



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Italianistica

Scuola di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo: Italianistica

XX ciclo

CORRADO GOVONI 1903-1907

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Furio Brugnolo

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando: Francesco Targhetta

31 gennaio 2008

1. Corrado Govoni 1903-1907

1.1. Per un quadro complessivo del giovane Govoni

La poesia di Corrado Govoni è assieme facile e indomabile. Priva di un reale substrato filosofico o ideologico, all'insegna di un assoluto anti-intellettualismo, complicata, al più, da qualche arditezza lessicale nei primi due libri, la produzione lirica govoniana vive tutta nella contraddizione tra una limpidezza fin troppo sovraesposta e una sotterranea tendenza a scivolare via, a scansare i tentativi di imbrigliamento, a uscire dagli schemi, per un'indisciplina istintiva e selvaggia. Govoni, ben distante dalla radice concettuale della poetica simbolistica, vuole dire tutto¹: il suo euforico riversarsi sul mondo, nello sforzo di riportarne sulla pagina la sezione più vasta possibile, implica la nominazione delle cose, non il loro offuscamento o utilizzo allegorico. Govoni sente un bisogno fisico di citare², anche a costo di togliersi di mezzo, di avvertirsi come un impaccio: l'assenza pressoché stabile dell'io poetante dalla scena, allora, non fa che lasciare più spazio alle cose, indicando come sia la loro stessa presenza ad interessare il poeta, non la loro interpretazione e pregnanza simbolica, o il loro rapporto con chi scrive. Più cose vengono nominate, più esiste la possibilità di abbracciarne qualcuna poeticamente, da cui un senso di avvicinamento alla poesia «per approssimazioni»³, per esperimenti, e sempre in modo molto corporeo, quasi attraverso un'espansione della propria sensibilità. I versi, allora, sono una raffica di

¹ È stato Lucio Vetri a individuare nella dedizione e nell'abbondanza i due fulcri della poetica govoniana: cfr. L. VETRI, «Idea della poesia» e «poesia». *Il «caso» Govoni*, Il Verri, I, 1991, pp. 43-74. Si senta anche Livì: «la poesia, per Govoni, completa la creazione. Essere poeta equivale a dire, a nominare [...]. Tutto deve essere nominato, nulla deve essere tralasciato, giacché il poeta si lascia invadere dal mondo» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo. Govoni e Palazzeschi*, Milano, IPL, 1980, pp. 75-76).

² «L'assenza di nome equivale dunque alla morte, al non-esistere. La necessità di nominare dev'essere perciò intesa come un atto di vitalità, un gesto di difesa contro l'incombere della morte» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni [1903-1915]*, in *Poesie in libertà. Govoni Palazzeschi Soffici*, Napoli, Guida, 2003, p. 37).

³ A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni: 1902-1908 (Sulle annotazioni autografe ai testi francesi della sua biblioteca)*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 3, 1974, p. 452. Così Vetri: «Nel ripetere, nel moltiplicare le occasioni di parola, nella replicata *mise en parole* dell'emozione è, assieme al tentativo, la speranza che quella insufficienza si sani, che la fanciulla rincorsa possa essere stretta fra le braccia. La dismisura è, in questo senso, una necessaria misura di dizione» (L. VETRI, «Idea della poesia» e «poesia». *Il «caso» Govoni*, cit., p. 63). Così Pancrazi: «vediamo che prevalgono le ingegnosità, le stranezze, e quei conati inutili che, mancato il bersaglio al primo colpo, cercano invano di raggiungere l'immagine con una sparatoria sussidiaria di aggiunte, di riprese, di ripetizioni» (G. PANCAZZI, *Il quaderno del poeta*, in *Ragguagli di Parnaso*, III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, p. 484); sulla stessa linea Beccaria: «Govoni non ebbe l'arte del dire il tipico e il generale, bensì la vitalità disgregante di chi segue l'accidentale, la ricchezza del fortuito, con l'impavida fiducia del cacciatore che assedia, pedina la preda, la manca al primo colpo, poi, a volte, la stana, a forza di girarle attorno, con passi di cui molti sono, di necessità, superflui» (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio, Ferrara 5-7 maggio 1983*, a cura di A. Folli, Bologna, Cappelli, 1984, p. 187).

immagini, una sequenza febbrile di visioni, un accumulo di oggetti, sicché si può dire che «la quantità *sia* frutto di necessità, elemento di poetica: è già di per sé un modo di far poesia»⁴.

Una scrittura che si sviluppa tanto in orizzontale, che punta sull'enumerazione e sulla somma, pur non presentando specifiche asperità, risulta a ben vedere assai ostica. La ragione sta soprattutto nella sua sovrabbondanza⁵, nella mancanza di selezione e di filtro: l'impressione è che la poesia di Govoni sia sempre slegata, ondivaga e casuale, ancorata quasi soltanto alla sua fisica *mise en parole*, bruciata nel momento in cui viene espressa. Si intuisce dietro la scrittura govoniana una vocazione poetica (Tellini: «un impeto di interna energia»⁶) talmente urgente da consumarsi, come ammette in più passaggi lo stesso autore⁷, e da lasciare nel testo soltanto una traccia di sé, un piccolo residuo della spinta sensibile che l'aveva generata. In più, va detto che quella «straordinaria facoltà di sognare e di vedere tutti gli aspetti del mondo e tutte le manifestazioni della vita trasfigurati da una luce magica che li rende irreali e fantastici»⁸, per cui tutto sembra «nuovo e diverso»⁹, espande la condizione di indomabilità all'universo stesso su cui il poeta vuole far presa: Govoni non desidera riprodurre passivamente le cose, ma ricrearle, sconvolgerle, vivificarle¹⁰. Una realtà in sé e per sé caotica dà vita a una poesia ancor più caotica, incontrollata, priva di ordine: e allora capita che Govoni 'strafaccia'¹¹, capita che, per includere il maggior numero di cose sulla pagina, le sovrapponga in modo abnorme o le stipi all'eccesso. La lunga carovana nel deserto

⁴ S. JACOMUZZI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Mariani e M. Petrucciari, I, Roma, Lucarini, 1979, p. 468. Così, ancor prima, Antonielli: «Govoni è il poeta del Novecento che ha scritto il maggior numero di versi; ha dietro di sé una mole di lavoro che non costituisce solo un caso di quantità ma coinvolge tutto un atteggiamento verso la poesia come poesia in sé e come 'comunicazione ai lettori'» (S. ANTONIELLI, *Il cinquantenario di Govoni*, in *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955, p. 37).

⁵ «L'abbondanza torrenziale della poesia di Govoni è sempre stata causa di impaccio o di perplessità in sede critica. Dal 1903, data di pubblicazione de *Le fiatale*, in poi, i volumi di poesia si sono avvicendati ad un ritmo troppo spesso incompatibile con la minima esigenza al vaglio critico e di autodisciplina» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 73).

⁶ G. TELLINI, *Linea della poesia govoniana*, «Paragone», 422-424, 1985, p. 54; poi *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, Milano, Mondadori, 2000, p. XVIII; d'ora in poi si citerà solo da qui. Sanguineti parla di «pulsione poetica allo stato puro» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 21).

⁷ «Io devo confessare che la mia dedizione alla poesia risponde ad una vera e propria vocazione» (in V. MASSELLI, G. A. CIBOTTO, *Antologia popolare di poeti del Novecento*, I, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 63); «Ritengo peraltro fermamente che l'espressione artistica della poesia è generalmente, anche nei suoi risultati più riusciti e perfetti, una cosa di così scarsa importanza, imprecisa, confusa, approssimativa e sfocata, rispetto all'intensità dell'ispirazione e dell'emozione lirica sofferta o goduta, che anche il più superbo e presuntuoso poeta non dovrebbe avere difficoltà a confessare umilmente, con lo Shelley dell'*Inno a Pan*: "Ho inseguito una fanciulla ed ho abbracciato una canna"» (in E. F. ACCROCCA, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 217).

⁸ C. GOVONI, *Confessione davanti allo specchio*, Brescia, Morcelliana, 1942, p. 17.

⁹ C. GOVONI, *La santa verde*, Ferrara, Taddei, 1919, p. 49.

¹⁰ Cfr. L. VETRI, «Idea della poesia» e «poesia». *Il «caso» Govoni*, cit., p. 71.

¹¹ «...quella sua proverbiale incontinenza ed esagerazione alle prime armi, appunto, quella ben nota 'ingordigia' visivo-verbale che tante volte lo induce (e lo indurrà) a strafare, a perdere il senso della misura (del limite)» (A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 20).

(come Papini immaginava la poesia di Govoni)¹² diventa mucchio, accozzaglia, sfocato miraggio, gioco di illusionismo. È un mondo di oggetti, quello govoniano, ma di oggetti che perdono consistenza e identità.

Facile, dunque, la lirica di Govoni, almeno nello scioglimento della lettera, ma ingovernabile per mole e per natura, del tutto eccentrica, anomala, e quindi difficile da penetrare; tanta sovrabbondanza (ventuno libri, più di duemila liriche), per lo più, fa sì che non sia possibile abbracciarla tutta in un unico colpo d'occhio. Per andare in profondità ai testi, bisogna per forza ritagliare un settore e concentrarsi, per quanto l'operazione chirurgica sia del tutto arbitraria, soprattutto perché applicata a un autore che fa della fluidità e della continua ripetitività uno dei motori stessi della propria produzione. È stato Montale, si sa, a divulgare l'idea di un Govoni «fuor d'ogni data e d'ogni storia», estremamente «fedele a se stesso», specificando, tuttavia, che «un poeta non scrive versi per cinquant'anni senza passare attraverso mutazioni di ricerche e di gusto»¹³. L'indubbia compattezza dell'*opus* govoniano non esclude, in effetti, che vi si possano individuare alcune cesure, alcuni deragliamenti, passaggi che sfasano leggermente la linearità del quadro complessivo. Montale ha proposto una distinzione di tre maniere: la prima (quella «pienamente crepuscolare o precrepuscolare»)¹⁴ andrebbe dal 1903 al 1907 (*Le fiale; Armonia in grigio et in silenzio; Fuochi d'artificio; Gli aborti*), la seconda dal 1911 al 1915 (*Poesie elettriche, Inaugurazione della primavera, Rarefazioni e parole in libertà*), mentre la terza includerebbe tutte le opere successive. Si tratta di una sistemazione tendenzialmente condivisa, che suggerisce uno sbilanciamento dell'interesse verso le prime due fasi (e qui al Montale critico si sovrappone senz'altro il poeta, passato attraverso giovanili entusiasmi govoniani assai vistosi)¹⁵, più frastagliate e concluse, «approssimativamente definibili (e di fatto definite) crepuscolare e futurista»¹⁶. Seguono questa suddivisione Jacomuzzi¹⁷, Martignoni (che definisce il primo momento, in modo più appropriato, «fase simbolista»)¹⁸, Folli¹⁹; anche Ramat individua «la prima, straordinaria stagione poetica di Corrado Govoni»²⁰ nell'arco 1903-1907, e, tutto sommato, lo stesso Pietropaoli, che pure avanza «non poche

¹² Cfr. G. PAPINI, *Testimonianze. Saggi non critici*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918, pp. 81-82.

¹³ E. MONTALE, *Un'antologia di Govoni*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1953, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1566.

¹⁴ *Ibidem*, p. 1567.

¹⁵ Documentati in abbondanza nel *Quaderno genovese* del 1917 (a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983). La Barile, nella postfazione, parla di un «protomontale govoniano» (*ibidem*, p. 190).

¹⁶ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 27.

¹⁷ Cfr. S. JACOMUZZI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana contemporanea*, cit.

¹⁸ C. MARTIGNONI, *Corrado Govoni*, in *Antologia della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1999, p. 787.

¹⁹ A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit.

²⁰ S. RAMAT, *La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari. Terza parte: «Armonia in grigio et in silenzio» di Corrado Govoni*, in «Poesia», III, 33, 1990, p. 47.

perplexità»²¹ sulla persuasività di tale assetto, parla poi di «primo» e «secondo» tempo, e, ancora, di «prima fase», individuando negli *Aborti* il suo momento culminante²². Chi rifiuta questa periodizzazione lo fa, di volta in volta, o per appiattare le raccolte govoniane nella fase avanguardistica (così Tellini, che aggrega *Fuochi* e *Aborti* ai testi più propriamente futuristi)²³, o per fare dell'intera produzione 1903-1915 un blocco sostanzialmente unico (così Pietropaoli, con le ambiguità che si sono viste)²⁴. Livi taglia l'*Inaugurazione*, individuando un macro-periodo 1903-1911 divisibile in due fasi che rappresenterebbero rispettivamente «la costituzione del repertorio» (1903-1905) e «il superamento di questo repertorio» (1907-1911)²⁵. Curi, addirittura, per facilitare la cesura tra il momento crepuscolare e quello d'avanguardia marinettiana, ignora gli *Aborti*, che costituiscono, a ben vedere, il reale ingombro nella sistemazione del primo Govoni, sospesi come sono tra vecchio e nuovo, tra *revival* simbolistici e accensioni già pre-furiste.

Al di là di queste soluzioni vagamente drastiche, non nego che il disegno tracciato da Pietropaoli sia a tutta prima convincente, soprattutto dove mette in rilievo come la poesia di Govoni proceda sempre per «avanzamenti e assestamenti»²⁶, facendo convivere, cioè, improvvisi recuperi e brusche spinte in avanti. Eppure non me la sento di condividere la sua proposta di due tempi govoniani (pre-bellico e post-bellico), per la semplice ragione che *Poesie elettriche* e *Inaugurazione della primavera*, a mio avviso (con le *Rarefazioni*, d'accordo, come asterisco alla seconda), vanno collegate a tutto il Govoni post-bellico piuttosto che a quello tra *Fiale* e *Aborti*. Il lungo silenzio poetico tra il '15 e il '24, con la sola eccezione dell'auto-antologia del '18, non deve trarre in inganno, tanto che alcune poesie del *Quaderno dei sogni e delle stelle* (Milano, Mondadori, 1924) sono anticipate proprio nella cretomazia uscita per Taddei; quest'ultima, secondo me, non mette la parola fine a una prima fase, ma sancisce, in qualche modo, quale tra i tanti Govoni pre-1915 sarà quello che sopravvivrà nelle raccolte a venire, segnando quindi l'itinerario di una continuità piuttosto che una rottura. E così, non a caso, proprio le *Elettriche* e l'*Inaugurazione* sono le due opere più presenti nell'antologia del '18: quello è il Govoni giovanile che lo stesso poeta sceglie, censurando in lungo e in largo le prime quattro raccolte, *Aborti* in testa. Con questo non

²¹ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 27.

