al celebre passo della *Genesis: pulvis es et in pulverem reverteris* (3.19). In *Magìa*, il poeta, come un artefice divino, riesce a ricreare la "forma" di

il modo formale-allusivo, con varie modifiche o indebolimenti rispetto al modello di base del sonetto.⁶⁸

In un tale contesto di ampia accettabilità dello scarto metrico e dell'allusività pittorica non stupisce la presenza della prima vera interferenza sulla poesia gattiana di un grande artista quale De Chirico. Gatto non aveva mai amato il pittore⁶⁹ e ne aveva sempre limitato la portata nei saggi critici dedicati ad altri autori. Ne *Il creato di Carrà* aveva distinto con accuratezza le due metafisiche: a Carrà è attribuita una «romantica e acuta penetrazione dell'infinito» che celebra la «difficoltà con cui egli sagoma, aggiusta, ferma e ribadisce l'assiduo particolare della pittura nell'unita sostanza del suo germe». La poetica di De Chirico si muove invece in un ambito «finito» e limitato, che sfocia in una semplice, seppur «trionfale iconografia» superficiale: «De Chirico narra quel che vede per immaginazione del suo non-vedere». Il risultato non va oltre

uno degli amici scomparsi. La breve epifania consente l'unica apertura sintattica fra le strofe (vv. 4-5, con forte *contre-rejet*). La ricerca si chiude però in un 'vano \ richiamo' verso un 'deserto' e nel riposo definitivo nella morte. I mezzi con cui è reso il lento affievolimento dell'attività vitale sono la separazione fra le strofe, le forti cesure a cavallo del verso, la continua variazione del vocalismo tonico e lo schema delle rime (ABAB BABA CDC DCD), funzionalizzato per dare effetti di chiusura. Il taglio sperimentale sul sonetto si avverte anche nell'origine straniera dei titoli: *Reverteris* è latino; *Magia* ed *Efebo* sono parole italiane che derivano dal greco, come il prestito colto *Allèle*, usato in ambito prevalentemente scientifico.

⁶⁸ Dal tono alquanto leggero è il sonetto minore *Dialoghetto* (ABAB ABAB CDC ECE), costituito da «settenari, dei quali uno ipometro e l'altro ipermetro» (LAVEZZI 2005, p. 75). Il verso ipometro di cui parla Lavezzi, 'Dialoghetto, 'il mese', può essere ricondotto alla lunghezza regolare con una diafe; difficile appare invece l'"aggiustamento" del verso ipermetro: 'Venezia al buio s'accese', dato che sarebbe una forzatura eccessiva scandire 'buio' come monosillabo. Lavezzi definisce poi *La donna gialla* «sonetto elisabettiano» (*ibidem*): il testo è più precisamente un ampliamento del modello, dato che presenta quattro strofe tetrastiche più il distico finale (ABBA CDCD EFEF GHGH II; B, 'ombra': 'tomba', è parzialmente irregolare; H è solo un'assonanza 'riporta', 'tocca', ma RAMAT 2005, p. 764, segnala che 'riporta' doveva essere sostituito da 'bocca'; assonanze ulteriori fra C e D, 'grempo', 'cappello', F ed H, 'riposa', 'riporta'; forte consonanza fra B e C, 'tomba', 'grempo'). Si possono segnalare anche *La menta* (3 quartine e 1 verso finale di endecasillabi: ABAB CDCD EFEF E), *Un fiore per Kavafis* (monostrofica con 13 endecasillabi più 2 versi brevi, settenario e quinario) e *Vecchia poesia* (14 versi brevi fra il senario tronco e il novenario ripartiti in due strofe di 6 e 8 versi con frequenti rime: abcacd ebfghgi). Le analisi sui sonetti regolari e sugli pseudo-sonetti confermano le indecisioni della critica, già segnalate nel cap. 2.5, sull'atteggiamento gattiano nei confronti del modello, che alterna momenti di ripresa fiduciosa a modalità stranianti e sperimentali.

⁶⁹ CICCUTO 2001, p. 96, nota 2, lo definisce esplicitamente un «fraitendimento».

una «precisa geometria di un teatro immobile, una scena che nasconde e esalta la lontananza e l'improvvisa rivelazione dei misteri». ⁷⁰

Il giudizio era stato anche più sommario e sbrigativo nel 1952 in un contesto divulgativo quale quello di *Epoca*: ai messaggi di alcuni lettori, sconcertati dalla provocatoria liquidazione fatta da De Chirico nei confronti dell'impressionismo, di Van Gogh e di Cézanne, ⁷¹ Gatto aveva ironicamente risposto che

l'impressionismo, Cézanne, Monet, Van Gogh restano e le parole di De Chirico volano insieme col ferroso venticello di Don Basilio. Ci si potrebbe chiedere perché De Chirico si è tanto affezionato a sé solo da non veder altro, vuoi che scriva vuoi che dipinga o faccia di conto, che il proprio autoritratto. Gli è che, nei suoi anni di "metafisica", ha troppo viaggiato su treni immobili, tra orologi fermi sul mistero dell'ora X, mangiando biscotti secchi e presbiteriani e aringhe salate. Ora, in minuscola, nutrito di panne rubensiane e di canditi tucheschi, digerisce con difficoltà. S'è ammalato di "chirichite". Gli farebbe bene una passeggiata all'aria aperta, ma non vuole. Chiuso in casa cerca, a suo modo, di scrivere il suo *Don Chisciotte*. ⁷²

A questo proposito le annotazioni di Marica Romolini sulle suggestioni dechirichiane su *Morto ai paesi* suonano incongrue rispetto agli scritti teorici e devono essere limitate al più generico panorama culturale primonovecentesco. ⁷³ Invece, nell'ambito dello straniamento stilistico perseguito in alcune zone di *Desinenze*, De Chirico può essere testualizzato in una chiave almeno parzialmente ironica. Non è un caso che venga richiamato in un contesto di secondo grado, come personaggio del quadro di Guttuso ⁷⁴ *Caffè greco* (1976; Fig. 44), che lo ritrae ormai anziano e incanutito. Gatto offre una particolare *ékphrasis* interpretativa del dato figurativo:

⁷⁰ G. 6702, p. 19. Cfr. anche p. 26: «Carrà è alle soglie del mistero poetico, De Chirico vuol rimanere nell'enigma. [...] "enigma" è il risultato di una suggestione che allontana, devia e rende indiretto, ambiguo, il senso di una realtà composita e fin troppo evidente».

⁷¹ De Chirico aveva bollato le loro opere come «grotteschi aborti» e «indecenti scarabocchi» (*Cézanne e Van Gogh patroni della pessima pittura*, «Giornale d'Italia», 30 ottobre 1952).

⁷² G. 5297.

⁷³ Vd. ROMOLINI 2009, pp. 68 e 91.

⁷⁴ Anche verso Guttuso non è mancato inizialmente qualche giudizio negativo. Recensendo i quadri presentati alla IV Quadriennale d'arte nazionale di Roma del maggio 1943, Gatto rilevò un «disegno molle e casuale. [...] È la verità ultima della pittura che a [Guttuso] manca e la saldezza assoluta dell'immagine. [...] Non realizza mai la cosa, ma metafore, figure e schemi stilistici la cui intelligenza è sempre relativa a un significato logico e veristico» (G. 4315; cfr. AFFINITO 2008, p. 93). Nel 1946 Gatto notò che Guttuso, a differenza di Morlotti, «esagera in modo opposto, direi disordinando la composizione e non riuscendo a far reagire ugualmente il colore, che resta grezzo» (G. 4611). Nei

Mattina al Caffè Greco

Le mummie del caffè sono rimaste
a specchiarsi nei vetri, il giorno passa
dai cavalli d'un tempo, dalle caste
fanciulle allontanate nei capelli
alle nere vetrine, a questa cassa
ch'entra ed esce da sé sui campanelli
squillanti delle somme, c'è un riflesso
veloce di riflessi e tutto è fermo
sconsolato nell'essere se stesso.
Il ricordo e l'oblio, un sole infermo
e l'eclisse che torna sulle lane
cadenti dei sepolcri, sulle vane
canizie di De Chirico dal bieco
sguardo fuggente agli ospiti del Greco.
Vorresti, tenerezza intenerita,
con la testa svogliata sopra il marmo
questo labile suono della vita
e nel silenzio l'oro dei cipressi
dipinti sulla tela, il fiume, l'armo
dei canottieri in ghingheri, gli stessi
di sempre, la panchina della nonna.
Un riso irrefrenabile di donna
che gorgheggia il suo riso, ma sparita
col suo serpente lucido di pelo.
E De Chirico stira il suo panciotto,
s'alza in piedi, ripassa la sua mano
sapiente sui capelli, sembra ghiotto
della sua bocca vuota, è già lontano.
Dalle vetrine s'indovina il cielo.

Alcuni dei dettagli della poesia ripercorrono vari momenti della carriera del pittore di Volos:⁷⁵ i 'cavalli d'un tempo' sono un cenno alla produzione successiva agli anni Venti; il riferimento 'tutto è fermo \ sconsolato nell'essere se stesso' sembra un'allusione negativa alla presunta finitezza della metafisica di De Chirico, da cui Gatto aveva già preso le distanze nei saggi critici; 'Vorresti ... \ l'oro dei cipressi \ dipinti sulla tela' è forse interpretabile (con un'introiezione psicologica nel personaggio) come un possibile ripensamento rispetto alla critica nei confronti di Van Gogh; infine

decenni successivi Gatto rivedrà il suo giudizio, sino a sviluppare un'amicizia con il pittore di Bagheria.

⁷⁵ Lo stesso quadro di Guttuso è ricco di citazioni interne verso la produzione di De Chirico: i quadri appesi con templi greci e la statua nell'angolo destro ricordano varie opere metafisiche, l'uomo bendato al centro della tavola allude al celebre *Ritratto di Apollinaire* (1914). In apparato è posta una copia preparatoria conservata a Madrid; l'olio definitivo è custodito a Colonia.

l'immagine di De Chirico che si alza 'ghiotto \ della sua bocca vuota' costituisce un'ultima puntata sarcastica di Gatto verso la "chirichite" dell'artista neo-classico.⁷⁶

All'andamento endecasillabico regolare della poesia su Guttuso e De Chirico, si può contrapporre la partitura anisosillabica di *Estate a Palinuro*, redatta originariamente per accompagnare una serie di acqueforti di Franco Gentilini sulle quattro stagioni:

Estate forte e nera, chi s'abbruna di notte	7+7
scopre a un filo di vento il suo lumino.	11
Biancheggiano le rotte	7
ghiaie frangenti il nero oltremarino.	11
Notte, sirena, viola dell'amore	11
goduto, donna abbeverata	9
da quel filo di sete,	7
non c'è lingua più dolce della quiete.	11
Forse è il mare che pesca il suo chiarore	11
o la barca, incantata.	7

La libertà metrica è moderata dalla scelta precisa di soli versi imparisillabi, che, ad eccezione di un novenario, si limitano alla classica congiunzione endecasillabo e settenario (il primo dei quali, nel suo valore incipitario, raddoppiato in un alessandrino). Gatto attua una scelta precisa di moderato conservatorismo metrico, che rende con efficacia il nodo di stile colto dalla critica nelle opzioni grafiche di Gentilini, il cui segno appare «antico, moderno, attuale e futuribile al tempo stesso, pieno di echi e di presagi».⁷⁷ Questa commistione fra recuperi dal passato⁷⁸ e proiezioni verso il moderno trova una significativa rispondenza negli sviluppi estetici maturati da Gatto nel corso degli anni Settanta, che, oltre all'uso del termine "desinenze", intensifica nei suoi cataloghi quello della parola "archeologia", intesa come uno strumento stilistico con cui il pittore attinge a precedenti epoche espressive, introducendo i vecchi stilemi

⁷⁶ Cfr. anche il commento alla tavola di Cesare Ronchi *Pictor optimus*, «in cui la pingue alterigia di De Chirico è, qual è, consentita e autorizzata dal Giubilante ostensore, incazzato col suo stesso cipiglio per quella faccia così-così [non ne ha altra, quale meriterebbe, a suo credere]» (G. 7607, p. 214).

⁷⁷ LUCCHESI 1973.

⁷⁸ Cfr. BOSQUET 1979: «il XX secolo di Gentilini non si può concepire senza la presenza etrusca o romanica»; MICIELI 2003: «a cavallo degli anni Cinquanta, scatta l'idea progettuale, si desta lo spirito del "costruttore" di cattedrali, del pittore tendenzialmente parietale sollecitato dalla suggestione e dalla meditata lettura degli affreschi di Pomposa, dei mosaici ravennati, dell'architettura e della scultura romaniche».

e gli antichi motivi in un contesto artistico a volte straniante, sottolineato spesso da aggettivi riferiti al futuro (futuribile, avveniristico),⁷⁹ che ne sottolineano l'apertura alle più diverse contaminazioni.

In questo modo nuovo di intendere lo sviluppo formale non è forse estranea anche l'ampia esperienza di Gatto con la radio e con il mezzo televisivo.⁸⁰ La televisione è un *medium* che concentra le più diverse tematiche e i più diversi linguaggi e può ibridare facilmente il cinema, la letteratura, il teatro, la musica, le arti figurative, lo sport, la cronaca. Per la Rai Gatto si era occupato di curare trasmissioni su Pascoli, su Chaplin, sui libri di poesia,⁸¹ sulla cultura di provincia e di musicare alcune canzoni o ballate. Nella sua rubrica degli anni Sessanta, *Il gatto in poltrona*, aveva recensito per «La Fiera Letteraria» telecronache sportive, lungometraggi e telefilm, trasposizioni operistiche e teatrali, varietà e servizi giornalistici sui più vari argomenti. Di conseguenza aveva maturato una consolidata esperienza con la pluralità semiotica della televisione, come si evince da uno scritto teorico conservato in forma dattiloscritta presso l'Università di Pavia: si apprezza la capacità di Gatto di cogliere precocemente le caratteristiche intrinseche del mezzo e di valorizzare la possibilità educativa della TV, non tanto nella semplice creazione di programmi culturali, quanto in una pedagogia scopica che trasmetta una «lezione di realtà, propria del vedere, alla quale ogni spettatore si affida e che fa della TV uno strumento di cultura. [...] Ho visto [...] (partite, sport, assassini, politica, ecc.). Ed io credo che il vedere sia tutto per l'uomo e per me. [...]». La televisione offre l'opportunità di «vedere [...] nel loro farsi,

⁷⁹ È già usato in senso negativo in un articolo sullo scultore Michael Noble del 1960, per indicare i prosecutori meno vivaci del gusto informale: «gli innumerevoli imitatori, i manieristi, gli arcadi di questa pittura e di questa scultura edificano la terrificante archeologia del futuro» (G. 6073). Nel 1969, ripercorrendo l'opera di Sironi, è invece apprezzato «l'incontro delle contraddizioni, insieme archeologiche e avveniristiche, in cui il pittore avrebbe operato a restaurare la tradizione sugli archetipi della nuova civiltà industriale» (G. 6918, p. 129). L'anno seguente, in merito all'opera di Americo Mazzotta, è riscontrato come «una memoria dei gesti dell'arte, e non so che araldica fossile, archeologia, da reperto ancora inumato, si rivela dalle tele di questo strano e freddissimo pittore». (G. 7026, p. 147). Infine nel 1973 Gatto segnala come la matrice baconiana di Attardi si risolva «in una futuribile archeologia di avvenenze insostenibili, quasi di statue dipinte o scolpite, che abbiano perduto per sempre l'ammirazione da cui erano investite e, al di qua della metafora votiva, abbiano solo il marchio della propria grinta» (G. 7321, pp. 177-178; vd. anche p. 179: «convivono forme eterogenee, citazioni impertinenti, riporti classicheggianti e detriti di culture primitive e totemiche»).