²² *Ibidem*, pp. 32-33.

²³ Cfr. G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. XI.

²⁴ Così Pietropaoli: «Di conseguenza, in via preliminare, proporrei una storia evolutiva della poesia govoniana estremamente fluida, lasciando solo *Le fiale* un po' in disparte all'esordio, con eminente funzione di spurgo, e le *Rarefazioni* in coda, con evidente funzione di omaggio (un po' corrivo) alla 'moda' del momento, il paroliberismo. Tutto il resto è *work in progress*, stazioni successive di uno straordinario sperimentalismo poetico» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 29).

²⁵ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 77.

²⁶ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 28.

voglio negare che i due libri ‘futuristi’ dell’‘11 e del ‘15 abbiano numerosi punti di tangenza con le raccolte precedenti, ma ritengo che tali contatti siano, tutto sommato, meno fitti e incisivi di quelli intercettabili con le raccolte post-belliche: penso, innanzitutto, alla centralità del paesaggio padano e della scenografia agreste nella sezione *Il pescatore di Chiaravalle* delle *Elettriche*, destinato ad ampia fortuna dal *Quaderno* in poi, o alla stessa soluzione metrica della poesia-fiume, lungo e informe ammasso di analogie ed elenchi, che proprio dalle *Elettriche* in poi si stabilizza come una delle strutture fondamentali della poesia govoniana²⁷.

Mi sembra che, in questo percorso così movimentato, gli *Aborti*, con il loro bifrontismo e con la loro divaricazione metrica tra tradizione (*Le poesie d’Arlecchino*) e avanguardia (*I cenci dell’anima*), costituiscano lo snodo decisivo. La quarta raccolta di Govoni risistema il repertorio esplorato nei primi libri e anticipa, anche solo attraverso squarci fulminei (come quello, già così pienamente futurista, che occupa la parte centrale di *Amo*), gli sviluppi più innovativi delle raccolte a venire. E tuttavia è innegabile che gli *Aborti* vadano collocati all’interno del primo tempo govoniano, che pure si propongono di superare, come si dichiara esplicitamente nelle poesie programmatiche che concludono i due libri. Che poi, nei fatti, le *Elettriche* continuino a colloquiare con *Aborti*, *Fuochi* e *Armonia*, riproponendone immagini, analogie e lessico, è una dimostrazione dell’istintivo andamento ancipite del ferrarese e del suo procedere per automatismi; ma ciò avviene, ormai, all’interno di una diversa coscienza, di una nuova percezione della propria poesia.

Tuttavia, individuato il primo Govoni nell’arco 1903-1907, non mi arrischierei di affibbiargli un’etichetta, pur ritenendo che l’auto-definizione di «poeta simbolista»²⁸ fornita dal ferrarese in un pezzo dell’*Armonia* resti quella più convincente. Troppo scentrato, invece, per Govoni, il marchio crepuscolare: soltanto la stessa *Armonia*, e soltanto (come dirò) con una serie di precisazioni e di distinguo, può sopportare tale classificazione. Le altre raccolte, *Fiale* e *Fuochi* in testa, di manualisticamente crepuscolare hanno ben poco, e non solo perché attingono per lo più a repertori diversi da quello fiammingo (magazzino principale, si sa, per i nostri crepuscolari), ma anche perché obbediscono a una poetica per molti tratti diametralmente opposta a quella corazziniana, morettiana o gozzaniana. Govoni ha una concezione euforica della poesia: non cerca l’abbassamento, la deviazione prosastica, la

²⁷ Certo, è vero che le prime poesie-fiume sono attestate nel secondo libro degli *Aborti*, *I cenci dell’anima*, dove fanno da controcanto metrico rispetto ai novanta sonetti delle *Poesie d’Arlecchino*, ma si tratta di una presenza ancora non molto diffusa e non del tutto autonoma, dotata di una legittimazione per lo più contrastiva: solo nelle *Poesie elettriche* la poesia-fiume perderà questa connotazione e diventerà lo stampo-base della scrittura govoniana.

²⁸ *Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, v. 39.

neutralizzazione dei toni poetici, ma piuttosto una loro emanazione, un loro appassionato allargamento anche alle cose del quotidiano²⁹. Se nei versi di Govoni entrano gli oggetti domestici e le realtà più marginali, ciò non avviene con lo scopo di svilire, attraverso un loro uso demistificante, il sublime poetico, ma con quello di espanderlo oltre i suoi tradizionali confini; il fatto che poi, nella pratica, i propositi govoniani vadano incontro a una serie di insuccessi e di frustrazioni non intacca la matrice essenzialmente ‘poeticizzante’ ed entusiastica della sua scrittura³⁰.

Un crepuscolarismo apparente, dunque, quello govoniano. Lo stesso si può dire, in realtà, del suo simbolismo: della poesia della *décadence* francese (ma anche italiana, con Lucini capogruppo) Govoni conserva soltanto gli aspetti più epidermici, in particolare figurativi, oggettuali, accantonando tutte le radici concettuali e gli impianti filosofici. Sicché davvero Govoni sembra inaugurare fin da subito una propria personalissima strada, che riusa elementi tipici di altre tradizioni poetiche, ma immettendoli, con un gesto istintivo³¹, all’interno di una cornice nuova, priva di una base teoretica, e costituita per lo più da sequenze di immagini prive di commento (da cui si coglie il ruolo di Govoni nella costituzione di una poetica degli oggetti destinata a larghissima fortuna nel Novecento)³². Certo è che il rapporto tra Govoni e i modelli simbolisti, e in particolare la dialettica che si viene a creare tra il desiderio di emularli e l’orgoglio di liquidarli, è centrale per capire il senso del primo tempo govoniano: le quattro raccolte acquisiscono la propria conformazione dal corpo a corpo che si forma durante la loro stesura con il codice simbolista.

²⁹ «Non la corrosione del poetico e il declassamento, la degradazione della poesia furono, infatti, fin dall’inizio, l’esigenza e l’istintivo programma del poeta di Ferrara, ma, al contrario, la loro strenua difesa e oltranzistica salvaguardia» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale. Incunaboli del protonovecento govoniano*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 13). E ancora: «quello di Govoni può a buon diritto definirsi uno pseudocrepuscolarismo, se non addirittura un crepuscolarismo sostanzialmente anticrepuscolare, irriducibile espediente per tutelare i diritti del poetico ed anzi realizzare un’umbratile quanto oltranzistica e pertinace dilatazione o espansione della poesia» (*ibidem*, p. 15).

³⁰ «Preso da una sorta di gioia di poetare Govoni sembra lasciarsi trascinare dall’idea di poesia come ‘prestazione di una forza poetica’» (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 161). Barile parla di una «dilatazione onirica del domestico» e di «visionarietà domestica» (L. BARILE, *Postfazione a C. GOVONI, Armonia in grigio et in silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1989, pp. 229-230). Sanguineti scrive di «arte di allucinarsi la realtà, di drogare cose e presenze, attraverso un’ottica oppiata, oppiacea» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 39); Vieri di «una capacità di ‘stravedere’ poeticamente le cose» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 99).

³¹ «...la ribellione, la novità, l’originalità, il distacco dagli schemi fissi e dai modelli esemplari della male intesa tradizione, non sono mai il risultato di un preconcetto e di una premeditazione rivoluzionaria, sibbene di una costituzione fisica particolare, naturalissima per quanto inconsapevole e spontanea, e di un istinto impetuoso regolato da un suo interiore ordine infallibile» (C. GOVONI, *Confessione davanti allo specchio*, cit., p. 32).

³² Anceschi, a proposito di Govoni, parla di «clamorosa frenesia dell’immagine» (L. ANCESCHI, S. ANTONIELLI, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. XXVII); la sua poesia si dissolve «spesso in un’astratta indicazione di oggetti, con una certa stupita sensualità qua e là, in una ricchezza non controllata, estremamente prodiga, forse molto fertile» (*ibidem*, p. XXVIII).

I risultati sono sempre diversi: nessuno dei quattro libri esemplifica un medesimo accostamento alla tradizione. Spicca, in particolare, nella successione immediata del 1903, la complementarità di *Fiale* e *Armonia*. Il libro di debutto di Govoni, proteiforme e ultrasperimentale, si presenta come un'appassionata ricognizione di tutte le maniere letterarie proposte dalla poesia del tardo Ottocento, una raccolta di tutti gli esercizi, anche i più scolastici, che il giovane poeta compie sopra i propri autori preferiti. Ne esce una singolare 'mappa per sonetti' della poesia *fin de siècle*, che, nell'oscillamento tra *sublime d'en haut* e *sublime d'en bas*, finisce per sbilanciarsi, anche dal punto di vista formale, verso il primo dominio, garantito dalle fitte presenze di Montesquiou e d'Annunzio, i due numi tutelari del libro; le raffinatezze, tuttavia, nelle *Fiale*, vengono mescolate a moltissime altre suggestioni, anche ben più casalinghe, in un euforico gioco di manipolazioni e strani assemblaggi, ma senza la creazione di cozzi ironici o sottilmente erosivi (Govoni si dimostra lontanissimo dall'anti-dannunzianesimo). Il risultato finale è un *pastiche* labirintico ed esuberante, un ipertesto simbolista.

L'*Armonia*, pubblicata pochi mesi dopo l'esordio, ribalta quasi scientificamente tutti questi caratteri: dall'esclusività del sonetto si passa a una prima e ancora timida esplorazione della metrica libera, dal museo di preziosità si trascorre a una rassegna del dimesso e del marginale, da Montesquiou si passa a Rodenbach. Lo stampo fiammingo dell'opera è macroscopico, tanto da poter dire che l'*Armonia* non avrebbe neppure visto la luce senza le letture rodenbachiane, delle quali reca testimonianza in ogni singolo aspetto (struttura, repertorio figurativo, titoli, conformazione metrica). E tuttavia, nonostante una vicinanza dichiarata, fatta di rimandi espliciti e di omaggi esibiti, l'*Armonia* è un testo estremamente originale: Govoni oscilla tra il desiderio di poter aderire sinceramente al grigiore protettivo e consolatorio della provincia (*à la* Rodenbach, per l'appunto), e la coscienza che il mondo non è vitale se non nel caos, nella metamorfosi, in una dimensione drogata e priva di centro. Nella convivenza di queste due anime apposte, coesiva e dispersiva, anestetizzata ed esplosiva, ingrigita e multicolore, ben distinguibili anche a livello stilistico e metrico, sta la singolarità di questo libro, ben più complesso di quanto si sia sempre ritenuto. Proprio in ragione di tale complessità, non credo che una periodizzazione 1903-1907 schiacci troppo l'una sull'altra *Fiale* e *Armonia*, come ritiene Pietropaoli³³. Le due raccolte sono per molti versi antipodiche, ma non perciò isolabili: la loro conformazione assai sfaccettata fa sì che

³³ «In generale, all'interno di quest'arco cronologico s'individuano due periodi creativi, 1903-1907 e 1911-1915, approssimativamente definibili (e di fatto definiti) crepuscolare e futurista. È in pratica la periodizzazione fornita da Montale, che nonostante possa apparire subito contestualmente persuasiva solleva non poche perplessità. [...] altre cose non quadrano: *Le fiale*, decisamente troppo equiparate all'*Armonia*» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., pp. 27-28).

alcune singole zone siano in parte sovrapponibili (i *Fioretti francescani* delle *Fiale* anticipano con forza, e talvolta in modo letterale, alcuni pezzi dell'*Armonia*), sicché, in sostanza, mettere le *Fiale* «un po' in disparte»³⁴ rischierebbe di adombrare i fitti colloqui che i libri successivi, *Armonia* in testa, instaurano con esse, in modo dialettico, ma non solo (penso alla corrispondenza metrica tra *Fiale* e *Poesie d'Arlecchino*).

I *Fuochi* costituiscono un'ulteriore svolta. Basati sulla struttura del labirinto, per cui la divisione in sezioni proposta in *Fiale* e *Armonia* è abbandonata a favore di un *continuum* ininterrotto, leggibile secondo mille angolature, attraverso percorsi diversi l'uno dall'altro, i *Fuochi* sono un libro-garbuglio, in cui le differenti maniere sono intrecciate tra loro in modo inestricabile, in un quadro ormai governato dal disordine e dall'irregolarità più totali. Al sublime casalingo si sostituisce il più sconclusionato registro anti-sublime, in un trionfo dello sberleffo, del volgare, del *nonsense*, di una rozzezza ostentata. Eppure il versante giocoso convive con una costante verniciatura funebre, il carnevale si confonde con il funerale, e la spettacolarizzazione della realtà si rivela l'antidoto a un *horror vacui* profondamente radicato. L'aspetto sorprendente dei *Fuochi* è che Govoni, all'improvviso, si svincola dai propri modelli, intercettabili solo in rare riemersioni involontarie, e cerca di mettere tra sé e la poesia precedente la maggiore distanza possibile, lavorando in un autentico vuoto letterario. Stilisticamente, allora, trionfano l'imprecisione, il balbettamento, la trivialità, in una direzione anti-poetica e ipo-culturale smaccata. È pur vero che proprio i *Fuochi*, grazie a questa improvvisa emancipazione letteraria, recano il segno di forzature verbali e coniazioni espressionistiche nuove per la poesia italiana e destinate a notevole fortuna negli anni immediatamente successivi.