⁸⁰ Sui rapporti di Gatto con la televisione vd. i cenni in GIMMI 2009, pp. 397-398.

⁸¹ Nei Faldoni III e V del Fondo di Pavia si conservano appunti di conversazioni televisive con Betocchi, Vigorelli e Bigiaretti.

mentre si fanno, avvenimenti, azioni e direi momenti di vita che in altro modo mai ci sarebbe dato di vedere». Grazie all'«occhio televisivo» è possibile aggiornare lo sguardo dello spettatore «per ubiquità» e «per contemporaneità».⁸²

La plurivocità formale che si rivela in *Desinenze*, dietro la quale si può scorgere l'apertura linguistica maturata nel contatto con le arti visive statiche e dinamiche, mostra qualche contatto con alcune istanze del post-moderno:⁸³ la forte mescolazione di codici; il disimpegno stilistico che emerge in alcuni testi; un'ibridazione teorica fra i concetti di "archeologia" e di "futuribile"; la comprensione delle specificità della nuova medialità e della labilità dello scarto fra produzione culturale elitaria e massificata; l'attenzione per la pop-art di cui viene tentata qualche comparazione con il mondo italiano. Manca però una precisa coscienza della frattura epocale e viene delineata una sostanziale continuità armonica rispetto all'epoca artistica precedente. Nell'ambito teorico Gatto si occupa contemporaneamente di pittori coevi già proiettati verso nuove dinamiche stilistiche e di maestri del modernismo primo-novecentesco. I vari ambiti convivono senza urti, in una sostanziale sottovalutazione del diverso spessore storico. Lo stesso straniamento metrico, praticato in varie poesie, appartiene ancora alla temperie dell'avanguardia modernista più che al distanziamento ravvisabile nella letteratura post-moderna.

La morte improvvisa ha impedito a Gatto di rifinire l'assetto completo della raccolta. Al di là dei risultati a volte contraddittori delle singole poesie, *Desinenze* rappresenta un terminale coerente del macrotesto gattiano, l'ultima complessa testimonianza di un'opera volta, sin dagli anni Trenta, a contaminare e ibridare il mondo verbale e quello figurativo e a intessere un discorso parallelo e sinergico fra riflessione estetica ed applicazione letteraria:

Il mio punto di partenza è nel colore, nel chiamare i paesi, le cose, a "essere" in una realtà della memoria che ha tutta addosso la sua presenza, il suo valore di significazione: quel cielo, quei paesi, quelle figure, quella architettura di spazio e tempo, di luce, quelli soli e non altri, quasi indicati, e direi "dimostrati" col mio occhio. È la stessa incontentabile natura della poesia: l'ineffabile, pago di sé, che pure deve comunicare, e affidarsi ai mezzi più impervi e più ostili – della parola,

⁸² PV.X.RAI. È il copione per un programma di RAI3.

⁸³ Per gli aspetti tecnici e la disanima critica sul postmoderno vd. CESERANI 1997.

del segno, del colore – qualificati sino a far propria la trepidante emozione del pittore e del poeta, nel suo essere e nel suo “vedere”.⁸⁴

⁸⁴ G. 6921.

TABELLE

Tab. 1

Schemi di rime delle poesie endecasillabiche in quartine di *Isola* (1932): *Atrio del mare*, *Mattino all'ospedale*, *Solitudine*, *Idillio del piccolo morto*, *Sogno del golfo*.

ABAB	CDCD									
ABAB	CDCD	EFEF	GHi ₇	LMLM	NONO	PCPC				
ABAB	CDCD	EFEF	EGEG							
ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	ILIL	MNMN	ONON	PQPQ	RSRS	TUTU	T
ABAB	CDCD	EFEf ₉	G	HIHI	LMLM					

Tab. 2

Schemi di rime delle poesie endecasillabiche in quartine di *Morto ai paesi* (1937): *Notte*, *Prato*, *Via Appia*, *Novilunio*, *Maestrale*, *Largo di sera*, *Assedio*, *Gerardo*, *Periferia*. In corsivo sono segnalate delle rime imperfette.

ABAB	CDCD	EF	CGC	HIHI	LMLM				
ABAB	CDCD	<i>EFEF</i>	GHGH	ILIL	MNMN				
ABAB	CDCD	<i>EFEF</i>	GHGH						
ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	ILIm ₅					
ABAB	CDCD	EFEF	GHGH						
ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	ILIL	MNMN	OEOL	MPMP	OQQQ	RSt ₇
	<i>UVUV</i>	<i>WXWX</i>	<i>ZLZL</i>						
ABAB	CDCD	EFEF	BGBG	HIHI	LMF				
ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	ILIL _{13L₉}	MNMN	O			
ABAB	<i>CDCD</i>	EFEF	GHGH	ILIL	MNMN				

Tab. 3

Indice degli schemi ritmici più diffusi fra gli endecasillabi delle sezioni di *Isola* e *Morto ai paesi*, in *Poesie* (1941). Sono inclusi anche i versi inseriti in contesti anisosillabici. I conteggi sono tratti da GHIDINELLI 2000, pp. 119-125.

3 ^a -6 ^a -10 ^a	159
1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a	120
2 ^a -6 ^a -10 ^a	104
1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a	79
2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a	74
4 ^a -8 ^a -10 ^a	72
3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	61
2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	42

4 ^a -6 ^a -10 ^a	40
2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a	36

Tab. 4

Schemi ritmici degli endecasillabi delle originarie *Isola* (1932) e *Morto ai paesi* (1937). Si considerano solo i contesti regolari.

	<i>Isola</i>		<i>Morto ai paesi</i>	
3 ^a -6 ^a -10 ^a	33	16,41%	63	25,92%
4 ^a -8 ^a -10 ^a	27	13,43%	17	6,99%
2 ^a -6 ^a -10 ^a	20	9,95%	42	17,28%
4 ^a -6 ^a -10 ^a	19	9,45%	5	2,05%
1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a	17	8,45%	24	9,87%
1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a	11	5,47%	2	0,82%
1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a	10	4,97%	20	8,23%
3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	9	4,47%	8	3,29%
2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a	8	3,98%	19	7,81%
1 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a	5	2,48%	5	2,05%
2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a	5	2,48%	15	6,17%
4 ^a -7 ^a -10 ^a	5	2,48%	-	
1 ^a -6 ^a -10 ^a	4	1,99%	1	0,41%
2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	4	1,99%	10	4,11%
3 ^a -7 ^a -10 ^a	4	1,99%	1	0,41%
4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	3	1,49%	3	1,23%
1 ^a -4 ^a -10 ^a	2	0,99%	1	0,41%
1 ^a -5 ^a -7 ^a -10 ^a	2	0,99%	-	
2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a	2	0,99%	-	
1 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	1	0,49%	1	0,41%
2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	1	0,49%	1	0,41%
2 ^a -4 ^a -10 ^a	1	0,49%	-	
2 ^a -5 ^a -10 ^a	1	0,49%	1	0,41%
2 ^a -5 ^a -6 ^a -10 ^a	1	0,49%	1	0,41%
2 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a	1	0,49%	1	0,41%
2 ^a -7 ^a -10 ^a	1	0,49%	-	
3 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a	1	0,49%	-	
5 ^a -7 ^a -10 ^a	1	0,49%	-	
6 ^a -8 ^a -10 ^a	1	0,49%	-	
6 ^a -10 ^a	1	0,49%	-	
4 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a	-		1	0,41%
4 ^a -10 ^a	-		1	0,41%
<i>Tot.</i>	201		243	

Tab. 5

Indice delle tipologie versuali di *Isola* (1932) e *Morto ai paesi* (1937) nei soli contesti versoliberisti.

	<i>Isola</i>		<i>Morto ai paesi</i>	
Endecasillabi	35	9,4%	91	23,69%
Decasillabi	28	7,52%	26	6,77%
Novenari	46	12,36%	35	9,11%
Ottonari	63	16,93%	51	13,28%
Settenari	63	16,93%	106	27,6%
Senari	67	18,01%	24	6,25%
Quinari	41	11,02%	13	3,38%
Quadrisillabi	3	0,8%	3	0,78%
Trisillabi	3	0,8%	1	0,26%
Dodecasillabi	10	2,68%	6	1,56%
Tredecasillabi	4	1,07%	12	3,12%
Versi lunghi	9	2,41%	16	4,16%
Tot.	372		384	

Tab. 6

Indice dei tipi versuali che occupano le sedi di apertura e di chiusura delle poesie di *Isola* (1932) e *Morto ai paesi* (1937).

<i>Isola</i>										
<i>N. Sillabe</i>	12	11	10	9	8	7	6	5	4	<i>Lunghi</i>
<i>Incipit</i>	1	2	3	2	4	5	6	2	-	1
<i>Explicit</i>	2	2	2	2	7	4	5	1	1	-

<i>Morto ai paesi</i>										
<i>N. Sillabe</i>	12	11	10	9	8	7	6	5	4	<i>Lunghi</i>
<i>Incipit</i>	-	5	3	5	3	4	2	-	1	4
<i>Explicit</i>	-	10	1	1	4	5	2	2	-	2

Tab. 7

Schemi di rime dei sonetti di *Isola* (1932): *Desiderio di laguna*, *Notte*, *Notte oceanica*, *Amore*, *Il giogo*.

ABAB	ABAB	CDE	EDC
ABAB	ABAB	CDE	CDE
ABAB	ABAB	CDE	CDE
ABAB	ABAB	CDE	CDE
ABAB	CDCD	EFE	

Tab. 8 e 9

Indici versuali della seconda e della terza parte di *Poesie* (1941). A: *Motivi*; B: *La memoria felice*; C: *Arie e ricordi*; D: *Tre arie per la sua voce*; E: *Ultimi versi*.

<i>Seconda parte</i>						
	A		B		Tot.	
Endecasillabi	49	47,11%	59	25,1%	108	31,85%
Decasillabi	1	0,96%	7	2,97%	8	2,35%
Novenari	7	6,73%	12	5,1%	19	5,6%
Ottonari	2	1,92%	31	13,19%	33	9,73%
Settenari	39	37,5%	119	50,63%	158	46,60%
Senari	3	2,88%	2	0,85%	5	1,47%
Quadrisillabi	1	0,96%	1	0,42%	2	0,58%
Quinari	-		1	0,42%	1	0,29%
Trisillabi	1	0,96%	1	0,42%	2	0,58%
Dodecasillabi	-		2	0,85%	2	0,58%
Tredecasillabi	1	0,96%	-		1	0,29%
<i>Tot.</i>	104		235		339	

<i>Terza parte</i>								
	C		D		E		Tot.	
Endecasillabi	52	32,91%	6	4,76%	294	98%	352	60,27%
Decasillabi	-		1	0,79%	-		1	0,17%
Novenari	-		12	9,52%	4	1,33%	16	2,73%
Settenari	105	66,45%	107	84,92%	2	0,66%	214	36,64%
Quinari	1	0,63%	-		-		1	0,17%
<i>Tot.</i>	158		126		300		584	

Tab. 10

Confronto degli indici mensurali di *Amore della vita* (1944) e *Il capo sulla neve* (1947).

	<i>Amore della vita</i>		<i>Il capo sulla neve</i>	
Endecasillabi	95	26,83 %	392	82,18%
Decasillabi	26	7,34 %	5	1,04%
Novenari	32	9,03 %	9	1,88%
Ottonari	30	8,47 %	16	3,35%
Settenari	110	31,07 %	13	2,72%
Senari	10	2,82 %	5	1,04%
Quinari	17	4,80 %	10	2,09%
Quadrisillabi	1	0,28 %	1	0,2%
Trisillabi	3	0,84 %	-	
Bisillabi	1	0,28 %	1	0,2%
Dodecasillabi	13	3,67 %	5	1,04%
Tredecasillabi	8	2,25 %	2	0,41%
Versi lunghi	8	2,25%	18	3,77%
<i>Tot.</i>	354		477	

Tab. 11

Indice delle misure nei soli contesti anisosillabici di *Amore della vita* (1944).

Endecasillabi	47	20,88 %
Settenari	37	16,44 %
Otonari	29	12,88 %
Novenari	29	12,88 %
Decasillabi	26	11,55 %
Quinari	14	6,22 %
Dodecasillabi	13	5,77 %
Senari	10	4,44 %
Tredecasillabi	8	3,55 %
Versi lunghi	8	3,55 %
Trisillabi	3	1,33 %
Bisillabi	1	0,44 %
Tot.	225	

Tab. 12

Copertura cronologica delle sezioni di *Nuove poesie* (1950).

	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949
<i>Ultime</i>								-----	-----
<i>Prime</i>	-----	-----							
<i>La provincia del mare</i>		-----	-----						
<i>Amore della vita</i>			-----	-----					
<i>Anniversari</i>				-----	-----	-----	-----		
<i>Come il sorriso</i>					-----	-----	-----		
<i>Romanzo 1917</i>								-----	
<i>Il circo della luna</i>						-----	-----	-----	

Tab. 13

Indice della sezione di *Amore della vita* in *Nuove poesie* (1950).

- Vivi
- Vento sulla Giudecca
- Apologo
- Mia Madre
- Lapide
- Vento
- Grecia
- Favole
 - Una volta
 - Per dire
 - Grigio
 - Incredibile
 - Processo
 - La luna
 - Saluto
 - Il balcone
 - Interno
 - Parole
 - Esulterà
 - Come un pensiero
 - Sabato sera
 - Giotto
- Notte a Pisa
- Le fontane
- Fiera
- Avventura
- Lago
- Paesaggio
- Amore della vita
- Fine

Tab. 14

Conteggio dei versi nelle otto sezioni di *Nuove poesie* (1950).

Sil.	Sezioni																Tot.	
	1	2	3	4	5	6	7	8										
11	199	95,21%	177	56,36%	58	34,31%	102	31,57%	138	89,03%	203	76,31%	87	100%	237	89,09%	1201	67,13%
10	-		-		15	8,87%	25	7,73%	2	1,29%	-		-		3	1,12%	45	2,51%
9	3	1,43%	-		36	21,3%	24	7,43%	6	3,87%	8	3%	-		8	3%	85	4,75%
8	5	2,39%	3	0,95%	10	5,91%	23	7,12%	1	0,64%	24	9,02%	-		4	1,5%	70	3,91%
7	2	0,95%	133	42,35%	39	23,07%	95	29,41%	2	1,29%	28	10,52%	-		8	3%	307	17,16%
6	-		1	0,31%	3	1,77%	9	2,78%	1	0,64%	2	0,75%	-		1	0,37%	17	0,95%
5	-		-		6	3,55%	15	4,64%	3	1,93%	1	0,37%	-		1	0,37%	26	1,45%
4	-		-		-		1	0,3%	-		-		-		-		1	0,05%
2	-		-		-		1	0,3%	-		-		-		-		1	0,05%
3	-		-		-		1	0,3%	-		-		-		-		1	0,05%
12	-		-		-		13	4,02%	1	0,64%	-		-		2	0,75%	16	0,89%
13	-		-		1	0,59%	7	2,16%	1	0,64%	-		-		-		9	0,5%
Lunghi	-		-		1	0,59%	7	2,16%	-		-		-		2	0,75%	10	0,55%
Tot.	209		314		169		323		155		266		87		266		1789	

Tab. 15

Schemi degli endecasillabi di *Romanzo 1917*, in *Nuove poesie* (1950).

3 ^a -6 ^a -10 ^a	10
4 ^a -8 ^a -10 ^a	9
2 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a	8
2 ^a -6 ^a -10 ^a	8
2 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a	7
2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a	7
1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a	6
1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a	5
4 ^a -7 ^a -10 ^a	5
2 ^a -4 ^a -10 ^a	4
3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	4
4 ^a -6 ^a -10 ^a	4
1 ^a -6 ^a -10 ^a	3
1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a	2
2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	2
4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	2
2 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a	1
<i>Tot.</i>	87

Tab. 16

Tipologie versuali delle tre sezioni di *La forza degli occhi* (1954). Con ** si indica la poesia introduttiva.

	**	<i>I</i>		<i>II</i>		<i>III</i>		<i>Tot.</i>	
Endecasillabi	8	62	24,03%	67	20%	40	13,74%	177	19,79%
Decasillabi	-	18	6,97%	29	8,65%	5	1,71%	52	5,81%
Novenari	-	19	7,36%	20	5,97%	20	6,87%	59	6,59%
Otonari	-	27	10,46%	28	8,35%	40	13,74%	95	10,62%
Settenari	2	89	34,49%	137	40,89%	123	42,26%	351	39,26%
Senari	-	18	6,97%	19	5,67%	29	9,96%	66	7,38%
Quinari	-	11	4,26%	25	7,46%	24	8,24%	60	6,71%
Quadrisillabi	-	3	1,16%	3	0,89%	3	1,03%	9	1%
Trisillabi	-	3	1,16%	4	1,19%	4	1,37%	11	1,23%
Tredecasillabi	-	2	0,77%	1	0,29%	2	0,68%	5	0,55%
Dodecasillabi	-	3	1,16%	1	0,29%	-		4	0,44%
Versi lunghi	-	3	1,16%	1	0,29%	1	0,34%	5	0,55%
<i>Tot.</i>	10	258		335		291		894	

Tab. 17

Versi che occupano le posizioni di apertura e di chiusura delle poesie in metrica libera de *La forza degli occhi* (1954).

N. Sillabe	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	Lunghi
Incipit	1	11	9	2	8	10	1	3	-	-	2
Explicit	-	5	5	2	5	14	7	3	3	3	-

Tab. 18

Indice delle tipologie mensurali nei soli contesti anisosillabici de *La forza degli occhi* (1954).

	I	II	III	Tot.	
Endecasillabi	22	28	26	76	12,35%
Decasillabi	18	29	5	52	8,45%
Novenari	19	20	20	59	9,59%
Ottolari	13	28	40	81	13,17%
Settenari	55	42	99	196	31,86%
Senari	17	19	27	63	10,24%
Quinari	9	24	23	56	9,1%
Quadrisillabi	1	3	3	7	1,13%
Trisillabi	3	4	4	11	1,78%
Dodecasillabi	3	1	-	4	0,65%
Tredecasillabi	2	1	2	5	0,81%
Versi lunghi	3	1	1	5	0,81%
Tot.	165	200	250	615	

Tab. 19

Indice delle tipologie versuali delle quattro sezioni di *Osteria Flegrea* (1962). A: *Allegretto*; B: *Diario*; C: *Osteria Flegrea*; D: *La madre e la morte*.

	A		B		C		D1	D2	
Endecasillabi	49	20,76%	85	41,66%	128	45,87%	180	79	83,27%
Decasillabi	5	2,11%	1	0,49%	1	0,35%	-	-	
Novenari	21	8,89%	27	13,23%	12	4,3%	9	-	2,89%
Ottolari	34	14,4%	11	5,39%	9	3,22%	-	-	
Settenari	75	31,77%	76	37,25	121	43,36%	14	19	10,61%
Senari	14	5,93%	3	1,47%	1	0,35%	-	2	0,64%
Quinari	28	11,86%	1	0,49%	5	1,79%	2	4	1,92%
Quadrisillabi	3	1,27%	-		1	0,35%	-	-	
Trisillabi	3	1,27%	-		-		-	2	0,64%
Bisillabi	1	0,42%	-		-		-	-	
Dodecasillabi	3	1,27%	-		1	0,35%	-	-	
Tot.	236		204		279		205	106	

Tab. 20

Indice dei tipi mensurali di *Allegretto* (1957).

Endecasillabi	21	27,27%
Novenari	17	22,07%
Otonari	15	19,48%
Settenari	8	10,38%
Senari	5	6,49%
Quinari	5	6,49%
Quadrisillabi	5	6,49%
Trisillabi	1	1,29%
<i>Tot.</i>	77	

Tab. 21

Schemi delle poesie in quartine nella sezione *Giornale di due inverni*, in *La storia delle vittime* (1966): *Dicembre '43*, *Pensando a mia madre*, *La mano*, *Nel tempo e oltre andando*.
Con il corsivo si segnala una rima imperfetta.

ABBA	CDCD				
ABAB	CDCD				
ABAB	CDCD	C			
ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	<i>ILLI</i>	<i>L</i>

Tab. 22

Schema di rime della poesia *Tornando all'alba per San Vittore*, in *La storia delle vittime* (1966).

-enso	-oria
-enso	-orna
-elo	-orna
-one	-anni
-anni	<i>ime</i>
-one	<i>evi</i>
Torni \ -alba	-ore
torni \ -elo	-elo
-irlo	<i>-omo</i>
-ano	-illo
-illo	-ano
-ene	-ene

Tab. 23

Schemi di rime delle cento poesie di *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969). Si segue l'ordinamento del volume. In pedice sono segnate le poche misure divergenti dall'endecasillabo; in corsivo le rime imperfette; fra parentesi le rime al mezzo.

1	ABAB	CDDC	EEFF	GGH	
2	ABAB	CDDC	EFEF	GGHHII	
3	ABAB	CDCD	EFEG	AGAF	H
4	ABAB	CDCD			
5	ABCBA _{e7} DFFG ₇ CG ₇				
6	ABACBCDD				
7	ABAB	CDCE	EF	FGGHHE	
8	ABAB	CDCD			
9	ABAB	CDCD	EFEF		
10	AABB	CDDC			
11	ABAB	CDCD	EFEF	A	
12	ABAB	CCDD	EEFF		
13	ABBA	CDDC	EFEE	GHHG	H
14	ABAB	ACAC	A		
15	ABAB	CDCD	EFEF	<i>G H G H</i>	
16	AABB				
17	ABAB				
18	AABB				
19	AABBCCDD				
20	ABABCCB				
21	ABAB	BABA	CDC	DCD	
22	ABAB	CDCD			
23	A _{15tr.} A _{17tr.} B ₇ B ₉ C _{14tr.} D ₇ A _{17tr.} E ₈ E ₈ F ₈		E ₈ F ₈ G ₈ E ₈ G ₈		
24	ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	
25	ABAB	ABAB	CDC	DCD	
26	ABAB	CDCD	EEFF	GHHG	
27	ABAB	CDCD			
28	ABAB	CDCD	EFEF	GG	
29	ABAB	CDCD	EEFF		
30	ABAB	CDCD	EFEF	GG	
31	ABAB	CDCD	EFEF		
32	ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	ILIMML
33	ABAB	CDDC	EFEF	GHHG	
34	ABACBC	DDEFEGG			
35	ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	II
36	ABAB	CDCD	EFEF	GHHG	II
37	ABAB	CDEDCD			
38	ABAB	CBCB	DDEFE	FGGHH	
39	ABAB				
40	ABAB	CDCD	EECC	FFGG	HILL
41	ABAB	CDCD			
42	ABAB	CC			

43	ABAB					
44	ABAB					
45	ABAB	CDCD	EFEF	GEGE	HH	
46	ABAB	CDCD				
47	AABBCCDD					
48	ABBCCADDEFEF					
49	AABCBCDD					
50	ABBACDDEEF					
51	Ab ₇ Ba ₇ Cd ₇ ECf ₇ Ed ₇ FGHGH					
52	ABAB					
53	ABAB	CDCD	EFEF			
54	ABAB	CDCD	EFEF			
55	ABAB	CDCD	EFEF	GFEG		
56	ABBA	CDCD	EFEF			
57	A ₇₊₇ BBA					
58	ABACBDD _(sp.) EEFF ₇	CGHG	CHCA			
59	ABAB	CBCB	DEDE	FGHFGH		
60	ABAB	CDDC	EFEF	GHGH	ILLI	
61	ABBCCADEED					
62	ABBA	CDCD	EFEF			
63	AABBCC					
64	ABAB	BABA	CDC	DCD		
65	A ₇₊₇ ABC _{sd.} C _{sd.} B ₇₊₇ D _{sd.} D _{sd.} EE ₇₊₇ FF					
66	ABAB	CDDC	EEFF	DD		
67	ABBA	CDCD	EFEF	GGHH	IILL	
68	ABCBCDAEFE					
69	ABCBACDEFDGH ₇ EC ₇ HF ₇ GL ₇					
70	ABAB	ABAB	CDC	DCD		
71	ABAB	CDCD	EFEF	GHHG		
72	ABAB	CDCD	EFEF			
73	ABAB	CDCD	EFEF			
74	ABAB	CDCD	EFEF			
75	ABAB	CDCD	EFEF	GG		
76	ABBA	CDCD	EFEF	GGHH	ILIL	AA
77	ABAB	ABAB	CDC	DCD		
78	ABAB	CDCD	EFEF	GGHH		
79	ABACBDDCE(F)F ₇₊₇ E					
80	ABAB	BABA	CDE	EDC		
81	(P)AABBCCDEF(F)DEGHIL(L)Isp.(M)N(N)MO(P)Q(P)Q					
82	ABACBDCDEFGHEGIHILLMM					
83	ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	GIGILL	
84	ABBA	CDCD	EE			
85	AABBCCDDEEFFGGHH					
86	ABABCB	CDEDEB				
87	ABBA	CDDD	CECE	FF	GHHG	
88	ABBBCDDACEE					
89	ABABCDECDEFFGGHGFHF					
90	ABAB	CDCD	EFEF	GHGH	GIIG	

91	ABBA	CDDC						
92	ABAB	CDCD	DCDC					
93	ABAB	CDCD	EFEF					
94	ABAB	CDCD	EFEF	GG				
95	ABBA	CDDC	EFFE	GHHG	IAIA	LLMN	NMBM	B
96	ABAB	CDCD	EFEF					
97	ABAB	CDCD	EFEF	GHHG				
98	ABAB	CDCD	EFEF	GG				
99	ABAB	CACA	DEDE	F				
100	ABA ₇ B	CDCD	EE	FFC ₇	EEG ₇ HI ₇			

Tab. 24

Schemi ritmici degli emistichi (ottonari) di alcuni testi in versi lunghi di *Poesie d'amore* (1973). Per *Lettera alle sabbie e al mare* sono stati inclusi gli ottonari che risultano dalla partizioni sintattico-metriche più plausibili dei versi lunghi e dei versi più brevi (per esempio di un tredecasillabo); nel conteggio del testo vanno considerati anche due ottonari con quattro accenti (1^a-3^a-4^a-7^a, 1^a-2^a-4^a-7^a). In *Sulle Fondamenta nuove* va aggiunto un ottonario di 1^a-5^a-7^a. Non sono stati considerati gli ottonari semplici delle poesie.

	1 ^a -4 ^a -7 ^a	2 ^a -4 ^a -7 ^a	3 ictus	2 ^a -7 ^a	4 ^a -7 ^a	2 ictus
<i>Lettera alle sabbie e al mare</i>	8	7	15			0
<i>Via Quadronno</i>	2	4	6	2	1	3
<i>Le stelle</i>	2	7	9	1		1
<i>Sulle Fondamenta Nuove</i>	5	11	17	5	2	7
<i>Parlavi</i>	2	13	15	8	8	16

Tab. 25

Tipologie versuali di *Desinenze* (1977).

Endecasillabi	856	59,61%
Settenari	237	16,5%
Ottonari	125	8,7%
Novenari	122	8,49
Quinari	30	2,08%
Senari	23	1,6%
Versi lunghi	20	1,39%
Decasillabi	9	0,62%
Tredecasillabi	6	0,41%
Dodecasillabi	4	0,27%
Quadrisillabi	2	0,13%
Trisillabi	2	0,13%
Tot.	1436	

Tab. 26

Conteggio dei versi nei soli contesti anisosillabici di *Desinenze* (1977).