Con *Gli aborti* il quadro cambia ancora. La quarta raccolta govoniana è anche la più anfibia, e bene lo dimostra la sua suddivisione in due libri: *Le poesie d'Arlecchino* e *I cenci dell'anima*. Il primo, successione ininterrotta di novanta sonetti, brulica di analogie e associazioni, a significare l'ingovernabilità del mondo e il suo aspetto multiforme; il secondo, che raccoglie testi più eterogenei e in metrica ormai decisamente libera, è un poema notturno e ossessivo, incentrato sul tentativo di trovare la poesia nelle figure più emarginate e reiette. L'esperimento fallisce: la poesia, sovraccaricata, si riempie di visioni allucinate e di incubi osceni, mentre la realtà, alla quale giocoforza bisogna sempre tornare, si denuda progressivamente e palesa il proprio arido squallore. Da cui il macrotitolo della raccolta, a smascherarne il carattere deforme e imperfetto. In compenso è proprio in questo libro tanto contraddittorio che Govoni chiude i conti con i modelli simbolisti. Il ferrarese si rende conto

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

di non potersi liberare degli ingombranti poeti d'oltralpe se non dopo un'ulteriore ricognizione del loro codice: Rodenbach, Maeterlinck, Baudelaire e Rollinat guidano temi e lessico del libro, facendo degli *Aborti* una voluta immersione nel versante *maudit* e macabro del decadentismo, un masochistico sprofondamento nel repertorio simbolistico più urtante e sgradevole. Ne esce una raccolta sproporzionata e mostruosa, centrale nell'itinerario govoniano, momento di riflessione e punto di non-ritorno.

Da uno strettissimo contatto con la tradizione lirica simbolista nasce una poesia innovativa e ultra-moderna, mentre dal desiderio spasmodico e cieco di trasferire ogni cosa nella dimensione protetta della poesia, attraverso una nominazione furiosa della realtà e un suo spostamento febbrile, fatto di analogie e sovrapposizioni, germinano frustrazione e puntuali insuccessi. La poesia è via di fuga inconsistente e transitoria da un dolore esistenziale ineliminabile, è un caleidoscopico spettacolo che nasconde uno scacco dalle tinte fosche, è un'illusione che riesce a toccare la realtà solo nella misura in cui la rende più squallida e meno desiderabile, eppure rimane una passione vitale, di cui risulta impossibile, nonostante tutto, provare (crepuscolarmente) vergogna. Tutt'altra origine, come si legge nella cruciale *Alla sposa che viene*, all'interno degli *Aborti*, ha il turbamento govoniano: «Vorrei piangere tanta è la vergogna / ch'io sento della mia povertà» (vv. 99-100). Poeta povero, quindi, Govoni, non 'povero poeta' come il Corazzini della *Desolazione*, ed è questo sfasamento quello che fa entrare più in profondità nella natura sofferta e frustrata della sua poesia.

2. *Le fiale* (1903): il *pastiche* euforico e raffinato del debuttante

2.1. Il libro multiforme

Le fiale occupano una posizione innegabilmente scomoda nel percorso poetico govoniano e novecentesco *tout court*: piazzate in prima fila, sotto i riflettori di inizio secolo, pubblicate nello stesso anno dei *Canti di Castelvechio* e dei primi due libri delle *Laudi dannunziane*, in un momento in cui l'attesa di una svolta poetica è diventata febbrile, non possono passare inosservate. Da ogni opera di un debuttante ci si attende la svolta che si incarichi di inaugurare il Novecento poetico italiano, lo spartiacque tra vecchio e nuovo, l'affioramento di una maggiore sincronizzazione con la poesia europea (si pensi al trambusto che accompagna, proprio nel 1903, la pubblicazione di *Fra terra ed astri* da parte dello pseudo-esordiente Giulio Orsini). È così che le *Fiale* sono divenute un passaggio obbligato nell'analisi delle origini liriche novecentesche, tanto più perché il libro, per la sua natura multiforme e variegata, si presta facilmente alle più diverse interpretazioni, e può quindi veicolare verso le direzioni più disparate la mappatura di una delle fasi cruciali della nostra poesia.

Il libro è stato definito *liberty* – magari allo stato selvaggio –, crepuscolare, simbolista, parnassiano¹; espressione di poesia ultradannunziana o antidannunziana²; raccolta corrosiva e demistificante o giocosa e innocua; preistorica palestra govoniana o libro già compiuto;

¹ Alla rinfusa e lungi dall'ambizione di voler delineare un quadro completo della fortuna critica dell'opera: «...i sonetti delle *Fiale* (1903), di gusto parnassiano, ispirate direttamente al preziosistico artificio letterario del d'Annunzio d'*Isottoe* e *Chimera*» (E. MAZZALI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1953, p. 565); «Partenza squisitamente liberty, anche se di un liberty, per così dire, alquanto allo stato selvaggio» (E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, I, Torino, Einaudi, 1969, p. 263); «oreficeria liberty» (G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. V); «*Le fiale* in senso stretto non sono crepuscolari, perché Govoni non ha esplicita intenzionalità crepuscolare» (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 242); «*Le fiale* non sono comunque un libro 'crepuscolare'» (S. JACOMUZZI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana contemporanea*, I, cit., p. 472); «Nel 1903 [...] esordi con una raccolta di versi, *Le fiale*, che parve a tutti 'parnassiana' e 'dannunziana'; in realtà [...] già si insinuava una sottile vena ironica e corrosiva» (L. FELICI, *Corrado Govoni*, in *Poesia italiana: il Novecento*, I, Milano, Garzanti, 1980, p. 70).

² «*Le Fiale* – non inganni il tenue titolo – nella loro parte più acuminata e decisa dovevano costituire una sottile erosione del dannunzianesimo» (F. CURI, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964, pp. 11-12); «*Le Fiale* risultano così l'opera spregiudicata di un apprendista dannunziano che, volente o no, fa il verso a se stesso e alla scuola, autoironizzandosi a proprie spese» (G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. VIII); «il volto franco delle *Fiale* si configura come antidannunzianesimo polemico» (A. NOZZOLI, J. SOLDATESCHI, *I crepuscolari*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 72); «È curioso a tal riguardo notare come un notevole numero di studiosi abbia insistito erroneamente sul *cliché* di un Govoni 'gozzanianamente antidannunziano'. [...] il suo 'attraversamento' di d'Annunzio non è polemicamente contrastivo» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., pp. 89-90).

volume organicamente strutturato o disordinato coacervo; opera da stroncare o da rivalutare; e, finalmente, tutto questo mescolato assieme³.

A complicare ulteriormente il quadro si è aggiunto Govoni stesso, il quale, nel 1948, ha ripreso in mano la raccolta e l'ha ripubblicata apportando alcune modifiche. La revisione govoniana, in realtà, coinvolge quasi esclusivamente l'aspetto prosodico, improntata com'è ad una normalizzazione della metrica decisamente eslege e approssimativa della *princeps*, anche se non mancano ripercussioni più globali, che vanno ad intaccare l'intero aspetto stilistico-espressivo. Ne esce una raccolta più rifinita, più smussata, meno irregolare, e tutto sommato meno interessante⁴. Ma il vero *coup de théâtre* sta nella nota bibliografica alla nuova edizione, in cui sornionamente Govoni informa dell'esistenza di «alcuni sonetti licenziosissimi, raggruppati sotto il titolo di *Vas luxuriae* che, per consiglio dell'editore, furono sacrificati e sostituiti [...] con altri, almeno moralmente, più innocenti»⁵. I ventuno pezzi non sono riportati, ma si dà notizia che nel 1903 furono messe in circolazione «quattro o cinque copie»⁶ che li contenevano.

La 'caccia al tesoro' dura quasi trent'anni: nel 1975 è Lanfranco Caretti a imbattersi in una delle preziose copie⁷. La fisionomia della raccolta si complica ulteriormente, arricchendosi di altri tasselli e di altri rimandi culturali. *Le fiale*, a più di settant'anni dalla

³ «Ne *Le Fiale* c'è versato quanto disponeva una giovinezza intemperante di furbizie letterarie; non è il caso di tacerlo: ultimi singhiozzi romantici, vibrazioni baudelairiane, affatturate musicalità e languori pascoliani; morbidezze estetizzanti; un'eredità parnassiana ricevuta forse senza riserbo, tramite la sensibilità belluina e ornamentale di Gabriele, e soprattutto il gusto orientaleggiante proprio del *liberty* saporoso» (G. SPAGNOLETTI, *Itinerario di Govoni*, introduzione a C. GOVONI, *Antologia poetica*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 13); «Ecco dunque *Le Fiale*, libro eterogeneo, difforme, nutrito di inquietudini diverse» (F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 11); «È naturale che tutti i suggerimenti letterari si ritrovino in questa prima raccolta, il cui carattere eterogeneo non è tanto il risultato di un disordine tollerato, quanto la conseguenza del desiderio di abbracciare tutti gli elementi del nuovo codice» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 81); «Govoni si applica scrupolosamente a sperimentare tutte le tendenze della poesia di fine secolo [...]. Non è quindi lecito proporre un'interpretazione univoca de *Le fiale* senza tradire lo spirito del volume» (*ibidem*, p. 99); «un *pastiche* 'unico' come *Le Fiale*, scrigno ricolmo di farraginosi ritagli di passionali letture e laboratorio sperimentale audacissimo, in cui già campeggiano prodotti 'finiti', dotati di una validità che non si esaurisce nella sua funzione di era preistorica [...] ma che reclama una propria indubbia autonomia» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 92); «Invece di chiedere troppo alle *Fiale* [...], mi accontenterei perciò di prenderle per quel che sono, ovvero un libro 'in movimento', composito e irrisolto tra sollecitazioni contrastanti» (A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 14); Farinelli le definisce «una specie di crestomazia del già scritto» (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 229). Per un sunto più organico delle posizioni critiche sulle *Fiale* rimando ad A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., pp. 11-14.

⁴ Cfr. E. SALIBRA, *Le due edizioni delle «Fiale» di Govoni*, «Italianistica», VIII, 2, 1979, pp. 38-49.

⁵ C. GOVONI, *Nota bibliografica*, in *Le Fiale*, Milano, Garzanti, 1948, p. 131.

⁶ *Ivi*. Tuttavia, stando ad una lettera che Govoni scrive nel 1904 a Papini, le copie in circolazione contenenti la scandalosa *suite* sarebbero state dodici («dunque il *vas luxuriae* non c'è che in dodici copie ch'io avevo distribuito a qualche amico [...] prima dell'imbroglio con l'editore»; la lettera, intestata «Roma, lunedì» e conservata presso la Fondazione Primo Conti, Archivio Papini, a Fiesole, è databile tra il maggio e il luglio 1904).

⁷ L. CARETTI, *Nota a C. GOVONI, Vas luxuriae*, «Strumenti Critici», 28, 1975, pp. 349-366; poi col titolo *Govoni 'inedito'* in L. CARETTI, *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, pp. 1-13. Un'analisi puntuale e ravvicinata della sezione è in F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, «Studi Italiani», III, 1, 1991, pp. 49-95.

loro pubblicazione, continuano a sformarsi, ad assumere nuove fattezze, a rimodellarsi in virtù di una malleabilità e di una duttilità tipiche del loro autore. Libro che cambia, che si sposta, che trasmuta caleidoscopicamente, *Le fiale* hanno finito per sopportare le responsabilità della prima fila proprio grazie alla loro innata e giocosa mutevolezza, che le rende un'opera ubiqua, sospesa e irrisolta tra un'infinità di sollecitazioni spesso antipodiche, ma che riesce tuttavia a restituire, nonostante le continue e trasformistiche spersonalizzazioni, un profilo riconoscibile e fedele del loro autore⁸.

2.2. La poesia al quadrato

Allorché Govoni, durante un soggiorno romano nell'aprile del 1903, contatta Adolfo De Carolis per chiedergli di firmare i fregi alla propria raccolta d'esordio, si premura volontariamente di esporgli con generoso candore i propri modelli e la propria concezione dell'attività poetica. Si tratta di righe piuttosto note e di fondamentale importanza per comprendere l'*habitus* con cui il ferrarese ha atteso alla composizione delle *Fiale*, che risultano a questa altezza pressoché ultimate⁹. Accanto alla notevole (e difatti già notata) sovrapposizione tra alcuni spunti delle cinque lettere 'decarolisiane' e alcuni pezzi della

⁸ Delle *Fiale* esistono oggi tre edizioni: la *princeps*, in cui (tranne nella manciata di copie che conservano il *Vas*) la seconda sezione è la sostitutiva *Giallo crisantemo e violetto pasquale*; l'edizione Garzanti del 1948, sempre senza il *Vas* e con le varianti d'autore; un'edizione anastatica della *princeps* scovata da Caretti (Imola, Galeati, 1983), cioè con il *Vas luxuriae* e senza *Giallo crisantemo*, che non è presente neppure in appendice. Non esiste pertanto nessuna edizione che raggruppi *Vas* e *Giallo crisantemo* assieme, e che restituisca al lettore d'oggi tanto *Le Fiale* nella loro veste originaria, quanto la *vulgata* che è circolata fino agli anni settanta. Lo scomodo lavoro di *collage* che ancora oggi si è costretti a fare per avere uno sguardo d'insieme sulla raccolta è, mi pare, un'illuminante testimonianza della sua indomabilità.