Novenari	120	32%
Ottonari	104	27,77%
Settenari	40	10,66%
Quinari	27	7,2%
Endecasillabi	22	5,86%
Senari	22	5,86%
Versi lunghi	18	4,8%
Decasillabi	9	2,4%
Tredecasillabi	6	1,6%
Dodecasillabi	4	1,06%
Trisillabi	2	0,53%
Quadrisillabi	1	0,26%
<i>Tot.</i>	375	

APPARATO ICONOGRAFICO

Indice delle illustrazioni

- Fig. 1 Ottone Rosai, *Serenata*, 1919, olio su tela (68x44), Prato, collezione privata.
- Fig. 2 Carlo Carrà, *La Galleria di Milano*, 1912, olio su tela (91x51,5), Venezia, Collezione Peggy Guggenheim.
- Fig. 3 C. Carrà, *Estate*, 1930, olio su tela (165x120), Milano, Civiche Raccolte d'Arte.
- Fig. 4 Luigi Brogгинi, *Tre cavalli*, 1932, scultura in bronzo, Parigi, Raccolta Hothar.
- Fig. 5 L. Brogгинi, *Cavalli*, 1932, scultura in bronzo.
- Fig. 6 L. Brogгинi, *Cavalli in amore*, 1933, disegno preparatorio.
- Fig. 7 A. Gatto, *Il cimitero di montagna*, 1969, olio su tela, Salerno, collezione privata; riprodotto in AJELLO 1988, pp. 22-23.
- Fig. 8 Frontespizio di *Amore della vita* (1944).
- Fig. 9 Frontespizio de *Il capo sulla neve* (1947).
- Fig. 10 Graziana Pentich, *Girotondo*, acquerello (21x20), in *Il vaporetto* (1963). Le successive quattro figure sono tratte da questo volume.
- Fig. 11 G. Pentich, *Filastrocca*.
- Fig. 12 G. Pentich, *L'orfana*.
- Fig. 13 G. Pentich, *La stella*.
- Fig. 14 G. Pentich, *La cantoniera*.
- Fig. 15 Renato Birolli, *L'istante della raffica*, dal ciclo *Italia 1944*, 1944, inchiostro su carta (16x21,3); riprodotto in BIROLLI 1960, tav. 4.
- Fig. 16 Ennio Morlotti, *Natura morta con Bucranio*, 1943, olio su tela (80x60), collezione privata.
- Fig. 17 Corrado Cagli, *Ragazzo nel Lager*, 1945, disegno a olio su carta (46x52), Archivio Cagli, Roma.
- Fig. 18 Fotografia della strage di Piazzale Loreto.
- Fig. 19 Carlo Mattioli, immagine senza titolo posta accanto alla poesia *La ragazza di Roma*, «Il Giovedì» (il ritaglio conservato presso il Fondo Pavese è senza data).
- Fig. 20 Fulvio Bianconi, *Notturmo per Mondrian*, tavola in silk-screen (31,7x43), in *Allegretto* (1957). Le successive quattro immagini e la 27 sono tratte da questo volume.
- Fig. 21 F. Bianconi, *Paesaggio nel vetro*.
- Fig. 22 F. Bianconi, *Sogno d'estate*.

- Fig. 23 F. Bianconi, *Scherzetto marino*.
- Fig. 24 F. Bianconi, *La piccola Venezia*.
- Fig. 25 Lino Paolo Suppressa, copertina per *La madre e la morte* (1959).
- Fig. 26 G. Pentich, *Gatto e sua madre*, disegno inserito in *La madre e la morte*.
- Fig. 27 F. Bianconi, *La Salute al crepuscolo*.
- Fig. 28 A. Gatto, *Rialto*, cartolina-invito della mostra alla Galleria dell'Annunciata, Milano, 20 aprile - 15 maggio 1943; riprodotta in AFFINITO 2008, p. 299.
- Fig. 29-30 C. Carrà, litografie (40x32,4) per *Venezia* (1964).
- Fig. 31 A. Gatto, *Parata di gondole sul Canal Grande*. Questa e le Fig. 32, 34 e 35 sono riportate nell'articolo di «Grazia» del 21 dicembre 1969. Le Fig. 31-37 riproducono i quadri di Gatto elaborati per *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969).
- Fig. 32 A. Gatto, *Paesaggio veneziano*.
- Fig. 33 A. Gatto, *Neve sui vivi e sui morti*. Questa e la Fig. 37 sono riprodotte nel catalogo della mostra *Alfonso Gatto*, Milano, Galleria del Naviglio, 19 dicembre 1969 - 8 gennaio 1970.
- Fig. 34 A. Gatto, *Marina istriana*.
- Fig. 35 A. Gatto, *Una sera a Macugnaga*.
- Fig. 36 A. Gatto, *La pergola*, probabilmente pastello; riprodotta in AFFINITO 2008, p. 311.
- Fig. 37 A. Gatto, *Il porto incantato*.
- Fig. 38 A. Gatto, *Il faro azzurro*, olio su tela, Salerno, collezione privata; riprodotto in AJELLO 1988, p. 45.
- Fig. 39 Fernando Farulli, *Carogne di animali*, 1966 (datato 'Firenze, 4 novembre'), olio su tela (140x100).
- Fig. 40 F. Farulli, *Donna sul divano*, 1968, olio su tela (150x100).
- Fig. 41-42 F. Farulli, *La donna e il mare*, litografie; riprodotte in SALVI 1970.
- Fig. 43 Francesco Menzio, acquaforte di accompagnamento a *Qualcosa da ricordare per l'oblio*, in G. 6704.
- Fig. 44 Renato Guttuso, *Caffè greco*, 1976, acrilico su carta intelata (186x243), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Le Fig. 20-27, 33, 37 e 43 sono tratte dalle copie dei volumi conservati presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano. Le Fig. 19, 28, 41-43 sono riprodotte da materiale custodito presso il «Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università degli Studi di Pavia.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 4



Fig. 7



Fig. 8

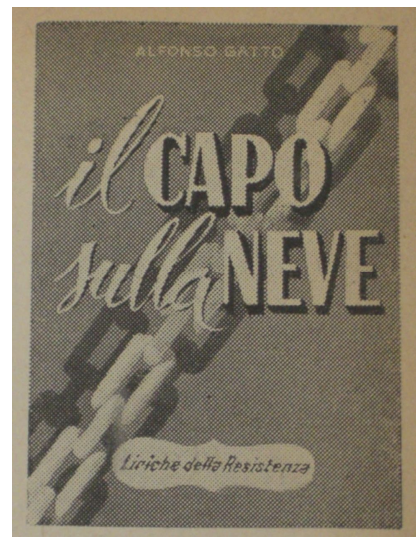


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 16

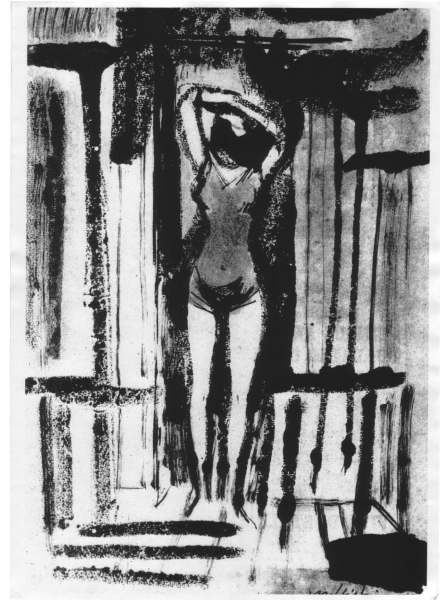


Fig. 19



Fig. 15



Fig. 18



Fig. 17

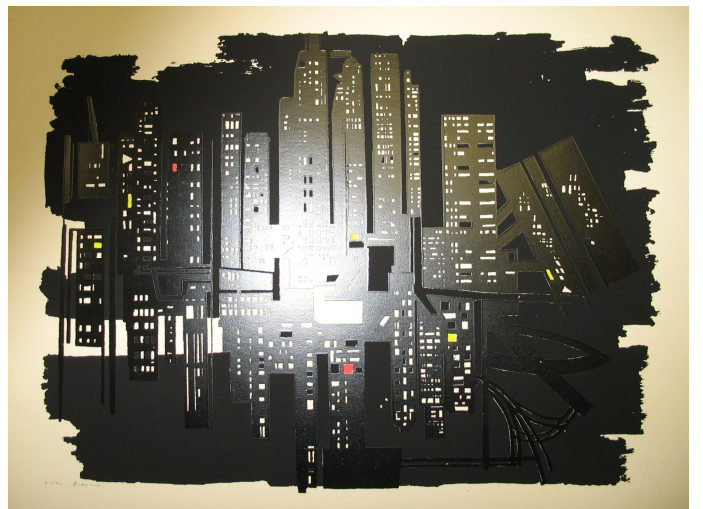


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

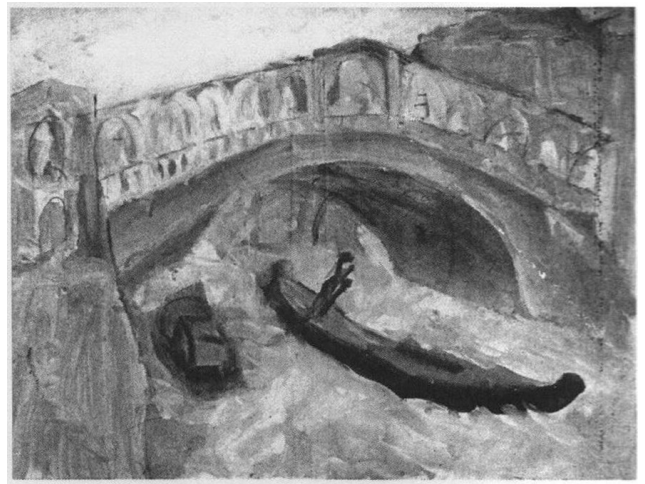


Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

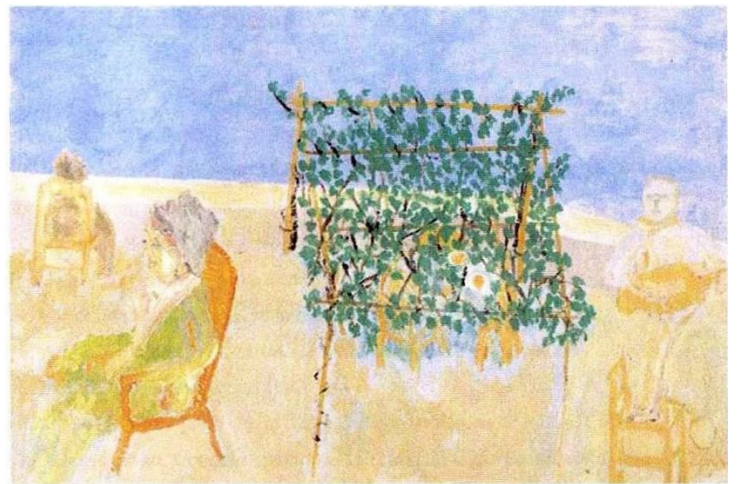


Fig. 36

Fig. 37

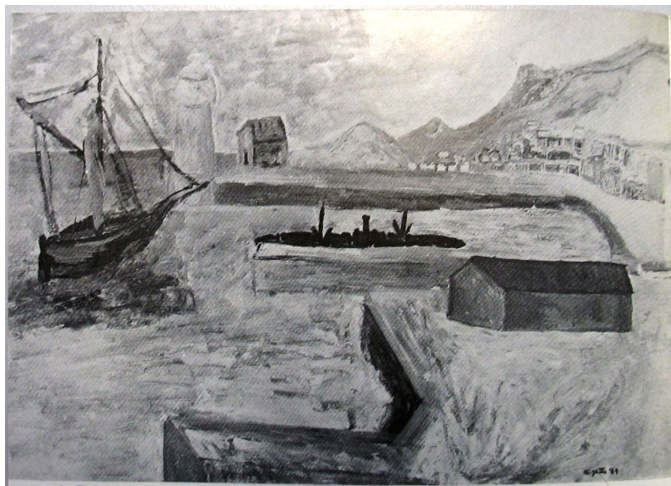


Fig. 38

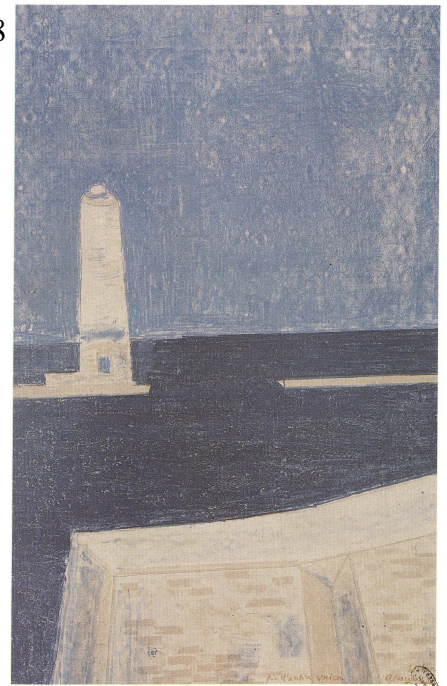




Fig. 39



Fig. 43



Fig. 40



Fig. 44



Fig. 41

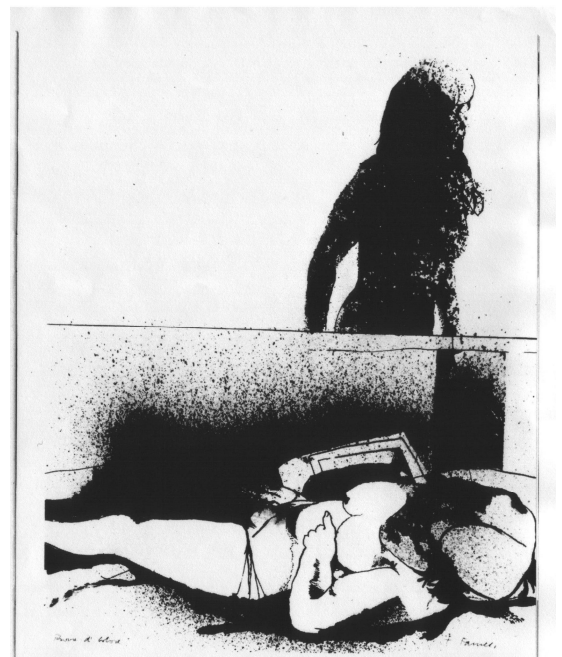


Fig. 42

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1984 AA.VV., *La cultura italiana negli anni '30-'45 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, Atti del convegno di Salerno (21-24 aprile 1980), tomo II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.
- AA.VV. 1994 AA.VV., *Per Alfonso Gatto*, Guardamagna, Salerno 1994.
- AFFINITO 2008 MARA AFFINITO, *L'elegia della pittura. Percorsi artistici di Alfonso Gatto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore PAOLO RUSCONI, anno accademico 2007-2008.
- AJELLO 1988 EPIFANIO AJELLO (a cura di), *Le parole dipinte. Omaggio ad Alfonso Gatto*, F.M. Ricci, Milano 1988.
- AMAN 2002 SILVIO AMAN, *Paesaggi spirituali*, in *KAMEN'* 2002, pp. 7-31.
- APPELLA 1996 GIUSEPPE APPELLA, *Gatto pennapennello*, in TORTORA 1996, pp. 23-28.
- ARGAN 1970 GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970.
- ARRIGONI 2006 LUIGI ERNESTO ARRIGONI, *Quasimodo traduttore di Catullo: oltre la stagione ermetica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore GIOVANNA ROSA, anno accademico 2005-2006.
- ARRIGONI 2008 L.E. ARRIGONI, *Il Catullo di Quasimodo e Birolli fra parola e immagine*, «Acme», vol. LXI, fasc. I, gennaio-aprile 2008, pp. 179-209.
- ARRIGONI 2010 L.E. ARRIGONI, *Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di "Vento a Tindari"*, in MASSIMO GIOSEFFI (a cura di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010, pp. 357-386 (in corso di stampa).
- ASTARITA 1996 ROSSANO ASTARITA, *Un poeta critico d'architettura*, in TORTORA 1996, pp. 29-38.
- ASTARITA 2003 R. ASTARITA, *Alfonso Gatto e l'architettura*, in G. 0302, pp. 134-144.
- AYMONE 1996 RENATO AYMONE, *Le figure familiari in Gatto*, in TORTORA 1996, pp. 45-60.
- BALDACCI 1967 LUIGI BALDACCI, commento a *Qualcosa da ricordare per l'oblio*, «Comma», III, n. 5, ottobre-novembre 1967, pp. 31-32; poi (con titolo *Su un inedito di Gatto*) in ID., *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 153-157.

- BALDACCI 1972 L. BALDACCI, *La poesia di Gatto*, introduzione a G. 7201, pp. 15-23.
- BANDINI 1966 FERNANDO BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Liviana, Padova 1966.
- BATTAGLIA SALVATORE BATTAGLIA (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino.
- BATTOLINI 1979 FERRUCCIO BATTOLINI, "Italia '44": *polveriera di segni*, in Renato Birolli. *Le Cinqueterre, i disegni della Resistenza*, catalogo della mostra di Genova (Accademia Ligustica di Belle Arti, 14 settembre - 14 ottobre 1979), La Spezia, Litografia Europa, 1979, pp. 18-24.
- BECCARIA 1964 GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964.
- BELLATI 2002 ANNA CATERINA BELLATI (a cura di), *Morlotti: dal naturalismo lombardo all'informale*, catalogo della mostra di Lecco (Villa Manzoni, 15 dicembre 2002 - 2 marzo 2003), Bellati, Lecco 2002.
- BELLATI 2004 A.C. BELLATI (a cura di), *Cassinari: oli bronzi disegni 1935-1992*, catalogo della mostra di Lecco (Villa Manzoni, 19 dicembre 2004 - 6 marzo 2005), Bellati, Lecco 2004.
- BELTRAMI 1991 PIETRO BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il mulino, Bologna 1991, 2002².
- BENEVENTO 2005 AURELIO BENEVENTO, "Il capo sulla neve". *Le poesie senza rima di Alfonso Gatto*, «Critica letteraria», n. 4, 2006, pp. 739-749.
- BERRONG 2007 RICHARD BERRONG, *When art and literature unite: illustrations that create a new art film*, «Word & Image», vol. 23, n. 3, July-September 2007, pp. 362-375.
- BERTONE 1999 GIORGIO BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999.
- BERTONI 1995 ALBERTO BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento: le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna 1995.
- BETTINI 2000 MAURIZIO BETTINI, *Le orecchie di Hermes: studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino 2000.
- BIASIN-BRUNO-CASTAGNOLI 2000 DONATELLA BIASIN - GIANFRANCO BRUNO - PIER GIOVANNI CASTAGNOLI (a cura di), *Ennio Morlotti: catalogo ragionato dei dipinti*, Skira, Milano 2000.

- BIASIN-BRUNO-CASTAGNOLI 2002 D. BIASIN - G. BRUNO - P.G. CASTAGNOLI (a cura di), *Ennio Morlotti: il sentimento dell'organico*, catalogo della mostra di Aosta (2002-2003), Silvana, Cinisello Balsamo 2002.
- BIGIARETTI 1946 LIBERO BIGIARETTI, *Lettera ad Alfonso Gatto per conto di una bambina*, «La Fiera letteraria», n. 38, 26 dicembre 1946, p. 21.
- BIGONGIARI 1980 PIERO BIGONGIARI, *Alfonso Gatto*, in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 23-49.
- BIROLLI 1960 RENATO BIROLLI, *Taccuini 1936-1959*, a cura di ENRICO EMANUELLI, Torino, Einaudi, 1960.
- BIROLLI 1970 *Renato Birolli*, catalogo della mostra di Ferrara (Comune di Ferrara - Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti, 17 maggio - 30 luglio 1970), Siaca Arti Grafiche, Cento 1970.
- BISUTTI 1992 DONATELLA BISUTTI, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, Milano 1992.
- BOEHM 2009 GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, in ANDREA PINOTTI - ANTONIO SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 39-70.
- BOERO 2006 MATTEO BOERO, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli "Strumenti umani"*, «Stilistica e metrica italiana», n. 6, 2006, pp. 177-198.
- BONTEMPELLI 1947 MASSIMO BONTEMPELLI, *Introduzione a G. 4701*; ora in G. 0501, pp. 344-345.
- BONZANINI-GIMMI 2009 MARTA BONZANINI - ANNALISA GIMMI, *Bibliografia di Alfonso Gatto*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009.
- BORRARO-D'EPISCOPO 1980 PIETRO BORRARO - FRANCESCO D'EPISCOPO (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, Atti del convegno nazionale di Salerno-Maiori-Amalfi (8-9-10 aprile 1978), Congedo, Galatina 1980.
- BOSQUET 1979 ALAIN BOSQUET, *Franco Gentilini*, Bora, Bologna 1979.
- BREVINI 1995 FRANCO BREVINI, "Ariette e Canzone nove" di Salvatore Di Giacomo, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III (*Dall'Ottocento al Novecento*), collana diretta da ALBERTO ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1995, pp. 1091-1112.
- BRUNO 1970 GIANFRANCO BRUNO, *Percorso di Birolli*, in BIROLLI 1970.

- BRUNO 2000 G. BRUNO, *Percorso di Morlotti*, in BIASIN-BRUNO-CASTAGNOLI 2000, pp. 9-17.
- CALVINO 1949 ITALO CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, «Il movimento di Liberazione in Italia», I, n. 1, luglio 1949, pp. 40-46; ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, tomo I, Mondadori, Milano 1995, pp. 1492-1500.
- CAMERANA 1968 GIOVANNI CAMERANA, *Poesie*, a cura di GILBERTO FINZI, Einaudi, Torino 1968.
- CANDELA-PUPPINO 2007 ELENA CANDELA - ANGELO RAFFAELE PUPPINO (a cura di), *Salvatore di Giacomo settant'anni dopo*, Atti del convegno di Napoli (Università degli Studi «L'Orientale», 8-11 novembre 2005), Liguori, Napoli 2007.
- CAPRONI 1976 GIORGIO CAPRONI, *Prefazione a G. 7601*, pp. 7-9.
- CARBONE 1990 MAURO CARBONE, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini Studio, Milano 1990.
- CARLE 2006 BARBARA CARLE, "Poiein" and "Pictura" in Alfonso Gatto's "Rime di viaggio per la terra dipinta", «Italice», n. 3-4, 2006, pp. 489-504.
- CARLUCCIO 1965 LUIGI CARLUCCIO, *Introduzione a Renato Birolli. "Italia 1944". 86 disegni della Resistenza*, catalogo della mostra di Torino (Galleria Narciso, 12-30 aprile 1965).
- CAROTENUTO 1996 MARIO CAROTENUTO, *Le carte dipinte*, in TORTORA 1996, pp. 61-65.
- CASTAGNOLI 2000 PIER GIOVANNI CASTAGNOLI, *Le stagioni di Morlotti*, in BIASIN-BRUNO-CASTAGNOLI 2000, pp. 19-28.
- CASTOLDI 2007 MASSIMO CASTOLDI, *10 agosto 1944. I martiri di Piazzale Loreto nella memoria di tre poeti: Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Franco Loi*, «Poetiche. Rivista di letteratura», Nuova serie, IX, n. 1, 2007, pp. 77-102.
- CERAGIOLI 1985 FIORENZA CERAGIOLI, *Introduzione e commento a DINO CAMPANA, Canti Orfici*, Vallecchi, Firenze 1985; ora BUR, Milano 2004.
- CESERANI 1997 REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- CHATMAN 2003 SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Net, Milano 2003.
- CIANCI-FRANZINI- GIOVANNI CIANCI - ELIO FRANZINI - ANTONELLO NEGRI (a cura di), *Il*

- NEGRI 2001 *Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, Bocca, Milano 2001.
- CICCUTO 2001 MARCELLO CICCUTO, *Immagini e suggestioni figurative nella cultura di Alfonso Gatto*, in *TRASPARENZE* 2001, pp. 91-99.
- CHIAPPINI 1980 GAETANO CHIAPPINI, *La pittura verbale di Alfonso Gatto*, in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 147-180.
- CONTINI 1937 GIANFRANCO CONTINI, *Due poeti anteguerra*, «Letteratura», I, n. 4, ottobre 1937, pp. 106-118.
- CONTINI 1968 G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968.
- CONTU 2001 EMANUELE CONTU, “*L'effettiva verginità delle parole*”. *Innocenza e resistenza tra “Il sigaro di fuoco” e “Il vaporetto”*, in *TRASPARENZE* 2001, pp. 55-65.
- CORRAIN-LANCIONI 1999 LUCIA CORRAIN - TARCISIO LANCIONI, *Problemi di traduzione intersemiotica. Un'analisi di “Ricordo di Hölderlin” di Ennio Morlotti*, in LUCIA CORRAIN (a cura di), *Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1999, pp. 73-94.
- COURTHION 1969 PIERRE COURTHION, *Utrillo e Montmartre*, Fabbri, Milano 1969.
- CUDINI 1978 PIETRO CUDINI, *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico. Ipotesi su “Genova” di Dino Campana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», VIII, n. 2, 1978, pp. 615-683.
- CURI 2005 FAUSTO CURI, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005.
- D'ALESSANDRO 2000 FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Sul “rovescio” delle due ultime raccolte poetiche di Vittorio Sereni*, «Rivista di letteratura italiana», n. 2-3, 2000, pp. 191-224.
- DE GRADA 1940 RAFFAELE DE GRADA, *Luigi Broggin*, «Corrente di Vita Giovanile», 30 aprile 1940; poi in *Luigi Broggin, Italo Valenti*, catalogo della mostra di Genova (Galleria Genova, 15-28 maggio 1941).
- DE MAURO 2000 TULLIO DE MAURO, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino 2000.
- DE MICHELI 1977 MARIO DE MICHELI, *Introduzione a Birolli: i disegni della Resistenza “Italia 1944”*, catalogo della mostra di Milano (Festival provinciale dell'Unità, 1977).

- D'EPISCOPO 1980 FRANCESCO D'EPISCOPO, *Vico - Foscolo - Gatto: viaggio nel paese della memoria*, in BORRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 199-212.
- D'EPISCOPO 1983 F. D'EPISCOPO, *Alfonso Gatto: oltre la letteratura (poesia e arti figurative)*, Demetrio Cuzzola, Salerno 1983.
- D'EPISCOPO 2003 F. D'EPISCOPO, *Salvatore Quasimodo e Alfonso Gatto*, «Rivista di letteratura italiana», n. 1-2, 2003, pp. 245-249.
- DE ROBERTIS 1940 GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, 1958⁴.
- DE ROBERTIS 1962 G. DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962.
- DE SETA 1996 CESARE DE SETA, *Sui divani del Craja*, in TORTORA 1996, pp. 77-83.
- DI BENEDETTO 2007 RENATO DI BENEDETTO, *Salvatore Di Giacomo e la musica*, in CANDELA-PUPPINO 2007, pp. 187-202.
- DI GIACOMO 1977 SALVATORE DI GIACOMO, *Poesie e prose*, a cura di ELENA CROCE - LANFRANCO ORSINI, Mondadori, Milano 1977.
- DI PAOLA 1980 GABRIELLA DI PAOLA, *Tentativo di analisi fono-metro-ritmica de "I mari del sud" di Cesare Pavese*, «Critica letteraria», VIII, fasc. III, n. 28, 1980, pp. 500-525.
- DOLFI 1980 ANNA DOLFI, *Una notte a Firenze: "ragione" delle forme e "metamorfosi" del paesaggio*, in BORRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 119-137.
- DOLFI 1997 A. DOLFI, *Approssimazioni a una lettura di «Desinenze»*, in EAD., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 89-114.
- DOLFI 2007 A. DOLFI (a cura di), *Alfonso Gatto. "Nel segno di ogni cosa"*, Atti del seminario di Firenze (Università degli Studi di Firenze, 18-19 dicembre 2006), Bulzoni Editore, Firenze 2007; *ivi* è incluso il saggio dell'autrice «*Campo di Marte*»: *un'esperienza generazionale*, pp. 155-164.
- DONADIO 2007 LAURA DONADIO, *Salvatore Di Giacomo: la parola e l'immagine*, in CANDELA-PUPPINO 2007, pp. 203-221.
- DONATI 2007 RICCARDO DONATI, *Un'ipotesi di poetica. Gatto, Cézanne e la doppia vista*, in DOLFI 2007, pp. 255-265.
- DUCCILLI 1994 GIUSEPPE DUCCILLI, *Su la poesia di Alfonso Gatto*, in AA.VV. 1994, pp. 39-63.
- ERCOLANI 2004 IVANA ERCOLANI, «*L'arcobaleno della libertà*». *Le poesie per*