⁹ Govoni può addirittura dichiarare, fornendo subito una spettacolare dimostrazione della propria sorgiva fluvialità: «Ora attendo a la *Filotea del Silenzio* e sono a poco più di un terzo. I motivi li ho tutti, non ho che da svolgerli. Scrivo 50 versi il giorno e ai 15 di maggio ho terminato il libro» (C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, a cura di C. Martini, «Nuova Antologia», CI, 1966, p. 226). Da cui è pure agevole trarre alcune prime impressioni sul metodo di lavoro govoniano, singolarmente meticoloso e quasi automatizzato, perché può applicarsi a una serie di «grumi immaginativi, nodi costruttivi, materiali precostituiti, anzi prefabbricati, talvolta premontati» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 24; si vedano poco oltre [*ibidem*, p. 36] le considerazioni di Sanguineti sulle parole govoniane appena citate). È probabile che ad inizio aprile la meta conclusiva delle cento 'fiale' sia appena stata raggiunta, anche se non è possibile escludere qualche ritocco successivo o qualche sostituzione, almeno fino ad aprile inoltrato, quando Govoni si reca a Firenze da Papini e dall'editore Lumachi. *Le fiale* vedranno la luce tra agosto e settembre, se in una lettera del 28 luglio Govoni dà ancora indicazioni a De Carolis sulla copertina (cfr. C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 227). Un discorso a parte andrà fatto per la sezione *Giallo crisantemo e violetto pasquale*, che va a sostituire in corso di stampa la censurata *Vas luxuriae*. Sulla composizione della *suite*-surrogato bisognerà essere molto cauti: la sua natura sommamente eterogenea e raccogliaticcia suggerisce l'ipotesi che essa sia una collezione di pezzi sparsi, un insieme di nuove composizioni e di scarti. Proporre per l'intera sezione una data seriore all'aprile 1903 mi pare quantomeno azzardato; ma tornerò sull'argomento più in là.

raccolta¹⁰, e accanto a più o meno spregiudicate richieste tecniche rivolte allo xilografo caro a d'Annunzio¹¹, Govoni espone le proprie opinioni letterarie, allega due sonetti della sezione *Orto di devozione* (*Cereo pasquale* e *Rosa mystica*) e quindi, insospettito dalla mancata risposta dell'interlocutore epistolare, finisce per rivelare i propri autori prediletti, schierandosi con decisione dalla parte della 'scuola moderna':

Non le sono piaciuti i due sonetti perché simbolici? Preraffaelitismo! Bizantinismo! Impressionismo ecc. No, io non credo che Lei non ami il simbolismo (non il mio s'intende) perché è anche Lei giovine della scuola moderna. I decadenti sono i miei poeti prediletti, dal Rodembak (sic) al Montesquieu (sic) (il primo poeta de la Francia per me) perché io la poesia non la voglio né storica, politica, epica ecc. ma la considero soltanto raffinatezza e per me il poeta più sublime è colui che a la lettura dei suoi versi mi fa provare maggiori sensazioni, colui che adopera immagini più nuove più originali. A me la filosofia in versi garba poco, come ad esempio la poesia politica del Carducci.¹²

Spicca, anzitutto, nella prosa ancora acerba e balbettante del ferrarese, l'orgogliosa immissione della propria poesia nel calderone 'simbolistico', subito arricchito dalla citazione entusiastica di altre maniere e correnti, quasi a disimbrigliarsi da sé da ipotetiche etichettature troppo limitanti: Govoni, fin dagli esordi, non ammette argini alla propria creatività. Così si sente in dovere, poche righe più in là, di correggere il tiro:

Non però ch'io sia del tutto simbolista, io non amo chiudermi in una cerchia di regole fisse, non amo sforzarmi in una maniera che non mi è naturale.¹³

Con incredibile candore, Govoni, ancora alla ricerca del proprio stile attraverso infiniti camuffamenti, finisce col fornire una preziosa chiave di lettura del proprio esordio poetico. *Le fiale* ne escono come un'inquietata sperimentazione di modi e di stili, prevalentemente attratta dal versante simbolista (tanto che ancora all'altezza dell'*Armonia* Govoni si

¹⁰ Si confronti in particolare E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 30-32. Spiccano la lamentazione sulla Roma crepuscolare profanamente deturpata, esposta nella lettera del 10 aprile e del tutto in sintonia coi *Fioretti francescani*, e il riferimento alle rondini («lo qui a Roma le rondini non le ho ancora viste [...]. Ma mia mamma da Ferrara ha scritto che sono tornate al nido della cornice della mia finestra e ciò mi ha recato più delizia che vederle», C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., pp. 223-224), che trova il suo parallelo svolgimento poetico nella coppia sonettistica *Le rondini*, di cui ricalca l'epigrafe («A mia madre che mi scriveva che erano ritornate le rondini nel nido de la cornice de la mia finestra»).

¹¹ Per un'analisi dell'aspetto materiale del libro, cfr. F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, «Filologia e Critica», XIII, 3, 1988, pp. 378-385.

¹² C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 225. Per capire cosa intenda Govoni per 'scuola moderna', cfr. A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999, pp. 27-247.

¹³ C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 226.

autodefinirà tale)¹⁴, ma naturalmente segnata, in seguito all'apprendistato per lo più fai-da-te del loro autore, da un funambolico eclettismo¹⁵. L'esito è che nessuna maniera, neppure quella simbolista, appare per Govoni 'naturale', sicché le *Fiale* andranno considerate come un artefatto esecuzionario lirico, una prolungata ed esaltante immersione nei gusti poetici *fin de siècle*, un libro legato in modo indissolubile alla letteratura che lo genera, una raccolta di poesia al quadrato.

Una seconda annotazione occorrerà spenderla sull'accento che Govoni riserva ai suoi autori prediletti, Rodenbach e Montesquiou – di cui dimostra di conoscere piuttosto male i nomi, ma di cui sta leggendo con grande attenzione le opere. Il giovane poeta sceglie di appellarsi a due numi tutelari indubitabilmente antipodici, a evidenziare come in questo frangente la sovrapposizione tra *sublime d'en haut* e *sublime d'en bas* sia totale. La convivenza ravvicinata dei due registri, alto e basso, prezioso e dimesso, è in realtà ben testimoniata all'interno di tutte le raccolte giovanili govoniane, ma è indiscusso che *Fiale* e *Armonia*, così cronologicamente limitrofe, palesino questa clamorosa oscillazione al suo grado più alto, e che le *Fiale*, in particolare, ne vengano improntate fino quasi alla schizofrenia¹⁶. A prevalere, tuttavia, per il momento, è senz'altro l'aspetto eccezionale e sofisticato, la poesia come «raffinatezza», e non è un caso che la presenza del lambiccatissimo Montesquiou sia decisamente schiacciante, nelle *Fiale*, rispetto a quella di Rodenbach¹⁷. Del fiammingo Govoni attua una sorta di setaccio, che porta ad accantonare le

¹⁴ «Rose che tra le rose di batista / de le tende effondate pel cordiale / salotto del poeta simbolista / l'anima de la quiete conventuale» (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, vv. 36-40).

¹⁵ Govoni ha più volte fatto riferimento al proprio autodidattismo, in particolare nella presentazione di sé raccolta in V. MASSELLI, G. A. CIBOTTO, *Antologia popolare di poeti del Novecento*, cit., pp. 63-64, e in una lettera del 1918 a Papini, riportata a cura di Tellini nell'appendice *Govoni a Papini: lettere inedite sulle 'Poesie Scelte'*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 328. Su questi temi: F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., pp. 391-397.

¹⁶ Vieri, significativamente, parla di «sublime casalingo» e di «un sublime che gelosamente preserva la propria aura d'eccezione dissimulandola con garbo e affabilità entro la guaina del proprio contrario, vale a dire del consueto» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 13). Vieri ritiene che tale tendenza sia ben radicata in tutta la poesia europea otto-novecentesca, «secondo una sensibilità che non percepiva affatto come antitetici, bensì interscambiabili, coniugabili e sovrapponibili il sublime d'en haut e d'en bas nelle loro differenti, effettive e presunte, versioni» (*ibidem*, p. 96). E prosegue: «Nel ferrarese, anzi, più che mai i due ambiti o livelli tendono a intercalarsi, a intrecciarsi e giustapporsi di continuo e con naturalezza, pronuba una personalità sottile e naïve, astuta e immediata» (*ivi*). Siamo di fronte, in realtà, ad un autentico (e ampiamente legittimato) *cliché* della critica govoniana: «a me non spiace pensarlo un po' come il Doganiere della nostra poesia. Ma era candido come Henri Rousseau, cioè candidamente sofisticatissimo» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 39); «È un misto, spesso delizioso, di astuzia e candore, raffinatezza e immediatezza pre-culturale» (P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 5); «L'impasto stilistico alterna innocenza e scaltrezza, istintività (apparente) e calligrafismo» (G. TELLINI, *Introduzione a C. GOVONI, Poesie 1903-1958*, cit., p. VI).

¹⁷ La presenza del 'cigno di Bruges' nelle *Fiale*, d'altronde, è innegabile. Bisognerà confutare Pietropaoli, che ipotizza un Rodenbach govonianamente attivo solo a partire da *Giallo crisantemo e violetto pasquale*, assieme all'intero gruppo dei franco-belgi (A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 14), sulla scorta delle originarie e a dir poco approssimative dichiarazioni di Livi (F. LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, IPL, 1974, p. 280); lo stesso Livi, peraltro, correggerà parzialmente le sue posizioni in occasione del

punte più crepuscolari e prosastiche (tuttavia già intercettabili), preferendo ad esse certe estrose *trouvailles* e alcune intuizioni analogiche. Ne esce davvero un Govoni «arrangiato *parvenu* del sopraffino»¹⁸.

Certo, se è comprensibile scacciare Carducci fuori da questo pur variegato quadro, si può facilmente capire come anche di d'Annunzio si faccia un'istintiva cernita:

Dov'è il nostro d'Annunzio del *Poema Paradisiaco* e de *L'Isotteo* e la *Chimera*? Anche lui per il facile plauso delle folle si è dato a l'epica e a le odi che a me non piacciono nulla. Del resto ci possiamo contentare de *Le Vergini de le Roccie* e del *Fuoco* che valgono assai più de la sua canzone a Garibaldi (perché non lasciarlo dormire anche lui?) e de le odi a Roma!¹⁹

Fuori dunque il d'Annunzio celebrativo di *Elettra*, e dentro il d'Annunzio paradisiaco, ma anche quello pre-paradisiaco (qui Govoni non cita *Primo vere*, *Canto novo* e *Intermezzo*, anche se sono letture che avranno un'influenza non trascurabile) e soprattutto quello dei romanzi. Eppure i conti, che a prima vista sembrano quasi tornare, secondo un *cliché* crepuscolare ormai scolasticamente tradito²⁰, non sono così prevedibili: Govoni legge con attenzione anche la *Laus vitae*, di cui non manca di recepire e metabolizzare qualche spunto lessicale, e soprattutto allarga la propria attenzione a tutto il d'Annunzio prosatore, fino addirittura alla novellistica, raccolta in volume o sparsa nelle varie riviste di fine secolo, e financo al teatro, *Francesca da Rimini* in testa²¹. Si tratta di un d'Annunzio abbracciato con entusiasmo e ammirazione, tutt'altro che demistificato o parodiato, ma semmai minimamente seletto, sfrondato delle escursioni politiche e civili. È profondamente scorretto estendere a Govoni un ritratto dannunzianamente corrosivo, senz'altro calzante per altri autori della galassia crepuscolare, da Gozzano a Palazzeschi, ma del tutto fuori luogo per il ferrarese (come testimoniano anche le lettere, profondamente estasiato, che Govoni invierà al Vate in anni, addirittura, ben successivi)²². Ha ragione Vieri, secondo il quale l'attraversamento govoniano di d'Annunzio «non è polemicamente contrastivo; non conosce, anzi, alcuna *pars*

convegno ferrarese (ID., *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 63-66).

¹⁸ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 55.

¹⁹ C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 226.

²⁰ Sarebbe ozioso ripercorrere qui la storia e la fortuna critica di un Govoni dedito ad un «antidannunzianesimo polemico» (A. NOZZOLI, J. SOLDATESCHI, *I crepuscolari*, cit., p. 72), che soltanto Pietropaoli e Vieri, in tempi recenti, hanno cercato di smontare.

²¹ Tra i pochi, Mengaldo ha scritto di un'influenza in Govoni anche del d'Annunzio «pre-paradisiaco» (P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 4), mentre Pietropaoli si limita a parlare del «d'Annunzio paradisiaco» (A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 14). Soltanto Vieri ha finalmente allargato lo sguardo all'intero corpus dannunziano, prosa e teatro inclusi.

²² Cfr. C. GOVONI, *Lettere a Gabriele d'Annunzio*, a cura di E. Mariano, «Quaderni dannunziani», XXXIV-XXXV, 1966, pp. 599-601. Si legga, in particolare, questo passaggio: «...io nutro per tutta la vostra opera affascinante un antico e tenace amore e vi ammiro con tutto l'ardore della mia giovinezza e della mia arte» (lettera della Pasqua del 1911, *ibidem*, p. 599).

destruens: è imbelle e indolore»²³. Nessuna ironia o degradazione, dunque, ma piuttosto una passione travolgente e perciò bruciata in fretta: Govoni maneggia d'Annunzio come un giocattolo nuovo, lo strausa, finendo per logorarlo e per stancarsene presto. Non a caso già nell'*Armonia* la presenza dannunziana calerà, e con gli *Aborti* arriverà vicina allo zero. Ma nelle *Fiale* d'Annunzio è onnipresente; anzi, in virtù della sua stessa multiforme e slogata ricettività, finisce per essere l'unica vera cucitura del centone govoniano.