- l'infanzia di Alfonso Gatto*, «Critica letteraria», XXXII, fasc. II, n. 123, 2004, pp. 351-362.
- ESPOSITO 1992 EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1992.
- ESPOSITO 2003 E. ESPOSITO, *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma 2003.
- FASANI 1980 REMO FASANI, *Vicoli e versi*, in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, p. 447.
- FERRARA 1996 ANTONELLA FERRARA (a cura di), *Lettere ad Alfonso Gatto*, «Autografo», 33, ottobre 1996, pp. 63-75.
- FERRATA 1937 GIANSIRO FERRATA, «*Morto ai paesi*» di Alfonso Gatto, «Letteratura», luglio 1937, pp. 162-166.
- FORTINI 1987 FRANCO FORTINI, *Di Sereni*, in ID., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 172-189.
- FRASCA 1981 GABRIELE FRASCA, *I poemi in prosa nei "Canti Orfici". Strutture e temporalità*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol. XXIII, n.s. XI, 1980-1981, pp. 223-253.
- FULLER 1972 JOHN FULLER, *The sonnet*, Methuen, London 1972.
- GATTO 1984 *Gatto nella cultura italiana degli anni 1930-1945*, tavola rotonda con interventi di ORESTE MACRÌ, VASCO PRATOLINI, RUGGERO JACOBBI, FILIBERTO MENNA, in AA.VV. 1984, pp. 915-943.
- GHIDINELLI 2000 STEFANO GHIDINELLI, *Alfonso Gatto tra ermetismo e surrealismo (Poesie 1932-1941)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore VITTORIO SPINAZZOLA, anno accademico 1999-2000.
- GIMMI 2009 ANNALISA GIMMI, *L'inesausta curiosità del "Gatto"*, in BONZANINI-GIMMI 2009, pp. 377-401.
- GIOVANNETTI 1993 PAOLO GIOVANNETTI, *Indice degli esametri delle "Odi Barbare"*, «Lingua e letteratura», XI, n. 21, autunno 1993, pp. 147-178.
- GIOVANNETTI 1994 P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano, 1888-1916*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- GIOVANNETTI 1997 P. GIOVANNETTI (a cura di), *Clemente Rebora*, Garzanti Scuola, Milano 1997.
- GIOVANNETTI 2005 P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea: forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.
- GIOVANNETTI 2008 P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni*

- metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- GIOVANNUZZI 1999 STEFANO GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- GIOVANNUZZI 2001 S. GIOVANNUZZI, *Alfonso Gatto dopo la guerra: un controverso ritorno alla lirica*, in *TRASPARENZE* 2001, pp. 67-90.
- GIRARDI 1987 ANTONIO GIRARDI, *Cinque storie stilistiche: Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni, Marietti*, Genova 1987.
- GOZZANO 1984 GUIDO GOZZANO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di ALIDA D'AQUINO CREAZZO, Leo S. Olschki, Firenze 1984.
- GRAMIGNA 2003 GIULIANO GRAMIGNA, "Universo che mi spazia e m'isola", in G. 0302, pp. 60-65.
- GRANA 1982 GIANNI GRANA (diretta da), *Letteratura italiana. Novecento: I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. IX, Marzorati Editore, Milano 1982.
- GRANDIS 2007 PIERANGELA GRANDIS, *Il lessico della fisicità nella critica letteraria tra il 1930 e il '45*, in DOLFI 2007, pp. 165-176.
- GRANESE 1980 ALBERTO GRANESE, *La poetica del "Cigno" nei cataloghi di Gatto*, in BORRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 231-242.
- GRECO 2000 PAOLA GRECO, *Alfonso Gatto prosatore*, Pensa MultiMedia, Lecce 2000.
- GUIDI 1943 VIRGILIO GUIDI, articolo [s.t.] sulla pittura di Gatto, «Bollettino dell'Annunciata», n. 10, 1943.
- JACOBBI 1980 RUGGERO JACOBBI, *Per un commento alle «Rime di viaggio»*, in BORRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 141-146.
- JACOBBI 1984 R. JACOBBI, *Ricordo di Alfonso Gatto*, in AA.VV. 1984, pp. 105-112.
- JACOBBI 2007 R. JACOBBI, *Un classico «con la valigia»*, trascrizione dell'intervento tenuto il 14 novembre 1977 presso l'Istituto italiano di cultura di Atene, a cura di ELEONORA PANCANI, in DOLFI 2007, pp. 315-331.
- JACOBBI-MINUCCI 1977 R. JACOBBI - PAOLA MARIA MINUCCI, *Note e varianti* a G. 7701; ora in G. 0501, pp. 599-621.
- JESI 1964 FURIO JESI, *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*, «Sigma», n. 3-4, dicembre 1964; ora in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002,

- pp. 129-160.
- KAMEN' 2002 «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», XI, n. 20, giugno 2002, numero monografico dedicato ad Alfonso Gatto.
- LANZA PIETROMARCHI 1996 FABRIZIA LANZA PIETROMARCHI (a cura di), *Renato Birolli 1935*, catalogo della mostra di Verona (Galleria dello Scudo, 18 ottobre - 23 novembre 1996), Grafiche Aurora, Verona 1996.
- LA STELLA 1992 ANTONIO LA STELLA, *Introduzione* a G. 9201, pp. 13-21.
- LAVEZZI 2002 GIANFRANCA LAVEZZI, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Carocci, Roma 2002.
- LAVEZZI 2003 G. LAVEZZI, *Il metro che si cala nella storia: l'endecasillabo di "Giorno dopo giorno"*, «Rivista di letteratura italiana», n. 1-2, 2003, pp. 417-422.
- LAVEZZI 2005 G. LAVEZZI, *Riconoscere l'"usate forme": Petrarca e la metrica del Novecento*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del convegno di Roma (4-6 ottobre 2001), Roma, Bulzoni 2005, pp. 55-87.
- LETTERE 2000 *Catalogo delle lettere ad Alfonso Gatto, 1942-1970*, a cura di GIANFRANCA LAVEZZI - CLELIA MARTIGNONI - ANNA MODENA - NICOLETTA TROTTA, Università degli Studi di Pavia, Pavia 2000.
- LUCCHESI 1973 ROMEO LUCCHESI, *Gentilini e la sua grafica*, catalogo della mostra di Firenze (3-28 ottobre 1973), La Gradiva, Firenze 1973.
- LUPO 1996 GIUSEPPE LUPO, *Sinigalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e Pensiero, Milano 1996.
- LUPO 2001 G. LUPO, *Alfonso Gatto "architetto" dell'utopia*, in TRASPARENZE 2001, pp. 47-54.
- LUZI 1980 MARIO LUZI, *Una lettera per Gatto*, in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 403-404.
- MACCARI 2007 PAOLO MACCARI, *"La storia delle vittime" negli anni Sessanta*, in DOLFI 2007, pp. 71-83.
- MACRÌ 1980 ORESTE MACRÌ, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 51-91.
- MANACORDA 1982 GIULIANO MANACORDA, *Una "storia d'uomo" nella poesia di Gatto*, in GRANA 1982, pp. 8248-8263.

- MANGHETTI 2007 GLORIA MANGHETTI, *Il poeta, il critico, l'amico: Gatto scrive a Giuseppe De Robertis*, in DOLFI 2007, pp. 201-219.
- MANIGRASSO 2006 LEONARDO MANIGRASSO (a cura di), *Alfonso Gatto a Firenze con una intervista a Piero Vignozzi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.
- MANIGRASSO 2007 L. MANIGRASSO, *La figurazione del paesaggio nell'ultima poesia*, in DOLFI 2007, pp. 93-105.
- MARAZZINI 1981 CLAUDIO MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica», II, 1981, pp. 189-205.
- MARTELLI 1986 MARIO MARTELLI, *Il problema metrico nella poesia di Salvatore Quasimodo*, in G. FINZI (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del convegno di Messina (10-12 aprile 1985), Laterza, Roma 1986, pp. 89-103.
- MAUCERI 2004 ANNA MAUCERI, *Poesia e realtà nella raccolta "Il capo sulla neve" di Alfonso Gatto*, «Sincronie», VIII, fasc. 15, gennaio-giugno 2004, pp. 85-97.
- MAZZALI 1982 ETTORE MAZZALI, *Alfonso Gatto*, in GRANA 1982, pp. 8235-8248.
- MELCHIORI 1964 GIORGIO MELCHIORI, *Introduzione a WILLIAM SHAKESPEARE, Shakespeare's Sonnets*, Adriatica, Bari 1964, 1971².
- MENCAGLIA 2009 ELISA MENCAGLIA, *Il binomio infanzia/guerra nella poesia di Alfonso Gatto*, tesi di specializzazione Silsis, Università degli Studi di Milano, docente disciplinare BRUNO FALCETTO, anno accademico 2008-2009.
- MENGALDO 1975 PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1975, pp. 87-116.
- MENGALDO 1978 P.V. MENGALDO, *Clemente Rebora*, in ID., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.
- MENGALDO 1991 P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- MENICACCI 2007 MARCO MENICACCI, *La "pazienza intrattabile". In margine alla "Storia delle vittime"*, in DOLFI 2007, pp. 63-70.
- MENICHETTI 1993 ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MENICHETTI 2007 ALDO MENICHETTI, *Osservazioni sulla metrica*, in DOLFI 2007, pp. 27-

- 36.
- MERLEAU-PONTY 1962 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44.
- MERLEAU-PONTY 2003 M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- MICIELI 2003 NICOLA MICIELI, "a cavallo degli anni Cinquanta...", in ETTORE - LAURA - MARCO - SILVIA GUASTALLA (a cura di), *Franco Gentilini: dipinti, tempere, disegni, sculture, litografie e incisioni, 1927-1981*, catalogo della mostra di Pietrasanta (Chiostro di Sant'Agostino, 13 luglio - 24 agosto 2003), Guastalla Centro Arte, Livorno 2003.
- MODENA 1996 ANNA MODENA, "Il sole resta della guerra", in TORTORA 1996, pp. 121-128.
- MODENA 1999 A. MODENA, *La memoria infallibile: Alfonso Gatto tra disegno e poesia*, «Autografo», XV, n. 38, gennaio-giugno 1999, pp. 25-40.
- MODENA 2002 A. MODENA, *Se l'uomo è stato offeso*, in KAMEN' 2002, pp. 49-76.
- MODENA 2007 A. MODENA, "Al limite dello smarrimento": i primi anni milanesi di Alfonso Gatto, in DOLFI 2007, pp. 135-154.
- MONTALE 1933 EUGENIO MONTALE, recensione a *Isola*, «Pegaso», maggio 1933; ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose, 1920-1979*, Mondadori, Milano 1996, pp. 488-489.
- MORANDINI 2001 MORANDO MORANDINI, *Un poeta come non attore per Pasolini e Monicelli*, in TRASPARENZE 2001, pp. 115-118.
- MORISANI 1956 OTTAVIO MORISANI, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Pozza, Venezia 1956.
- MUGNAINI 2007 FRANCESCA MUGNAINI, *Un poeta "per i bambini d'ogni età"*, in DOLFI 2007, pp. 221-251.
- MUSCETTA 1982 CARLO MUSCETTA, *Inizi di Gatto*, in GRANA 1982, pp. 5774-5782.
- NAPOLI 1998 FRANCESCO NAPOLI, *La "memoria superstite": appunti per la poesia di Alfonso Gatto*, in G. 9801, pp. 145-162.
- NAPOLI 1998b F. NAPOLI, *Vedere per poesia: la pittura verbale di Alfonso Gatto*, in MARCELLO CICCUTO - ALEXANDRA ZINGONE (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca 1998, pp. 461-466.

- NAPOLI 2004 F. NAPOLI, *Un esercizio di lettura: "Prim'alba"*, «Otto/Novecento», n. 1, 2004, pp. 87-94.
- NESI 1998 CRISTINA NESI, *Pavese letto da Gatto: considerazioni in margine ad alcuni documenti*, «Autografo», XIV, n. 36, gennaio-giugno 1998, pp. 87-91.
- NESI 2003 C. NESI, *Alfonso Gatto, critico d'arte alla "Galleria dell'Annunciata"*, in G. 0302, pp. 110-116.
- NESI 2007 C. NESI, *Gli scritti odeporeici di Alfonso Gatto*, in DOLFI 2007, pp. 177-185.
- PALADINO 1991 VINCENZO PALADINO, *La "circular figura": tra Penna e Gatto*, «Otto/Novecento», XV, n. 5, settembre/ottobre 1991, pp. 127-134.
- PALUMBO CIRIELLO 1980 RAFFAELLA PALUMBO CIRIELLO, *"Romanzo 1917"*, in BORRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 181-197.
- PAMPALONI 1994 GENO PAMPALONI, *La poesia di Alfonso Gatto*, in AA.VV. 1994, pp. 11-29.
- PAPPALARDO LA ROSA 1997 FRANCO PAPPALARDO LA ROSA, *Alfonso Gatto: dal "surrealismo d'idillio" alla poetica delle "vittime"*, in ID., *Il filo e il labirinto: Gatto - Caproni - Erba*, Tirrenia Stampatori, Torino 1997, pp. 9-50.
- PARRONCHI 1955 ALESSANDRO PARRONCHI, *Alfonso Gatto*, «La Fiera letteraria», 25 dicembre 1955.
- PASTORE 1999 STEFANO PASTORE, *Il sonetto nel Secondo Novecento: presenza e problematiche*, in ID., *La frammentazione, la continuità, la metrica: aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1999.
- PECORA 2005 ELIO PECORA, *Rime per la liberta*, «Liber», n. 68, ottobre-dicembre 2005, p. 26.
- PENNA 1932 SANDRO PENNA, *"Isola" di Gatto*, «L'Italia letteraria», 12 febbraio 1932, p. 8.
- PENNA 1989 S. PENNA, *Poesie*, Garzanti, Milano 1989.
- PENTO 1972 BORTOLO PENTO, *Alfonso Gatto*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
- PERILLI 2003 PLINIO PERILLI, *Alfonso Gatto: "un trobadore del Novecento"*, in G. 0302, pp. 93-102.
- PIETROPAOLI 1983 ANTONIO PIETROPAOLI, *Strutture in Gatto*, in ID., *Le strutture della*

- poesia: saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1983, pp. 115- 163.
- PRANDI 1998 STEFANO PRANDI, *Esordi di Alfonso Gatto: "Isola"*, «Otto/Novecento», XXII, n. 3, settembre-dicembre 1998, pp. 151-192.
- PRANDI 2007 S. PRANDI, *Alfonso Gatto e la parola originaria*, in DOLFI 2007, pp. 113-134.
- QUASIMODO 1940 SALVATORE QUASIMODO, *Lirici greci*, Edizioni di Corrente, Milano 1940; Mondadori, Milano 1944².
- QUASIMODO 1996 S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di GILBERTO FINZI, Mondadori, Milano 1996¹⁰.
- RAMAT 1976 SILVIO RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Mursia, Milano 1976.
- RAMAT 1996 S. RAMAT, *Morto ai paesi*, in TORTORA 1996, pp. 133-144.
- RAMAT 2005 S. RAMAT, *Introduzione (Un viaggio da isola a isola)*, *Cronologia e Note* all'edizione G. 0501.
- RAMAT 2007 S. RAMAT, *Alfonso Gatto entra nella terra dipinta ovvero: "Del ragionar pingendo"*, in DOLFI 2007, pp. 85-92.
- RIMBAUD 1975 ARTHUR RIMBAUD, *Opere*, trad. ital. di DIANA GRANGE FIORI, Mondadori, Milano 1975.
- RISI 2003 NELO RISI, *Le poesie d'amore di Alfonso Gatto*, in G. 0302, pp. 66-71.
- ROMAGNOLI 1980 SERGIO ROMAGNOLI, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 93-117.
- ROMOLINI 2009 MARICA ROMOLINI, *La memoria velata di Alfonso Gatto: temi e strutture in "Morto ai paesi"*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009 (include il precedente *La logica parallelistica in "Morto ai paesi"*, in DOLFI 2007, pp. 47-61).
- RUSCONI 2000 PAOLO RUSCONI, *Renato Birolli: Eldorado*, Skira, Milano 2000; poi in ANTONELLO NEGRI (a cura di), *Esercizi di lettura*, Skira, Milano 2002, pp. 123-149.
- RUSCONI 2001 P. RUSCONI, "Avrò sensi e proporzioni degni delle ore". *Appunti su Giuseppe Marchiori e il suo corrispondente Renato Birolli negli anni di guerra*, in *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp: Giuseppe Marchiori critico d'arte*, catalogo della mostra di Venezia (Galleria Bevilacqua,