Diverso il discorso da riservare all'ultimo tassello della triade italiana otto-novecentesca:

Le poesie dei *Canti di Castelvechio* le ha lette lei? Termino, dicono che sono strampalate: i simbolisti! Ma i simbolisti non hanno dei versi stupidi di *tiò tiò tiò*, i simbolisti non hanno delle immagini rozze come quelle delle vacche del cielo (le nubi) e dell'ululato del sole. Altro che decadenti.²⁴

Parere ambiguo (oltre che, occorre notarlo, tempestivo: i *Canti* sono usciti da pochissimo), se si tiene conto che altrove Govoni dichiarerà di essere cresciuto poeticamente con Lucini, *Myricae* e *Poemetti*²⁵. I *Canti*, evidentemente, lo deludono, anche se la loro lettura è qua e là intercettabile nella raccolta (anche grazie ad anticipazioni del libro già apparse su rivista), ed esploderà nell'*Armonia*. Gli aspetti curiosi di questa sommaria stroncatura, semmai, sono altri: da una parte Govoni si scaglia contro le onomatopее pascoliane, senza sospettare che sarà destinato ben presto a cadere nel tranello del '*tiò tiò tiò*' anche lui²⁶, dall'altra sembra guardare con diffidenza proprio al Pascoli più immaginifico e visionario, ossia, paradossalmente, più 'govoniano'. Il Govoni che boccia nel nome del simbolismo i *Canti di Castelvechio*, parlando di «poesie strampalate», «versi stupidi» e «immagini rozze», sembra non leggervi in filigrana lo specchio del proprio imminente sviluppo (e delle critiche, affatto simili, che verranno sferrate all'*Armonia*). E quindi, ancora: eclettismo, funambolismo, disponibilità a qualsiasi esperienza, deficitaria capacità critica, accostamento epidermico alla poesia, fusione di raffinato e rozzo. Ma il rozzo, in sé, Govoni non lo vede, anzi, lo

²³ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 90.

²⁴ C. GOVONI, *Lettere a Adolfo de Carolis*, cit., p. 227.

²⁵ A. Lucini, nel 1908, scriverà: «Voi siete, benché io sia molto giovane, una mia vecchia e gradita conoscenza, essendo stati i vostri due libri di sonetti, *Le figurazioni ideali* e *Il libro delle Immagini terrene* insieme alle *Myricae* e i *Poemetti* del Pascoli, i primi a nutrire l'anima mia di poesia all'uscita del Collegio» (in G. P. LUCINI, *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1908, p. 652). I debiti govoniani verso Pascoli, in genere, proprio per giustificare un presunto antidannunzianesimo, sono stati alquanto sovrastimati (si veda, a mo' di campione: E. MAZZALI, *Corrado Govoni*, cit., pp. 567-568). Meglio allora affidarsi, per il momento, alle annotazioni più circostanziate di Beccaria (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 162-164).

²⁶ Nessuna onomatopea è rinvenibile nelle *Fiale*, ma due nell'*Armonia*, di ascendenza schiettamente pascoliana: «gli uccelli – pio, pio – corrono al rifugio / de le gronde» (*Canto fermo*, VII, vv. 11-12); «s'ode il pio d'un passero che frulla» (*La Certosa*, XXII, v. 10). Nei *Fuochi* le onomatopее aumenteranno, ma si posizioneranno fuori dal territorio pascoliano, in una dimensione gicosa e anti-sublime ormai pre-futurista.

trasferisce snobisticamente a Pascoli, proprio come farebbe un nuovo arrivato nel mondo aristocratico della poesia²⁷.

Solo questa connaturata avventurosità, peraltro, può spiegare la frequentazione di autori parnassiani (Gautier, de Heredia) o neo-parnassiani (Lorrain, Montesquiou), che lavorano nel nome di una scrittura marmorea e cesellata agli antipodi delle sfumature e delle approssimazioni simboliste, o la dichiarata passione per poeti a dir poco periferici, come de Souza o Dubus in ambito francese, Colautti e Civinini in quello italiano, avvicinati certamente «per una oggettiva incapacità di rendersi conto delle loro reali dimensioni»²⁸, ma anche per il gusto tutto govoniano a non lasciarsi sfuggire nulla, a esplorare con verace curiosità ogni spigolatura della poesia, soprattutto se nuova, squisita, rara.

Mentre i nomi di de Souza e Colautti, accanto a quelli di Lucini, Louÿs e Montesquiou, sono ostentati da Govoni stesso all'interno della raccolta²⁹, quelli del minimo Dubus e di Civinini sono ricavati da un'altra preziosa testimonianza govoniana, ossia l'articolo 'corazziniano' del 1949³⁰. Il documento, tuttavia, andrà preso con le molle per più di un motivo: la data molto avanzata, decisamente postuma agli avvenimenti, alimenta sospetti tanto per la tendenza, tipica del tardo Govoni, ad attribuirsi da sé, per somma di frustrazioni letterarie e non, meriti ben maggiori di quelli reali, e quindi a operare ricostruzioni e tagli chirurgici, quanto per la possibile presenza di sviste e cali di memoria preterintenzionali. Quando Govoni ricorda l'*annus mirabilis* 1903, in più, bisogna sempre cercare di scindere quanto concerne le *Fiale* e quanto l'*Armonia*, operazione ben ardua nella misura in cui la composizione delle due opere è verosimilmente divisa da un intervallo temporale minimo. Insomma, la cautela è d'obbligo, se non fosse che i nomi dichiarati dal ferrarese sono in gran parte riscontrabili sul campo:

²⁷ La bocciatura dei *Canti* porta Govoni a cassare l'intero Pascoli, anche pre-*Castelvecchio* (che invece è ben presente nelle *Fiale*), tanto che la lettera a De Carolis termina riducendo di nuovo ai tre autori già citati la propria ammirazione: «In nome di Rodembak, di Montesquieu, e di d'Annunzio mi dico con tutta stima suo» (C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 227).

²⁸ *Ibidem*, p. 393.

²⁹ Tutti questi nomi vengono esibiti da Govoni nelle epigrafi ad alcuni sonetti della raccolta. Di de Souza si citano versi da *Le sommeil des cygnes* e *L'étang* (ad introdurre rispettivamente *I cigni* e *Le ninfee*), raccolti in R. DE SOUZA, *Sources vers le Fleuve*, Paris, Mercure de France, 1897; di Colautti un verso da *La Borgia* (ad introdurre il trittico *Lucrezia Borgia*), poesia tratta da A. COLAUTTI, *Canti virili*, Milano, Treves, 1896; di Montesquiou si citano due versi estrapolati dalla *Offrande dédicatoire* (in epigrafe a *I paoni*) di R. DE MONTESQUIOU, *Les Paons* [1901], Paris, Richard, 1908; come epigrafi a *La sazieta* e *La mia vulva*, invece, Govoni pone versi luciniani tratti da *La lettrice* e *Cleopatras*, entrambe contenute in G. P. LUCINI, *Il libro delle immagini terrene*, Milano, Galli, 1898; quanto a Louÿs, Govoni si limita a segnalare, in calce a *Crise*, che si tratta di un sonetto scritto «leggendo Pierre Louÿs». Il merito del preciso scioglimento di tutte le epigrafi della raccolta va a F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., p. 392.

³⁰ Mi riferisco a *Ricordi corazziniani*, «Il Giornale della Sera», 19 aprile 1949. L'articolo è leggibile in A. VALLONE, *I crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1960, pp. 109-114, da cui si citerà.

Sergio Corazzini non conobbe ed amò soltanto le mie poesie stampate e manoscritte. Io gli feci conoscere il *Règne du Silence* di G. Rodenbach e l'*Au jardin de l'Infante* di A. Samain. Ma tenne caro come una reliquia su tutti il piccolo libro di versi, di delicatissimi versi di G. (sic) Dubus *Quand les violons sont partis* sconosciutissimo in Italia e forse dimenticato nella stessa Francia, ch'io gli donai. [...] Ebbe una sincera simpatia, come tutti noi giovanissimi, del resto, per il Roccatagliata Ceccardi del *Viandante* e il Civinini dell'*Urna*.³¹

Rodenbach è ben presente; di Samain restano timidissime scorie; Civinini fornisce più di qualche spunto; di Dubus è possibile rintracciare qualche sparso ricordo; il solo Ceccardo non lascia tracce di sé nelle *Fiale*. Gli indizi forniti direttamente dall'autore terminano qui; per ricostruire il mosaico completo occorre scartabellare attentamente i testi conservati nel Fondo Govoni, presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, e quindi lavorare di intuito, giacché il Fondo risulta mancante di una cospicua quantità di materiale librario, venduto per necessità economiche attorno agli anni quaranta³².

Ora, questo ennesimo raduno delle fonti govoniane può sembrare ozioso e superfluo, dopo le ricognizioni già effettuate in passato³³, e dopo che si è recentemente scritto che «un discorso sulle fonti della poesia di Govoni [...] è oggi criticamente pacifico»³⁴. In realtà, come ha ben notato Vieri³⁵, il discorso è ancora apertissimo. E proprio *Le fiale*, in ragione della loro natura composita e iper-libresca, sono la raccolta che ci 'rimette' di più se si intende liquidare la questione o, peggio, risolverla per inerzia. Il ruolo centrale di Montesquiou e di d'Annunzio, le prime emersioni di Rodenbach, i rinvii pascoliani, le altre letture italiane (Lucini, Colautti, Civinini) e quelle, numerosissime, in lingua francese (Baudelaire, Gautier, Verlaine, Laforgue, Louÿs, Péladan, Lorrain, Huysmans, Dubus, Jammes, Klingsor, Samain, de Heredia, Guérin, de Régnier, Mallarmé, Maeterlinck) costituiscono un'indispensabile guida all'attraversamento delle *Fiale*. Ricucite assieme dalla mano grossolana di Govoni – il quale, per il momento, fatica a reggersi in piedi senza il

³¹ *Ibidem*, pp. 111-112.

³² Si legga, a questo proposito, la lettera di donazione in cui Ariele e Mario Govoni, figli del poeta, dichiaravano la cessione della biblioteca del padre all'Ariostea. Si parla di un «notevole salasso» avvenuto nel 1944, quando «fu venduta una parte dei libri di maggior pregio» («La Pianura», 2, 1983).

³³ F. LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, cit., pp. 277-315; A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., pp. 437-455; G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., pp. 224-236.

³⁴ *Ibidem*, p. 224.

³⁵ Reiterate sono le sue considerazioni sull'attenzione decisamente superficiale rivolta dagli studiosi alla questione. Vieri parla di «una pervicacemente sbrigativa e obliterante genericità nell'indicazione delle fonti», specificando che «la critica si è da sempre dimostrata tendenzialmente assai distratta a proposito dei rapporti tra *Le Fiale* ed i testi di Péladan, del Montesquiou e del De Souza, che pure Govoni chiama direttamente in causa trascrivendone nel libro frasi o versi e specificando il nome dell'autore» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 88). Più in là aggiunge che i riscontri delle fonti vengono «dati, persino dalle più attrezzate e aggressive incursioni critiche, per scontati e subodorati all'ingrosso piuttosto che accertati *in loco* col conforto di precisi raffronti testuali precedenti ad un vaglio *ad hoc* delle opere certamente o presumibilmente compulsate dal giovane poeta» (*ibidem*, p. 94).

supporto letterario –, queste fonti vanno a costituire il tessuto di un lavoro poetico estremamente elaborato. Ne risulta quel complesso insieme di già scritto e di nuovo che sono *Le fiale*, centone carnevalesco e veste sfarzosa, prodotto d'artigianato rustico ma sofisticato, libro che non si presta ad alcuna catalogazione, perché Govoni, agghindato con tale esuberante fastosità, non fa altro che mimetizzarsi tra la poesia del suo tempo. Anche se, per alcuni movimenti un po' bruschi e incontrollati, la sua sagoma risulta già distinguibile.

2.3. La struttura debole delle *Fiale*

Direi che lo *status* in cui bisogna bloccare la raccolta è il seguente: 1) *Reliquie* 1.1) *Odori sbiaditi* 2) *Vas luxuriae* 3) *Fioretti francescani* 4) *Il Piviale de l'Autunno* 4.1) *Ver triste* 5) *Orto di devozione (Novena)* 6) *Giallo crisantemo e violetto pasquale*. Si prenderà come riferimento l'edizione del 1903, con la restaurazione del *Vas* e la suddivisione originaria in cinque sezioni con due sottosezioni, aggiungendo in coda *Giallo crisantemo*, che svolge una funzione, assieme, di epitome delle *Fiale* e di anticipazione dell'*Armonia*. Completa il quadro il sonetto liminare (*Olocausto*), per un totale di 121 sonetti.

Sull'origine del titolo della raccolta, conteso tra Baudelaire e d'Annunzio, si è a lungo soffermato Vieri. La fiala, molto diffusa nella letteratura simbolista europea³⁶, permette a Govoni, per somma di rimandi letterari che si intersecano tra loro, di evocare un'ampia gamma di significati: dalla preziosità dell'oggetto decorativo alla ricchezza della sensazione olfattiva, dallo sfibrato deliquio del profumo svanito al suo alone erotizzante. La «polivalenza connotativa»³⁷ che ne deriva rispecchia fedelmente la sostanza mossa e

³⁶ In ordine decrescente, queste sono le fonti più probabili delle fiale govoniane: «Le parfum envolé, reste la cassolette» (T. GAUTIER, *La vraie esthétique*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004, v. 8; si tratta di una delle due epigrafi alla prima edizione delle *Fiale*); «Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante» (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, p. 17); «Ou dans une maison déserte quelque armoire, / pleine de l'âtre odeur des temps, poudreuse et noire, / parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, / d'où jaillit toute vive une âme qui revient» (C. BAUDELAIRE, *Le flacon*, in *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Calmann Levy, 1900, vv. 5-8); «O profumi di tempi assai lontani, / voi che nel fondo de le vuote fiale / lasciate la dolcezza essenziale, / così che par che uno spirito n'emani / (forse ne le segrete anime tale / un sol ricordo non vanisce più): / e voi guardate i nostri sogni vani, / profumi, ai tempi che non sono più!» (G. D'ANNUNZIO, *Hortus larvarum*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, vv. 17-24). Vieri raccoglie molte altre testimonianze di fiale simboliche, tratte da Rodenbach, Samain, Péladan, preziose per dare l'idea della complessità del motivo nella letteratura decadente, anche se tutto sommato meno affini a quelle govoniane (F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., pp. 397-401).