- 2001-2002), Fondazione Bevilacqua La Masa - Regione del Veneto, Venezia 2001, pp. 69-76.
- RUSCONI 2001b P. RUSCONI, *Tempo di guerra (Intorno al '43)*, in ID. (a cura di), *Tempo di guerra. Artisti al fronte, sfollati, sotto le bombe*, Skira, Milano 2001, pp. 7-18.
- SACCHETTINI 2007 RODOLFO SACCHETTINI, *Alfonso Gatto e Dino Caponi. Un incontro tra pittura e poesia*, in DOLFI 2007, pp. 266-277.
- SALVI 1970 CESARE SALVI, commento a *Lettera di dicembre alle sabbie e al mare*, «Comma», n. 3, giugno-luglio 1970, pp. 29-31.
- SANGUINETI 1969 EDOARDO SANGUINETI (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969.
- SARTRE 1966 JEAN PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- SERENI 1938 VITTORIO SERENI, *Su Alfonso Gatto*, «Corrente di vita giovanile», 15 aprile 1938, p. 10.
- SICA 2007 BEATRICE SICA, *Le "Avventure del Barone di Münchhausen" e il sentimento della realtà*, in DOLFI 2007, pp. 303-312.
- SITI 1980 WALTER SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Einaudi, Torino 1980.
- SOFFICI 1914 ARDENGO SOFFICI, *Cubismo e futurismo*, Libreria della Voce, Firenze 1914, pp. 75-76.
- SPAGNOLETTI 1959 GIACINTO SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea*, Guanda, Parma 1959.
- SPILLER 1992 MICHAEL R.G. SPILLER, *The Development of the Sonnet. An Introduction*, Routledge, London 1992.
- SPINETTI 1980 MARIAROSARIA SPINETTI, "Il sigaro di fuoco" e "Il vaporetto", in BARRARO-D'EPISCOPO 1980, pp. 255-263.
- SURDICH 2001 LUIGI SURDICH, *Alfonso Gatto, la poesia come "freschezza"*, in TRASPARENZE 2001, pp. 3-16.
- TARANI 2007 TOMMASO TARANI, "La coda di paglia" tra grottesco e sentimento del contrario, in DOLFI 2007, pp. 285-301.
- TAVANI 1981 GIUSEPPE TAVANI, *Analisi ritmica di una poesia di Pavese*, «Metrica», II, 1981, pp. 173-187.

- TORTORA 1996 GIUSEPPE TORTORA (a cura di), *La rosa dei granili: saggi e testimonianze su Alfonso Gatto*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1996.
- TRASPARENZE 2001 «Trasparenze», n. 11, 2001, numero monografico dedicato ad Alfonso Gatto.
- TRINCI 2007 GIACOMO TRINCI, “*Tutto di noi gran tempo ebbe la morte*”, in DOLFI 2007, pp. 107-110.
- TURCHI 1980 ROBERTA TURCHI, *Contributo per una bibliografia su Alfonso Gatto*, in BORRARO-D’EPISCOPO 1980, pp. 317-399.
- VALSECCHI 1966 MARCO VALSECCHI, *Renato Birolli*, Edizioni del milione, Milano 1966.
- VALSECCHI 1968 M. VALSECCHI, *Il verde di Morlotti*, in *Ennio Morlotti, All’insegna del pesce d’oro*, Milano 1968.
- VALSECCHI 1970 M. VALSECCHI, *Alfonso Gatto*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d’arte Santacroce, dal 22 gennaio 1970); ora in MANIGRASSO 2006, pp. 102-103.
- VALTOLINA 2007 AMELIA VALTOLINA (a cura di), *L’immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell’ékphrasis*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- VANORIO 2006 MARIA LAURA VANORIO, *Immagini di vittime: le poesie resistenziali di Alfonso Gatto*, in NICOLA MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento*, atti del convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004), Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2006, pp. 385-390.
- VANORIO 2007 M.L. VANORIO, *Memoria panica del paesaggio di “Isola”*, in DOLFI 2007, pp. 37-45.
- VOC. TRECCANI *Il vocabolario Treccani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2003.
- WYMAN 2004 SARAH WYMAN, *The poem in the painting: Roman Jakobson and the pictorial language of Paul Klee*, «Word & Image», vol. 20, n. 2, April-June 2004, pp. 138-154.
- ZANDRINO 2007 BARBARA ZANDRINO, *Scrivere l’arte: “Vincenzo Gemito”*, in CANDELA-PUPPINO 2007, pp. 555-572.
- ZANZOTTO 1996 ANDREA ZANZOTTO, *Per Alfonso Gatto*, in TORTORA 1996, pp. 149-151.
- ZEVI 1976 BRUNO ZEVI, *Alfonso Gatto e l’architettura*, «L’Architettura, Cronache e storia», n. 247, maggio 1976; ora in G. 0302, pp. 124-127.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI GATTO

Gli scritti di Gatto sono citati facendo riferimento alla recente e accurata numerazione del catalogo a cura di MARTA BONZANINI e ANNALISA GIMMI, *Bibliografia di Alfonso Gatto*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009. I primi due numeri indicano l'anno, mentre gli altri due seguono un ordine sequenziale.

- G. 3301 *Lungo sereno*, «L'Italia Letteraria», IX, n. 24, 11 giugno 1933, p. 3; ora in G. 9701, pp. 13-16.
- G. 3302 *Appunti per una nuova critica del Carducci*, «L'Italia letteraria», IX, n. 36, 3 settembre 1933, p. 1.
- G. 3401 *Pittura di Soldati*, in A. GATTO - LEONARDO SINISGALLI, *Atanasio Soldati*, Edizioni Campo grafico, Milano 1934.
- G. 3408 *Cronache di poesia* (recensione a PAOLO BUZZI, *Il canto quotidiano*), «L'Italia letteraria», X, n. 11, 18 marzo 1934, p. 8.
- G. 3414 *Cantore del popolo. In morte di Salvatore Di Giacomo*, «L'Italia letteraria», X, n. 15, 15 aprile 1934, p. 1.
- G. 3417 *Libri d'oggi. Critica letteraria* (recensione a GINO DE LISA, *Carducci poeta d'Amore*), «L'Italia letteraria», X, n. 18, 6 maggio 1934, p. 8.
- G. 3423 *Poesia di Montale*, «L'Ambrosiano», 19 giugno 1934, p. 3.
- G. 3428 *Poesia di Palazzeschi*, «L'Ambrosiano», 17 luglio 1934, p. 3.
- G. 3517 “*Ariette e sunette*”, «Circoli», V, n. 2, aprile 1935, pp. 245-246.
- G. 3522 *Ritratto di Leopardi*, «Circoli», V, n. 3, maggio 1935, pp. 349-358; ora Boni, Bologna 1999 (G. 9902).
- G. 3710 *Cronaca dell'architettura (Credere in Dio)*, «Casabella», X, n. 113, maggio 1937, p. 28; ora in G. 9201, pp. 47-48.
- G. 3804 Recensione di *Anime sul mare (Soul at Sea, Usa, 1937, regia di Henry Hathaway)*, «Il Bargello», X, n. 10, 2 gennaio 1938, p. 3.
- G. 3805 Recensione di *I fanciulli del west (Way Out West, Usa, 1937, regia di James W. Horne)*, «Il Bargello», X, n. 11, 9 gennaio 1938, p. 3.
- G. 3806 Recensione di *Stasera alle 11 (Italia, 1937, regia di Oreste Biancoli)*, «Il Bargello», X, n. 12, 16 gennaio 1938, p. 3.
- G. 3807 Recensione di *Dolce inganno (Quality Street, Usa, 1937, regia di George Stevens)*,

- «Il Bargello», X, n. 13, 23 gennaio 1938, p. 3.
- G. 3813 Recensione ai *Cartoni di Disney*, «Il Bargello», X, n. 16, 13 febbraio 1938, p. 3.
- G. 3816 Recensione di *Carnet di Ballo* (*Un Carnet de bal*, Francia, 1937, regia di Julien Duvivier), «Il Bargello», X, n. 18, 27 febbraio 1938, p. 3.
- G. 3818 *Cronaca dell'architettura (Consigli al giovane confuso)*, «Casabella», XI, n. 123, marzo 1938, p. 33; ora in G. 9201, pp. 103-104.
- G. 3821 Recensione di *Un giorno alle corse* (*A Day at the Races*, Usa, 1937, regia di Sam Wood), «Il Bargello», X, n. 20, 13 marzo 1938, p. 3.
- G. 3852 *Preambolo a Gozzano*, «Campo di Marte», I, n. 2, 15 agosto 1938, p. 3.
- G. 3870 *Prosa e poesia*, «Campo di Marte», I, n. 5, 1 ottobre 1938, p. 1.
- G. 3914 *Requisitoria contro l'arte. II*, «Campo di Marte», II, n. 3, 1 febbraio 1939, p. 1.
- G. 3931 *Punti fermi*, «Campo di Marte», II, n. 7-8, 15 aprile 1939, p. 1.
- G. 3952 *Disegni di Rosai*, «Campo di Marte», II, n. 11-12, 1 luglio - 1 agosto 1939, p. 7.
- G. 4103 *La poesia del 1941*, in *Il Tesoretto. Almanacco dello Specchio*, Mondadori, Verona 1941, pp. 425-450.
- G. 4135 «*Frontiera*» di Vittorio Sereni, «Letteratura», V, n. 2, aprile-giugno 1941, pp. 147-150.
- G. 4143 *Vita di Rosai*, in *Ottone Rosai*, Vallecchi, Firenze 1941; ora in G. 9606, pp. 28-35.
- G. 4307 *Mostra di Rosai*, «Bollettino dell'Annunciata», n. 6, febbraio 1943; ora in G. 0302, p. 121.
- G. 4314 *Del Bon*, «Bollettino dell'Annunciata», n. 11, aprile 1943; ora in G. 0302, pp. 119-120.
- G. 4315 *La mostra dei Cinquecento*, «Bollettino dell'Annunciata», n. 12, 1943.
- G. 4402 *Il duello: due quadri e due cori*, Rosa e Ballo, Milano 1944.
- G. 4502 *Luigi Brogini*, Edizioni del Milione, Milano 1945².
- G. 4611 *Mostre d'arte. (Francesi; Ottocento; Novecento; Emilio Vedova; Astrattisti; Pio Semeghini)*, «L'Unità» (Milano), 26 febbraio 1946, p. 2.
- G. 4701 *Premessa a Il capo sulla neve*, Milano-Sera, Milano 1947; ora in G. 0501, pp. 707-708.
- G. 4702 *La pittura di Virgilio Guidi*, in *Virgilio Guidi*, Hoepli, Milano 1947, pp. 5-10.
- G. 4716 *Noi guardavamo a Roma, alla città del massacro*, «Il Mattino del Popolo», 22 febbraio 1947, p. 1; ora in CRISTINA NESI (a cura di), *Il processo Kesselring. Cronache di Alfonso Gatto (1947)*, «Autografo», XIII, n. 35, luglio-dicembre 1997,

- pp. 111-113 (G. 9702).
- G. 5111 *Verga astrattista*, in *Vittorio Verga*, brochure della mostra di Milano (Galleria Bompiani, 1-11 marzo 1951), Milano, Bono 1951.
- G. 5170 *Il nostro Charlot*, «Cinematografo», I, n. 1, dicembre 1951, pp. 24-25.
- G. 5223 *Pitture come buone azioni*, «Risorgimento socialista», II, n. 11, 16 marzo 1952, p. 8.
- G. 5297 *Italia domanda. Chirichite*, «Epoca», n. 112, 29 novembre 1952, p. 3; un estratto è stato ripubblicato, con qualche variante, in G. 9701, p. 125.
- G. 5302 *Gallerie milanesi. Il filo arrugginito degli spaziali*, «Il Giovedì», II, n. 1 (8), 1 gennaio 1953, p. 10.
- G. 5421 *Angelo del Bon*, «La Biennale di Venezia», n. 19-20, aprile-giugno 1954, pp. 75-77.
- G. 5577 *Autoritratto*, «La Fiera Letteraria», X, n. 52, 25 dicembre 1955; ora in G. 0501, pp. 709-715.
- G. 5801 *Fulvio Bianconi. Disegni*, Garzanti, Milano 1958.
- G. 5901 *Nota a La madre e la morte*, «Quaderni del Critone», Tipografia editrice Pajano, Galatina 1959.
- G. 5937 *Introduzione a 25 nuove opere di Dino Caponi alla Galleria Michaud*, Firenze, Vallecchi 1959, pp. 5-8; ora in G. 0604, pp. 120-121.
- G. 6005 *I "Racconti" di Pavese*, conferenza tenuta a Firenze (Palazzo Strozzi, 8 febbraio 1960), pubblicata in «Paragone-Letteratura», n. 124, 1960, pp. 24-36; ora in «Autografo», XIV, n. 36, gennaio-giugno 1998, pp. 92-106 (G. 9802).
- G. 6073 *Michael Noble*, in *Una mostra personale dello scultore Michael Noble con opere del 1959-1960*, «Bollettino della Galleria Il Milione», n. 56, dicembre 1960.
- G. 6101 *Un preambolo quale congedo e Nota dell'autore*, in *Poesie (1929-1941)*, Mondadori, Milano 1961 (datate Firenze, giugno 1960); ora in G. 0501, pp. 105-114.
- G. 6201 *Nota a Osteria Flegrea*, Mondadori, Milano 1962; ora in G. 0501, pp. 465-466.
- G. 6601 *Preambolo, Giustificazione del volume e note*, in *La storia delle vittime. Poesie della Resistenza (1943-'47 - 1963-'65)*, Mondadori, Milano 1966 (la premessa e l'appendice sono datate Roma, dicembre 1965); ora in G. 0501, pp. 235-239 e 341-351.
- G. 6702 *Il creato di Carrà*, in MASSIMO CARRÀ (a cura di), *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol I. (1900-1930), Edizioni dell'Annunciata - Edizioni della Conchiglia, Milano-Roma 1967, pp. 11-61.
- G. 6704 *Qualcosa da ricordare per l'oblio*, Associazione Laureati dell'Università di Trieste,

Istituto grafico Tiberino, Roma 1967.