³⁷ *Ibidem*, p. 401.

pluridirezionale dell'opera, giacché tutte le declinazioni della fiala, siano esse languide o afrodisiache, raffinate o crepuscolari, trovano nel libro una precisa rispondenza.

Nonostante tale versatilità del simbolo, Govoni nella dedica qualifica le fiale come «liturgiche»³⁸, riusandole, quindi, in un contesto metaforico assai scentrato, tanto più se si considera che l'opera è subito presentata come dono d'amore. L'attribuzione alle fiale di un'aura religiosa, quindi, è subito fatta stridere con la destinazione erotica dell'opera, secondo una stretta convivenza di lussuria e sacralità di lunga tradizione decadente. Se poi a questa connotazione religiosa su larga scala si sommano i riferimenti cattolici contenuti in ciascuno dei titoli delle singole sezioni (per non parlare dei titoli delle poesie stesse)³⁹, si ottiene il disegno di un'impalcatura strutturata con zelo attorno alla metafora sacramentale.

Di fatto, però, se da uno scandaglio al microscopio della raccolta si procede ad una sua veduta panoramica, ci si rende conto che la complessa opera di ricucitura effettuata da Govoni sotto il segno del riferimento sacro è soltanto 'di facciata': l'impalcatura serve a coprire le linee di un edificio articolato in modo sghembo e disuguale. O meglio: le singole sezioni appaiono compatte e tendenzialmente omogenee (con l'eccezione di *Reliquie* e *Giallo crisantemo*, che sono da considerare veri e propri *collage*, e non senza altre anomalie)⁴⁰, costruite attorno ad un nucleo unificatore, dotate di bilanciamenti interni, di rimandi intertestuali, di sottoraggruppamenti che sembrano estendere una regia strutturale fino alla minima ramificazione. La disarmonia e il disequilibrio si creano proprio nel momento in cui le singole *suites* vengono unite l'una all'altra: il loro accostamento produce continui attriti,

³⁸ «A / ELENA MARIA / FIORE ORGOGLIOSO / QUESTE FIALE LITURGICHE / IL POVERO POETA / INNAMORATO / D».

³⁹ *Reliquie* mette in relazione i testi memoriali della raccolta con gli oggetti sacri del culto cattolico; *Vas luxuriae*, riprendendo diverse suggestioni tanto bibliche (le varie definizioni della Vergine nelle *Litanie lauretane*: «Vas spirituale [...] / Vas honorabile [...] / Vas insigne devotionis») quanto profane (alcuni titoli dannunziani: *Vas spirituale* ne *La Chimera*, *Vas mysterii* nel *Poema Paradisiaco*; la sezione *Vas tristitiae* in *Au jardin de l'Infante* di Albert Samain; un riferimento alla campana della lussuria nel *Carillonneur* di Rodenbach: «Quelle surprise de trouver cette cloche ici, *Vase de Luxure*, parmi toutes les autres», G. RODENBACH, *Le carillonneur* [1897], Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 41), riproduce la suddetta sovrapposizione di 'alcova' e 'sacrestia'; i *Fioretti francescani* rientrano in quel francescanesimo estetizzante tanto diffuso nella letteratura *fin de siècle* (cfr. S. JACOMUZZI, *Il messaggio francescano e i poeti del crepuscolo: un'appropriazione indebita*, in *Sipari ottocenteschi e altri studi*, Torino, Tirrenia, 1987, pp. 207-223; ID., *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale*, *ibidem*, pp. 117-135); *Il Piviale de l'Autunno* applica la metafora religiosa alla stagione della decadenza; *Orto di devozione*, e tanto più il sottotitolo *Novena*, suggeriscono una sorta di mimesi liturgica della poesia; il *violetto pasquale* della sezione sostitutiva, infine, propone un'osmosi tra il colore del *liberty* per eccellenza e quello del rito quaresimale.

⁴⁰ Alcune annotazioni a proposito si trovano già in F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., nota 66 alle pp. 402-403. Tra le asimmetrie più evidenti segnaliamo almeno: l'inserimento in *Odori sbiaditi* di tre sonetti (*La fontana*, *Siringa fioca* e *La statua*) che rimandano puntualmente alle tematiche del *Piviale*; la collocazione, nella stessa sottosezione, di due pezzi paralleli e complementari (*Amore libidinoso* e *Amore spirituale*) ben più vicini alle atmosfere surriscaldate del *Vas* che a quelle tenui e sfatte di *Odori sbiaditi*; la totale incongruenza, sia stilistica che tematica, della mini-serie *Ventagli giapponesi*, così moderna e montesquieueggiante, all'interno delle scolastiche e acerbe *Reliquie*. Ritorrerò più avanti sulla natura raccogliatrice di quest'ultima sezione e di *Giallo crisantemo*.

come nel caso macroscopico della stridula vicinanza tra il licenzioso *Vas* e i devoti *Fioretti francescani*. Le cinque sezioni, d'altronde, sono troppo diverse tra loro: comunque le si disponesse, sarebbero destinate a cozzare inevitabilmente l'una contro l'altra. Senza andare nel dettaglio di ciascuna di esse, basterà dare un'occhiata alla schizofrenica diversità dei modelli ai quali si improntano per avere un'idea della loro difficile convivenza sotto un unico tetto: il *Vas* testimonia in abbondanza alcuni ascendenti (Colautti, Verlaine, Louÿs) che nel resto dell'opera non lasciano pressoché traccia; i *Fioretti francescani* fanno convivere d'Annunzio, Rodenbach e Civinini, ma non registrano la presenza di Montesquiou, che invece nel *Piviale*, nell'*Orto di devozione* e nei *Ventagli giapponesi* (all'interno delle *Reliquie*) è, con d'Annunzio, la fonte dominante; l'esistenza della sottosezione *Odori sbiaditi* non sembra giustificata se non dalla sua ispirazione esclusivamente dannunziana (dal momento che l'ambientazione romana coinvolge anche *Fioretti* e *Piviale*). Insomma: Govoni procede per isolamento di grumi tematici (la poesia della moda orientalistica, la poesia del sesso, la poesia delle cose della religione, la poesia dei parchi) che si intrecciano strettamente con la letteratura che li alimenta. Ed è proprio questa genesi ultra-letteraria delle *Fiale*, questo loro nascere e crescere seguendo gli umori delle letture govoniane, ad implicarne la struttura sfilacciata e scalena, imprevedibile e improvvisata⁴¹. Davvero *Le fiale* sono un libro «in movimento»⁴², che dà sempre l'impressione di poter prendere da un istante all'altro le direzioni più disparate.

Il *lifting a posteriori*, insomma, non riesce a cancellare la struttura debole dell'opera. La costante metaforesi religiosa sarà interessante, più che come testimonianza di un insistito tentativo di dare organicità alla raccolta, perché la restituisce chiaramente all'alveo simbolista, caratterizzato da reiterate implicazioni religiose che, almeno negli autori

⁴¹ Mi risulta che si sia registrato un solo tentativo di rivendicare una struttura solida alle *Fiale*, nell'articolo di M. BALLERINI, *Struttura e metafora liturgica ne «Le fiale» di Corrado Govoni*, «Il Veltro», XXXI, 3-4, 1987, pp. 359-365. Ballerini, citando una dichiarazione dello stesso Govoni apparsa in calce alla riedizione Garzanti («Ho preferito perciò, a parte i suddetti indispensabili ritocchi, che non modificano per nulla l'organica struttura originale del libro [...] lasciare questa mia prima opera poetica intatta», C. GOVONI, *Nota bibliografica*, in *Le Fiale*, cit., p. 131), cerca di sfatare il mito di un'opera dispersiva e frammentaria, intravedendo nella metafora liturgica «l'elemento unificante della raccolta» (M. BALLERINI, *Struttura e metafora liturgica...*, cit., p. 360) e mirando a scovare anche nelle epigrafi «lo sforzo di organizzare la materia entro una precisa struttura» (*ibidem*, p. 363). Ma si tratta, a mio avviso, di una cerniera unificante puramente superficiale. Così, se è vero che la frase voluta dall'autore sul retro della copertina («mazzo di rose thee dentro un vaso») palesa «l'intenzione di racchiudere la raccolta in una struttura unitaria» (*ibidem*, p. 362), è altrettanto vero che ne mette in evidenza, magari involontariamente, la composizione multipla. Il contenitore, ancora, è un elemento esterno, fornito *a posteriori*: le rose thee non fanno parte della stessa pianta, ma sono riunite nello stesso vaso. Vieri conferma: «tale dovizia di articolazioni, tutta tesa ad una armonica, elegante scansione dell'universo poetico dei cento sonetti, si rivela, se considerata globalmente e quindi nel suo svolgimento, quale applicazione molto esterna, talvolta gratuita e spesso approssimativa. Le sezioni e le sottosezioni, infatti, si susseguono secondo una logica che affiora a fatica solo sporadicamente e che, il più delle volte, cede senza troppe resistenze alla casualità. [...] Pertanto, almeno nel loro insieme, non trovano la capacità di strutturare interamente ed efficacemente la raccolta» (F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., pp. 402-403).

⁴² A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 14.

d'oltralpe più compulsati dal giovane ferrarese (penso a Rodenbach e Montesquiou)⁴³, entrano in gioco proprio in qualità di ricopertura sublimante. La sacralizzazione forzosa delle *Fiale*, estesa tutta in superficie, rientra nell'intento di impreziosire la raccolta, di conferirle un'aura sofisticata e colta, austera e ieratica, rivelandosi, a ben vedere, un estremo affioramento della divertita artefazione del giovane poeta. Il composito incastro govoniano è in realtà generato da un'euforica volontà di manipolare il codice poetico simbolista, di combinare appassionatamente tutti i suoi elementi più canonici, senza intenti dissacranti o polemici, ma secondo una giovanile esuberanza assai poco 'ragionata'. Anche la ricucitura metaforica religiosa, allora, va intesa come un'applicazione ingigantita di questo spirito: *Le fiale* non ne risultano affatto ricompattate *in extremis*, ma piuttosto elevate ad un esponente ancora maggiore nella loro moltiplicazione di *topoi* decadenti.

2.4.1. *Reliquie: l'apprendistato scolastico e i Ventagli giapponesi*

La prima sezione delle *Fiale*, dal titolo già indicativo della sua fisionomia residuale e sfilacciata, è composta da ventotto sonetti, tredici dei quali relegati nella sottosezione *Odori sbiaditi*, che merita un'analisi a sé stante. Degli altri quindici pezzi, quattro formano una delle corone più note (e più riuscite) dell'intera raccolta, i *Ventagli giapponesi*, ai quali spetta il compito, se si eccettua il sonetto liminare, di aprire il volume. Il vero nucleo della sezione è dunque costituito da undici poesie, prove per lo più acerbe e scolastiche, esercitazioni vagamente sguaiate sopra una letteratura che oscilla dalla rarità allo spunto ginnasiale.

Olocausto, il sonetto *in limine*, non è altro che «un distaccato satellite della *Novena*»⁴⁴. La scelta govoniana di aprire le *Fiale* con questo pezzo isolato rientra senz'altro nella volontà di strutturare l'opera come dono, assieme amoroso e devoto, alla dedicataria Elena Maria. *Olocausto* si presenta, infatti, come un'autentica offerta di sé all'amata, secondo una «macroallegoria»⁴⁵ religiosa che conduce ad una sfigurata auto-sacralizzazione:

⁴³ «Tutto il repertorio delle cose tristi della religione fa capo a Rodenbach» (A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., p. 447). «Determinante in tal senso l'influenza rodenbachiana: si può dire che nelle pagine dell'artista fiammingo il mondo della religione è continuamente presente, sia direttamente, sia come parametro analogico-comparativo attraverso il quale ogni realtà viene filtrata e suggerita» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., nota 1 a p. 68). In effetti, anche se la verniciatura a tinte sacre impronta le opere di buona parte degli autori simbolisti (da Péladan a Montesquiou, da d'Annunzio a Lucini, da Huysmans a Samain), Rodenbach è colui che ne fa un uso più smodato, secondo una tecnica analogica che pare davvero madre di quella govoniana.

⁴⁴ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 42.

⁴⁵ Il termine, applicato ai sonetti di *Novena*, è in F. CURI, «*La corte confusa*»: *statuto e metamorfosi dell'allegoria nella poesia moderna*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 237.

Calice puro, in forma del mio cuore,
tutto di perle candide intessuto,
traboccante del sangue de l'amore
morbido come un tenero velluto;

sangue puro, più dolce d'un liquore
di fragole, dai grappoli spremuto
de la vigna del mio lungo fervore
per la tua vendemmia cresciuto⁴⁶

Si intuisce già, dietro un intarsio di fonti che qui sono esclusivamente dannunziane⁴⁷, la sottile erosione dall'interno dell'involucro sonettistico, perpetrata anche attraverso un potenziamento della trama sonora, oltre che dalle prime oltranzes metriche già messe in luce nell'analisi di Mengaldo⁴⁸. La sensazione è quella di una sopraffazione dell'elemento fonico su quello logico, di una «preponderanza del significante»⁴⁹ sul significato, di una giocosa e virtuosistica germinazione poetica quasi incontrollata: caratteri che esploderanno nel *Piviale* e soprattutto nell'*Orto di devozione*. Non è un caso che nelle terzine si ritrovino termini tipici del ricercato lessico di Montesquiou («azimo», «bismuto») ⁵⁰, modello onnipresente in quelle

⁴⁶ *Olocausto*, vv. 1-8. Su questi versi e su quelli immediatamente successivi si scaglierà il bilioso sarcasmo di Ragusa Moleti: «In una poesia dal titolo *Olocausto* il poeta, che, quando non è saturnale, è mistico, alza all'amor suo in offerta sacra un calice in forma di cuore, con dentro un po' di sangue *più dolce che il succo delle fragole*. E passi per il sangue: il poeta vi avrà squagliato qualche libbra di zucchero di barbabietola, che gli dà il dolce sapore. Ma l'ostia che, in una specie d'offerta simile a quello della messa, il signor Govoni alza ad Elena Maria, è un'ostia fatta *d'azimo mietuto ne' bei campi dorati del suo cuore*. Come? Entro il suo cuore ci fa la seminazione del grano il signor Govoni? Scommetto che ci avrà anche terreni lasciati a maggese per il turno agrario!» (G. RAGUSA MOLETI, *Le 'Fiale' di E. [sic] Govoni*, «Gazzetta Ferrarese», 28 maggio 1904; l'articolo era già comparso in «L'ora», 25-26 maggio 1904).