- G. 6719 *Corrado Cagli*, «Civiltà delle Macchine», XV, n. II, marzo-aprile 1967, pp. 41-48.
- G. 6804 *Pasquale Verrusio. Opere recenti*, catalogo della mostra di Brescia (Galleria Fant Cagnì, febbraio 1968).
- G. 6827 *Boschi in allarme*, in *Dino Boschi*, brochure della mostra di Firenze (Galleria Il Bisonte, 11 aprile - 7 maggio 1968); ora in G. 0604, pp. 122-124.
- G. 6858 *Introduzione a Fernando Farulli*, brochure della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Santacroce, 30 novembre - 20 dicembre 1968); ora in G. 0604, pp. 125-127.
- G. 6901 *Per licenza*, introduzione a *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Mondadori, Milano 1969; ora in G. 0501, p. 468.
- G. 6902 *Marcello Mascherini*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1969; ora in G. 9606, pp. 61-104.
- G. 6918 *Sironi, il liberatore*, in *Sironi*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Corsini, settembre 1969), Moneta, Firenze 1969; ora in G. 0604, pp. 129-135.
- G. 6921 *Del perché dipingo*, in *Tempere di Alfonso Gatto*, brochure della mostra di Trieste (Galleria Torbandena, 4-24 ottobre 1969); ora in G. 0604, pp. 99-100.
- G. 6926 *Sergio Scatizzi*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Santacroce, 6-9 dicembre 1969); ora in G. 0604, p. 136.
- G. 7001 *Occhio che vede dentro il suo vedere*, presentazione a *L'opera completa di Cézanne*, apparati critici e filologici a cura di SANDRA ORIENTI, Rizzoli, Milano 1970; ora in G. 9606, pp. 17-27.
- G. 7017 *Immagine e significato della pittura di Antonio Possenti*, in *Antonio Possenti*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Santacroce, marzo 1970); ora in G. 0604, pp. 143-145.
- G. 7026 *Americo Mazzotta*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria Mentana, 19 dicembre 1970 - 10 gennaio 1971); ora in G. 0604, pp. 147-148.
- G. 7201 *Poesie, 1929-1969 (scelte dall'autore)*, Mondadori, Milano 1972.
- G. 7207 Tavola rotonda sul tema *La letteratura europea negli anni Settanta*, con EUGENIO MONTALE, HEINRICH BOLL, GENO PAMPALONI (Portoferraio, settembre 1969), «Italianistica», I, n. 1, gennaio-aprile 1972; riportata parzialmente in PENTO 1972, pp. 3-4.
- G. 7208 *L'“altro” di Midollini*, in *Sirio Midollini*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Santacroce, febbraio 1972); ora in G. 0604, pp. 165-166.

- G. 7210 *Del Bon un purosangue della pittura*, catalogo della mostra di Milano (Galleria dell'Annunciata, 11 marzo - 7 aprile 1972).
- G. 7301 *Prefazione e Giustificazione del volume e note*, in *Poesie d'amore*, Mondadori, Milano 1973 (la *Prefazione* è datata Roma, luglio 1972); ora in G. 0501, pp. 119-120 e 217-231.
- G. 7303 *Mario Tozzi*, Edizioni d'Arte del Poliedro, Roma 1973.
- G. 7321 *Ugo Attardi*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Santacroce, dal 6 ottobre 1973); ora in G. 0604, pp. 176-180.
- G. 7323 *Pittura e non altro*, in *Luca Alinari*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Santacroce, dal 20 novembre 1973); ora G. 0604, pp. 187-189.
- G. 7325 *Gianni Dova*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria d'Arte Spagnoli, novembre-dicembre 1973); ora in G. 0604, pp. 182-186.
- G. 7402 *Il Catalogo è questo. Testimonianze critiche per ventisei pittori*, Il Catalogo, Salerno 1974.
- G. 7419 *Piero Vignozzi*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria Menghelli, 5-21 aprile 1974); ora in G. 0604, pp. 194-200.
- G. 7442 *Sergio Vacchi. Le piscine lustrali*, Bora, Bologna 1974.
- G. 7601 *Lapide 1975 e altre cose*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1976.
- G. 7607 *Cesare Ronchi*, Ghelfi, Verona 1976; ora in G. 0604, pp. 213-215.
- G. 7701 *Desinenze (1974-1976)*, Mondadori, Milano 1977.
- G. 8102 *Poesia di Campana*, a cura di RICCARDO GORI, «Inventario», n. 2, maggio-agosto 1981, pp. 30-33.
- G. 9201 *Cronaca dell'architettura*, a cura di EPIFANIO AJELLO, Arti Grafiche Boccia, Salerno 1992.
- G. 9601 *La spiaggia dei poveri*, a cura di F. D'EPISCOPO, Ripostes, Salerno 1996.
- G. 9606 *Modelli d'arte*, a cura di F. D'EPISCOPO, Ripostes, Salerno 1996.
- G. 9701 *Il pallone rosso di Golia: prose disperse e rare e l'inedito Bagaglio presso*, a cura di CRISTINA NESI, Bompiani, Milano 1997.
- G. 9801 *Poesie*, a cura di FRANCESCO NAPOLI, Jaca Book, Milano 1998.
- G. 0302 *Alfonso Gatto*, Atti della giornata di studio di Roma (Università «La Sapienza», 29 novembre 1996), a cura di PAOLA MARIA MINUCCI - ALEXANDRA ZINGONE, numero monografico di «Galleria», LI, 2003. Si trascrive per la prima volta la conferenza *Dove va la pittura*, tenuta il 22 novembre 1945 a Milano per il Fronte della Cultura

(pp. 34-38).

G. 0501 *Tutte le poesie*, a cura di SILVIO RAMAT, Mondadori, Milano 2005.

Scritti non inclusi nel catalogo di Bonzanini e Gimmi:

GATTO 1943 *Presentazione a Luigi Broggin*, catalogo della mostra di Milano (Galleria d'arte Cairola, dal 9 marzo 1943), Officina d'arte grafica A. Lucini e C., Milano 1943.

GATTO 1947 Intervista di GRAZIANA PENTICH, «Il settimanale», 18 ottobre 1947; citata in MODENA 2002, p. 51.

GATTO 1965 Intervista, in FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1965.

GATTO 1966 Intervista di OTTAVIO CECCHI, «L'Unità», 5 giugno 1966; citata in MODENA 2002, p. 49.

INDICE DEI MATERIALI DEL FONDO DI PAVIA

Di seguito si descrive il materiale conservato presso il «Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università degli Studi di Pavia a cui si fa riferimento nella tesi. Non esiste un catalogo ufficiale del Fondo Gatto, ma solo un regesto provvisorio, con varie lacune. Dopo la sigla PV, la cifra romana segnala il faldone, secondo la numerazione adottata dai curatori del Fondo. È poi posta una sigla che identifica la raccolta di riferimento. Dopo la virgola segue una numerazione che colloca la poesia all'interno della raccolta (il numero romano indica un'eventuale sezione, mentre la cifra araba la posizione). Con la lettera Q sono indicati quaderni o fascicoli che aggregano un materiale più ampio. Quando non si fa riferimento a dei testi poetici, è collocata un'abbreviazione (sciolta di seguito nell'indice) che identifica materiale di altro tipo. Con -i- si indicano degli inediti. Per identificare più fogli si usa la lettera -f-.

P41: Poesie (1941)

- PV.VI.P41, Q: Quaderno ms. (15x20) con la trascrizione di ventisei poesie, una prosa e un prosimetro. La maggior parte dei testi confluirà nelle *Poesie* del 1939 e del 1941. Sono conservati anche 13 fogli, strappati dal quaderno, con una poesia e qualche abbozzo (anche di prose). Cfr. le descrizioni nei cap. 2.5 e 3.3.

SF: Il sigaro di fuoco

- PV.VI.SF, 6: ds. (21x28) con stesura di *La stella*.
- PV.VI.SF, 11: ds. (21x29,5) con correzioni in inchiostro nero di *Il sigaro di fuoco*.
- PV.VI.SF, 12: ds. (22,5x28,5) de *La cantoniera*.

CN: Il capo sulla neve

- PV.VI.CN, 5-i1: Sul *recto* del foglio (22x28) è dattiloscritta con qualche correzione a penna la prima versione di *Hanno sparato a mezzanotte*; sul *verso* si ritrovano appunti ms. sparsi di una lirica inedita dall'*incipit* 'Alle bianche famiglie dietro i vetri'.
- PV.VI.CN, 8: ms. (12x17) di *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio)*, qui senza titolo e datata 1946.

- PV.VI.CN, 19: due dss. (22x28) con correzioni e aggiunte a penna su una stesura di *Agli amici che non sono più amici*.
- PV.VI.CN, i2: 3 fogli dss. (22x28) con interventi a lapis su una lirica inedita dall'*incipit* 'Arano il canto delle spoglie mortali'.

NP: Nuove poesie

- PV.VI.NP, Q1: Quaderno ms. (11x17,5) dal titolo *18 poesie per Graziella* (datate 1946, 1947 e 1948). Solo un testo non confluirà in *Nuove poesie*. Gli altri componimenti presentano qualche variante rispetto alla lezione definitiva.
- PV.VI.NP, Q2: Quaderno ds. (21x29) di *Nuove poesie* inviato al Premio Letterario Saint-Vincent. Rispetto all'edizione definitiva si riscontrano differenze nella selezione e nell'ordine dei componimenti, oltre a qualche variante stilistica.
- PV.VI.NP, VI.1-6: ms. (20,5x32,5) con copia a penna in bella di *Sera sul lago* e abbozzo di *Poesia d'amore* (datata '1 luglio 1946').
- PV.VI.NP, VI.2: ds. (10x12) in inchiostro rosso di *Sorriderti*.
- PV.VI.NP, VI.11.f1,f2,f3,f4: quattro mss. (14,5x21) in lapis blu di *Temporale d'estate*. Vi sono alcune correzioni con una matita rossa e dei disegni in pastello blu e rosso. In f4 ha come titolo *Il cuore*.
- PV.VI.NP, VI.13.f1: ms. (16,5x25) con stesura quasi definitiva di *Mottetto della sera d'aprile*, qui con titolo *Pioggia* e datato '5 ottobre 1946'; f2: secondo ms. (14,5x21) di *Mottetto della sera d'aprile*; sul retro si trova il disegno di Gatto, *Graziana vista da A. Gatto* (datato 'Venezia, 1946').
- PV.VI.NP, VIII.4: ms. (20x28,5) dell'ampliamento, dopo *Il capo sulla neve*, di *A uno straniero*, qui col titolo *Quartine*.
- PV.VI.NP, VIII.5.f1,f2,f3,f4,f5: due mss. (14,5x21) e tre dss. (22x31,5) con varie stesure di *Inverno a Milano*.
- PV.VI.NP, VIII.7.f1,f2: due dss. (21,5x27,5) con correzioni in inchiostro nero di *Paese a sera*. In f1 si ritrova anche un piccolo disegno.
- PV.VI.NP, VIII.11-i1: ms. (22x31,5) di *Torneranno le sere*; sul verso è conservato un abbozzo, con numerose cassature, di una poesia inedita, *Plenilunio a Fiesole*.
- PV.VI.NP, I.4.f1,f2: ms. (22x33) in inchiostro nero e ds. (14x22) in inchiostro rosso di *Caffè notturno*.

- PV.VI.NP, I.5: 2 fogli mss. (14,5x21) in inchiostro blu e nero e 2 dss. (21x27) con varie stesure di *Ofelia*.
- PV.VI.NP, NE (Note editoriali): ms. (10x15) con la *Nota per il proto* dell'edizione Mondadori.
- PV.VI.NP, LD (Lista destinatari): ms. (14x22,5) con un elenco di amici e studiosi a cui inviare il volume.

FO: La forza degli occhi.

- PV.VII.FO, I.1: ms. (11,5x28) di *Portone*.
- PV.VII.FO, I.3: ds. (15x21) di *Caffè del porto*.
- PV.VII.FO, I.11: ds. (14x13) con correzioni a penna di *Motivo* (qui senza titolo).
- PV.VII.FO, I.24: ds. (15x21) di *Agli amici*.
- PV.VII.FO, II.2: ms. (21x31) di *L'amore è un vento*.
- PV.VII.FO, II.11: ds. (15x21) di *Racconto*.
- PV.VII.FO, II.17: ds. (21x29,5) di *Vento*.
- PV.VII.FO, II.22.f1: ms. (21x29,5) in pastello e inchiostro nero di *a G.*; f2: ds. (15x21) con stesura embionale di *a G.* (con titolo *Leggenda*).
- PV.VII.FO, II.25: ds. (21x31) di *La ragazza di Roma*.
- PV.VII.FO, III.4.f1,f2: dss. (14x22) con redazione de *La cicala*.
- PV.VII.FO, III.11.f3,f4,f6: dss. (16,5x22) con correzioni a penna de *La violetta* (qui come *La ballatella* o senza titolo). Del lavoro variantistico sulla poesia si conservano altri tre fogli.
- PV.VII.FO, III.16: ds. (21x31) con correzioni a penna di *Reti sul lago*.
- PV.VII.FO, III.18.f1: ms. (16,5x20,5) in penna con la stesura iniziale di *Sciarada*; f2: ds. (16,5x20,5) con frammento in prosa preparatorio di *Sciarada*.
- PV.VII.FO, III.20: ds. (22x28) di *Mai una parola*.

VAP: Il vaporetto.

- PV.V.VAP, 35: 4 dss. (22x28) con notizie su Oliver Hardy, relative alla *Ballata per Ollio*.

OF: Osteria flegrea

- PV.VII.OF, I.1: f1 (ds. 16,5x22), f2 (ds. 22x33), f3, f4 (dss. 16,5x22) di *Finale*.

PA: Poesie d'amore

- PV.VIII.PA, 2^a.III.13.f1,f2: mss. (22x28) di *Qualcosa da ricordare per l'oblio*.

Altro materiale

- PV.VI.Q: Taccuino (23,5 x 17) di 31 fogli con annotazioni per il progetto di un'antologia poetica.

- PV.V.RAI, Ch.: 6 dss. (22x28) con la trascrizione delle introduzioni a tre comiche di Chaplin per un programma TV.

- PV.X.RAI: 3 dss. (22x28) con la trascrizione di una presentazione per RAI3 dal titolo *La Tv*.