⁴⁷ Il passo più vicino è nel *Fuoco*: «Egli tacque, inebriato, quasi ella gli avesse dato a bere l'essenza medesima del suo cuore spremuto come un grappolo in quel calice» (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, p. 445); ma si leggano anche questi versi dalla prima edizione del *Canto novo* (quella certamente letta da Govoni): «Mi brilla nel calice nitido il sangue / che per la grande tua virtù ne' grappoli / fervea su' colli del Sannio felici» (ID., *Canto del sole*, in *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., VIII, vv. 5-7). Così Rodenbach: «Mon cœur, coupe d'argent aux ciselures fines, / que la tendresse emplit d'une rouge liqueur / et qui voudrait s'offrir à des lèvres divins!» (G. RODENBACH, *Envoi de vers*, in *Vers d'amour* [1884], *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, II, Bruxelles, Le Cri, 2000, vv. 12-14).

⁴⁸ Mi riferisco a P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 107-150. Qualche interessante annotazione metrica è anche in G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, *ibidem*, pp. 166-172. La caratteristica profusione di dieresi è già ben avvertibile nel verso 8 di *Olocausto* (che bisognerà leggere: «per la tua vendemmia cresciuto»).

⁴⁹ F. CURI, «*La corte confusa*», in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 231.

⁵⁰ Per «azimo» si vedano almeno: R. DE MONTESQUIOU, *Nombres*, in *Les Paons*, cit., v. 4; *Introit*, *ibidem*, v. 5; *Vicissitudes! ces robes de favorite*, *ibidem*, v. 28. «Bismuto» è solo in ID., *Odeur de sainteté*, in *Les chauves-souris* [1892], Paris, Richard, 1907 («la rougeur du raisin, la pâleur du bismuth / dont mainte camériste à mesure s'émute», vv. 15-16): il termine, che indica un elemento chimico dal color bianco-roseo e dallo splendore metallico, rientra nel tipico lapidario esotico del conte parigino, anche se è attestato in altri autori dell'area decadente («des fards sans carbonate de plomb, des poudres sans céruse ni bismuth», J. LAFORGUE, *Salomé*, in *Moralités légendaires* [1887], *Œuvres complètes*, II, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, p. 437; «il ne put s'imaginer son inconnue, en quête de bismuth ou de linge», J. K. HUYSMANS, *Là-bas* [1891], in *Œuvres complètes*, XII, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 150).

due sezioni⁵¹. Tutti questi elementi fanno di *Olocausto* un sonetto d'apertura ben rappresentativo soltanto di una faccia della raccolta, quella più estroversa e sofisticata.

Lo stesso discorso varrà per i quattro *Ventagli giapponesi* posti in apertura di sezione: la loro eccentrica preziosità non solo cozza con l'aria paesana delle altre 'reliquie', ma incarna un accostamento antipodico alla poesia, qui decisamente entusiastico e personale, lì molto più rasoterra e impacciato. Govoni li avrà scelti come apertura della raccolta per dare subito sfoggio dei propri pezzi più ricercati (tra i pochi delle *Fiale*, peraltro, destinati ad avere una condivisa fortuna critica)⁵². Il ferrarese vi celebra il trionfo di un esotismo colorato ed esuberante, seguendo un percorso che fa attraversare la casa di Auteuil di Edmond de Goncourt, il d'Annunzio orientaleggiante delle prose mondane e dell'*Intermezzo*, il Pica de *L'arte dell'Estremo Oriente*, e soprattutto il tripudio decorativo di Montesquiou, sovrapponendo – com'è nello stile govoniano – il gusto parnassiano per le *bibeloteries* ad un ornamentalismo *liberty* più visionario (che in Italia vuol dire anche Lucini e Contessa Lara)⁵³. Gli esiti sono brucianti e ultra-moderni:

La casina si specchia in un laghetto,
pieno d'iris, da l'onde di crepone,
tutta chiusa nel serico castone
d'un giardino fragrante di mughetto.

Il cielo dentro l'acque un aspetto
assume di maiolica lampone;
e l'alba esprime un'incoronazione
di rose mattinali dal suo letto.

Sul limitare siede una musmè
trapuntando d'insetti un paravento

⁵¹ Così recitano le terzine: «ostia pura d'azimo, mietuto / nei bei campi dorati del mio cuore, / pronta per la vicina eucaristia; / patena pura che nel suo bismuto, / incisa di rosai tutti in fiore / porta l'offerta - Ad Elena Maria - » (*Olocausto*, vv. 9-14). La prima terzina è citata da Fausto Maria Martini nelle pagine iniziali del romanzo *Si sbarca a New York* (Milano, Mondadori, 1930), in un passo in cui si ricostruisce una lettura pubblica che Govoni fece della sua opera al Caffè Sartoris. La testimonianza di Martini evidenzia come già allora si fosse intuita la provenienza francese di questi spunti: «Bel verso: *pronta per la vicina eucaristia*. Ci si risente la musica di certi versi di Samain: di Samain de *Au jardin de l'Infante*» (*ibidem*, p. 26). In realtà il passo govoniano sembra sovrapporre il Laforgue di *Petite chapelle* («Peuples du Christ, j'expose, / en un ostensorio lourd, / ce cœur meurtri d'amour / qu'un sang unique arrose», J. LAFORGUE, *Petite chapelle*, in *Le Sanglot de la Terre, Œuvres complètes*, I, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, vv. 1-4) con il Rodenbach di *Le carillonneur* («Eucharistie de l'amour! Hostie rouge!», G. RODENBACH, *Le carillonneur*, cit., p. 50). La «patena», invece, è già dannunziana: «...disse Daniele Glàuro sollevando su la mensa il suo calice a cui mancava la patena sacra» (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 281).

⁵² Basterà dire che Sanguineti, nella sua *crestomazia*, li riporta tutti quattro (cfr. E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, I, cit., pp. 264-268), così come Tellini nella più recente antologia govoniana (cfr. C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., pp. 5-8).

⁵³ Si leggano: di Lucini *Il gioiello giapponese*, in *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, II, a cura di G. VIAZZI e V. SCHEIWILLER, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1971, p. 11; della Contessa Lara *Egli ed ella*, in CONTESSA LARA, *Nuovi versi*, Milano, Galli, 1897 («poi sparsi su'l tappeto, pipe turche e guanciali, / onde emanano a torno profumi orientali; / poi rari uccelli e vasi di Tokio dall'enorme / ventre, dove su fiori di loto un drago dorme, / dietro un leggio di quercia scolpita: ai muri, file / di libri d'ogni tempo e arazzi d'ogni stile...»), vv. 7-12).

e d'una qualche rara calcedonia:

vicino, tra le lacche ed i netzkè,
rosseggia sul polito pavimento,
in un vaso giallastro una peonia.⁵⁴

Paesaggio si presenta come una poesia color pastello, una china miniaturizzata (si noti l'istantanea successione di due diminutivi nel primo verso, che comporta una sorta di doppia zoomata al microscopio), in cui la natura morta rappresentata sul ventaglio si vivifica di dettagli, profumi, rumori, con la consueta mistura di sensazioni raggiunta attraverso incroci e sinestesie. Stoffe, pietre e fiori si confondono (così l'iris, il crepone, il mughetto e il castone nella prima strofa), i colori dei materiali diventano frutti profumati («maiolica lampone»), Govoni penetra il paesaggio e ne mette in risalto particolari minimi (le lacche, i netzké, la peonia nel vaso), finendo per attuare una sorta di disorientante *mise en abîme* allorché dipinge la *musmé* che ricama un paravento. Il 'pieno', lo 'stipato' govoniano⁵⁵, la tendenza ad un decorativismo intricato e soffocante sono anche gli effetti di un'operazione di sfrenato *collage* letterario: il sonetto è un fittissimo intarsio di prelievi e inserti personali, con la guida di Montesquiou («crepone», «calcedonia», «netzkè») e la sponda costante di d'Annunzio⁵⁶.

⁵⁴ *Ventagli giapponesi*, I, *Paesaggio*.

⁵⁵ Non mi pare che si possa parlare, per questi testi, di 'vuoto', come fa la Lorenzini («La peonia dei *Ventagli giapponesi* fa il vuoto attorno a sé», N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 39) perché, se la parola govoniana è senz'altro liberata «da rinvii simbolici alla Pascoli» (*ivi*), non lo è ancora «da compiti di preziosismo decorativo alla d'Annunzio» (*ivi*), anzi: qui l'ornamento diventa il centro (straniante e 'de-centrante', con effetti quasi barocchi) della poesia.

⁵⁶ La forma «crepone» non è un errore, ma grafia francesizzante per 'crespone' (seta crespata), e come tale viene normalizzata da Govoni nell'edizione del 1948, poi seguita da Sanguinetti (cfr. E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 264) e Beccaria (G. L. BECCARIA, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento: corso di storia della lingua italiana*, Torino, Giappichelli, 1971, p. 102). È solo da autori francesi che Govoni può aver prelevato il termine («Terre et cieux d'un Nippon / tout en *crépon*», R. DE MONTESQUIOU, *Chiffes – Extrême orientale*, in *Le chef des odeurs suaves* [1893], Paris, Richard, 1907, vv. 55-56; «velours, taffetas ou moire, / satin, brocart ou *crépon*», ID., *Humus collégial*, in *Les hortensias bleus* [1896], Paris, Richard, 1906, vv. 55-56; in un contesto orientaleggiante anche: «Le Chef vêtu d'airain, de laque et de *crépon*», J. M. DE HEREDIA, *Le Daïmio*, in *Les trophées* [1855], Paris, Lemerre, s.d. [1893], v. 5; la lacca torna in Govoni al verso 12. Si senta anche il Rodenbach più mondano: «Et bigarré comme un *crépon*, / malgré le vent d'hiver tragique, / mon bel abat-jour du Japon [...]», G. RODENBACH, *Un thé*, in *L'hiver mondain* [1884], *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, II, cit., vv. 5-7). Anche il «netzkè» ha una grafia francesizzante, ma diversa da quella testimoniata da De Goncourt («Les netskés sont de petites sculptures d'ivoire ou de bois, percées de deux trous, au moyen desquels le Japonais retient par un cordonnet, à sa ceinture, la boîte à médecine, la blague à tabac, l'étui de pipe qu'il porte sur lui», E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, II, Paris, Charpentier, 1881, p. 205; la definizione di Goncourt è tradotta in V. PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino-Roma, Roux, 1894, p. 58) e da d'Annunzio ('netskè', cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 61). La fonte, allora, sarà ancora Montesquiou («car les japonais pansus des couvercles, / éventails, écrans, inrôs et *netzkés*», R. DE MONTESQUIOU, *Prodigue*, in *Les hortensias bleus*, cit., vv. 29-30; ma 'netzké' è anche in: ID., *Pierrot*, in *Les hortensias bleus*, cit., v. 10; ID., *Manière*, in *Les Chauves-souris*, cit., v. 4. Saranno da preferire all'ultimo i primi due passi di Montesquiou, giacché vi ricorrono altri termini-spia presenti nel sonetto govoniano: in *Prodigue* si legge di «paravents peuplés causant feuille à feuille» [v. 33], mentre in *Pierrot* ci sono «les iris, près des eaux, les *pivoines* voisines» [v. 7]). La «musmé» (giovane donna giapponese) proviene con ogni probabilità da Klingsor: «Mon frère du pays délicieux des *mousmés*» (T. KLINGSOR, *Dédicace*, in *Schéhérazade*, Paris, Mercure de France, 1903, v. 5); «Que tu sois fée ou *mousmé* jolie» (ID., *Chanson des beaux amants*, *ibidem*, v. 25). La «calcedonia» è pietra simile al quarzo che torna altrove nelle *Fiale* (*Altare privilegiato*, v. 6)

Il secondo ventaglio è ancora più sconvolgente:

Per dei viali d'alte criptomerie
s'alternano le pulite casette,
giuocattoli minuscoli, berrette
di persone attilate e poco serie.

Sembrano femine in continue ferie
di gonnelle di stoffe un po' civette,
increspate di splendide faccette
più azzurrognole di pontiderie.

Lontano, ad un incerto Timbuctù
migra un greggie d'anitre selvatiche
traverso un bianco cielo di gimè.

Nel lago tra le canne di bambù
una vergine tuffa le sue natiche...
e il paesaggio è di Kiro sighè.

Qui Govoni intreccia il consueto Montesquiou (da cui preleva le «criptomerie» che danno il titolo al sonetto)⁵⁷, il Pascoli myriceo⁵⁸, Pica⁵⁹ e addirittura il d'Annunzio di *Primo vere*⁶⁰, spaziando in un territorio talmente vasto da permettersi di esporre continui accostamenti tra rarità da museo e riferimenti quotidiani, soprattutto nella posizione privilegiata della rima⁶¹. Il Govoni dei ventagli è iper-ricettivo: la sua sensibilità è assieme eclettica e affilata, riesce

e che è sia dannunziana (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 67; ID., *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 236; ID., *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., XII, v. 403) che montesquiouiana (R. DE MONTESQUIOU, *La cité mystique*, in *Les Paons*, cit., v. 19; ID., *L'hymne des douzes pierres*, *ibidem*, v. 11; ID., *Les oilettes des étoiles*, in *Les Chauves-souris*, cit., v. 61); il ricco lapidario simbolista, in realtà, ne testimonia numerose altre ricorrenze (si veda almeno Huysmans, che certamente guarda al modello di Montesquiou – archetipo vivente, com'è noto, del suo Des Esseintes: J. K. HUYSMANS, *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII, cit., pp. 215-216; o Flaubert: G. FLAUBERT, *Salammbô* [1862], Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 144 e 148; ID., *La tentation de Saint Antoine* [1874], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 80).

⁵⁷ «Tu courtises les lis, les oillets, les glycines, / les *cryptomérias*» (R. DE MONTESQUIOU, *Pierrot*, in *Les hortensias bleus*, cit., vv. 5-6); «cahiers charmants, dictée aromale et vivante / où les magnolias, les *cryptomérias* / énoncent leur juxtaposition savante» (R. DE MONTESQUIOU, *Hautes classes*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit., vv. 25-27). Le cita in contesti estremo-orientali anche de Goncourt (cfr. E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, I, Paris, Charpentier, pp. 196 e 208; II, cit., pp. 315 e 374). La criptomera è un sempreverde ornamentale di grandi dimensioni originario dell'Estremo Oriente.

⁵⁸ «Passano squilli come di fanfare, / passa un nero *triangolo di gru*. / [...] vanno al misterioso *Timbuctù*» (G. PASCOLI, *In cammino*, in *Myricae, Poesie*, I, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1968, vv. 23-24; 30). Le anitre sono invece dannunziane: «Una torma di *anitre selvatiche* passava ordinata a triangolo, tesa i lunghi colli, negra» (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 427); «Toto segue co'l grigio occhio selvaggio / tristamente pe'l ciel meridionale / un triangolo d'*anatre* in viaggio...» (G. D'ANNUNZIO, *Libro III*, in *Canto Novo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., V, vv. 9-11).

⁵⁹ Da cui proviene il riferimento al pittore giapponese Kiro sighè: cfr. V. PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, cit., pp. 9, 12, 21.

⁶⁰ Alla base della fantasiosa analogia sulle case c'è senz'altro questo passaggio dannunziano: «Ridono tutte in fila le linde casette ne'l dolce / sole ottobrinno, quale colore di rosa, qual bianca, / come tante comari vestite de'l novo bucato / a festa» (G. D'ANNUNZIO, *Ottobrata*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 1-4).

⁶¹ Per lo *choc* dato dalle rime tra termini peregrini e termini comuni si veda P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 114; G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, *ibidem*, pp. 172-175.

ad abbracciare codici disparati senza disperdersi. Dal momento che la poesia è soprattutto raffinatezza, prevale un gusto tutto epidermico per la parola peregrina, tecnica, legata qui alla botanica («criptomerie», «pontiderie», «gimé»); l'esotismo viene esposto il più possibile, per poterne assaporare, oltre alla squisitezza puramente lessicale, anche il rivestimento sonoro. Ne nasce una poesia sbieca, caratterizzata da improvvise impennate auliche che disegnano veri e propri picchi di eccentricità, in un grafico che manterrebbe di per sé una tendenza molto più smussata, piatta, o al massimo piegata verso un dominio negativo (per cui i diminutivi e i vezzeggiativi si moltiplicano: «casette», «gonnelle», «faccette», «azzurrognole»). Quella che per Pascoli era una necessità di precisione e per d'Annunzio uno sfoggio esotico, diventa in Govoni gioco virtuosistico, quasi che il ferrarese fosse mosso da uno spirito di competizione e di rivalità nel nome del bizzarro e dell'estroso.

Il manierismo *liberty* govoniano, nelle sue intenzioni, non ha nulla di ironico o beffardo⁶², né tantomeno punta a erosioni antidannunziane. Si tratta, invece, di uno stile bulimico ed esasperato che trova un preciso precedente nella poesia di Robert de Montesquiou, ugualmente sbilanciata verso un ingordo collezionismo, costruita su raffinate trame sonore, ma nel complesso molto più coesa ed aristocratica rispetto a quella govoniana. Montesquiou, cioè, non cade mai nei disequilibri del ferrarese, nemmeno in quelli che sono tra i maggiori modelli dei *Ventagli giapponesi*, ossia i pezzi raccolti nella sottosezione *Céans* della serie *Chambre claire*, in *Les hortensias bleus*. Così, ad esempio, *Pierrot*:

Passereau paresseux qui, dans la japonaise
porcelaine, et dans ceux
des fokousas que j'aime et j'admire, à mon aise,
passereau paresseux,

tu courtises les lis, les œillets, les glycines,
les cryptomérias,
les iris, près des eaux, les pivoinés voisines,
et les hortensias.

Paresseux passereau qui pares de ta pose
les netzkés et l'inrô,
où tes pattes, parfois, se font de corail rose,
paresseux passereau.⁶³

Gli elementi in comune sono numerosissimi: 1) La rappresentazione di una natura morta. 2) Il lavoro lessicale sui campi *liberty par excellence*, ossia quello botanico e quello floreale. 3) La ricerca di rime preziose, di intrecci fonici insistiti, di un clima di estenuata artefazione. E si badi che Montesquiou è, come Govoni, poeta fluviale, che funziona più sulla lunga

⁶² Eppure per *Criptomerie* Curi parla di «un tono fra ironico e annoiato», di «effetti di brusca precipitazione ritmica, e quindi di ironia, che il poeta ottiene mediante le rime tronche» (F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 16). È un'ironia che a me sfugge.

⁶³ R. DE MONTESQUIOU, *Pierrot*, in *Les hortensias bleus*, cit., p. 156.

distanza, giacché punta sulla quantità, sulla somma esplosiva degli effetti (tanto da risultare uno dei poeti più prolifici tra Otto e Novecento). Il ferrarese si distingue dal parigino, in questa fase, soltanto per il dettato decisamente più zoppo e casalingo; differenza che è fin troppo facile far risalire all'opposizione impietosa tra Tàmara e Parigi, e che, di fatto, è generata da una dote innata tutta govoniana. La si chiami ingenuità, rozzezza, stato selvaggio, la precipuità di Govoni sta proprio in quel «sublime casalingo»⁶⁴ che ne plasma la stravaganza, l'aspetto irregolare, un po' storto, e dunque il fascino.

Non meno sorprendenti sono gli altri due *Ventagli*, che palesano altri prestiti da de Goncourt, Pica, Pascoli, Montesquiou, e persino Jammes⁶⁵. Un chiaro segnale che Govoni sta affinando l'arte del 'ventaglio giapponese' è l'affioramento di prime forti animazioni analogiche («L'alba con le sue mani ornatiste / con cura tinge il paesaggio ignoto / e il sole sorge simile a un ex-voto / contornato di violacee liste»)⁶⁶, accanto a discese più incontrollate verso ipnotici *nonsense* («e negli ombrelli dove qualche piuma / è un petalo di fiore, le orlature / ànno le morbide screziature / degli introvabili vasi di Cuma»)⁶⁷. È comunque indiscutibile che questi quattro sonetti rappresentino una delle zone più ispirate e prorompenti delle *Fiale*. Decisosi a lavorare su un materiale ben codificato del versante

⁶⁴ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 13.

⁶⁵ Da Pica provengono «le tazze di Satzuma» del primo verso di *Interno* («famose sopra tutte sono le faenze di Satzuma, fragili tazze, leggiere coppe», V. PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, cit., p. 62); ma non è improbabile che la fonte govoniana sia direttamente quella del napoletano, ossia Goncourt («une vitrine uniquement remplies de bols de Satzuma. Une delicate pâte, composée de nombre de matières premières, passées au tamis de soie, jusqu'à ce qu'elles soient réduites en une poussière impalpable, merveilleusement concrétionnée», E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, II, cit., pp. 272-273). Anche d'Annunzio ha le sue Satzuma, esposte in novelle che però escono su rivista negli anni ottanta dell'Ottocento, e quindi hanno meno probabilità di essere all'origine delle tazze govoniane («e da per tutto vasi di Satzuma, piatti, sciabole, avorii, mille piccoli capolavori di metallo e di porcellana», G. D'ANNUNZIO, *Mandarina*, «Capitan Fracassa», 22 giugno 1884; ora in *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 1992, p. 515; «con gli occhi tutti pieni del fulgore dei Satzuma e delle stoffe ricamate», ID., *Cari Penates!*, *ibidem*, p. 605). *Interno* si chiude con l'immagine di alcuni draghi che «inseguono con gli occhi / un serrato triangolo di gru»: queste gru provengono, ovviamente, dal passo myriceo già citato sopra («passa un nero triangolo di gru», G. PASCOLI, *In cammino*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., v. 24; ma si senta anche Rollinat: «dans les airs / passe le triangle des grues», M. ROLLINAT, *Paysage d'octobre*, in *Les Névroses*, Paris, Fasquelle, 1883, vv. 43-44). La prima quartina di *Alito di ventaglio* («Presso un canale una bambina triste / da gli occhi a mandorla, fiori di loto, / soavemente sfilza dal suo Koto / dei suoni come grani d'ametiste») proviene da Goncourt («Une petite figurine de femme, jouant d'une grande harpe posée sur les replis d'un dragon, dont la tête se soulève au-dessus du kotô, comme charmé par son harmonie», E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, II, cit., p. 210). I «picchi verdi» del verso 11, antecedenti di quelli montaliani (*Corrispondenze*, dalle *Occasioni*, v. 4), provengono senz'altro da Jammes (F. JAMMES, *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, Paris, Mercure de France, 1898: *Les villages...*, v. 84; *Un jeune homme...*, v. 12; *Caügt*, v. 19). Il sonetto govoniano si chiude con un altro riferimento pittorico giapponese («ed è un mattino placido e chiaro / quasi come le albate d'Outamaro, / il pittore de le casine verdi», vv. 12-14) che riprende il titolo di un'opera di Edmond de Goncourt (*Outamaro, le peintre des Maisons Vertes*, Paris, Fasquelle, 1891); di Utamaro (citato da Govoni, si badi, con grafia francesizzante) scrive anche Pica a più riprese (V. PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, cit., pp. 9, 12, 18, 21, 32-43; cfr. E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 268); non manca di menzionarlo anche il solito Montesquiou («*Outamaro* la peint, Okousaï, de même, / dans le pitong d'émail disposant les iris», R. DE MONTESQUIOU, *Hautes classes*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit., vv. 9-10).

⁶⁶ *Ventagli giapponesi*, IV, *Alito di ventaglio*, vv. 5-8.

⁶⁷ *Ventagli giapponesi*, III, *Interno*, vv. 5-8.

esotico parnassiano, Govoni evita di fare uno smaltato catalogo di oggetti estremo-orientali, preferendo maneggiare la chincaglieria del caso con gusto istrionico: il suo accostamento alla maniera, sfrontato e irresponsabile, alimentato da un gusto affabulante già visionario e da continue microfratture allo schema metrico⁶⁸, è tipico di chi non vuole porsi né limiti né regole. Così è il Govoni dei *Ventagli*: diviso tra l'incursione e il *divertissement*, ma senza l'intento del sabotatore.

Le altre undici reliquie propongono una faccia completamente diversa del trasformista di Tamara: domestico, nostalgico di casa, in attesa di un amore che si ostina a non arrivare, dedito a un'autocommiserazione di natura eminentemente libresca, ligio ai modelli scolastici, privo di rilevanti scarti stilistici. La letteratura, ancora una volta, è la base di partenza della scrittura govoniana, ma in questa fase è anche l'unica appiattita dimensione in cui a Govoni riesca di lavorare.

In *Senza baci*, allora, riprende, come più volte è stato notato, un pezzo di Laforgue sull'esclusione dall'esperienza amorosa:

A diciott'anni non aver baciato
mai una donna sopra i labri ardenti,
non avere le sue trecce attorcenti
in una fonda alcova scompigliato!
(*Senza baci*, vv. 1-4)

Je puis mourir demain et je n'ai pas aimé.
Mes lèvres n'ont jamais touché lèvres de femme,
nulle ne m'a donné dans un regard son âme,
nulle ne m'a tenu contre son cœur pâmé.
(J. LAFORGUE, *Pour le livre d'amour*, in *Le Sanglot de la Terre, Œuvres complètes*, I, cit., vv. 1-4)⁶⁹

In Govoni il vissuto erotico nascerà dalla letteratura, e perciò si darà quell'operazione estrema di poesia al secondo grado che è il *Vas luxuriae*, dove il motivo sessuale verrà svolto interamente sotto specie letteraria, con intenti per lo più compensativi. Curioso, semmai, che anche per la lamentazione sull'inesperienza amorosa Govoni debba appoggiarsi ad un modello libresco. La donna-assenza di *Reliquie*, d'altronde, ha un nome – Elena Maria – che le conferisce una derivazione letteraria tutt'altro che dissimulata, e comprensiva di tutte le

⁶⁸ Per notare le quali sarà sufficiente leggere qualche verso di *Alito di ventaglio*, dove non mancano dieresi abnormi («l'alba con le sùe mani ornatiste», v. 5; «contornato di violacee liste», v. 8), ritmi decisamente poco canonici («il pittore de le casine verdi», con accenti di 3a e 8a), o addirittura versi che si prestano a tre letture diverse (si vedano le annotazioni di Beccaria sul verso «ed è un mattino placido e chiaro» in G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 170). Da qui nasce un'ambivalenza anche metrica della raccolta, ben descritta da Mengaldo: «Ne deriva, alla lettura, un profilo continuamente instabile del verso, e un continuo alternarsi di due tipi di scansione: una, diciamo, iperpoetica – che dà pertinenza metrica a elementi deboli della parola o della catena sintattica (dieresi, anche su meri segni grafici, *ictus* su tempi morti) – e una scansione slombata e tendenzialmente prosastica» (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 115).

⁶⁹ L'ascendenza era già notata in F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 62-63; ID., *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., pp. 79-81, dove Livi chiosa: «Il tirocinio della vita, dell'amore, si effettua sempre attraverso la poesia» (p. 80). In effetti i tre versi conclusivi del sonetto govoniano («O voi poeti, che tutti i rosai / mieteste dell'amore, la dolcezza / ditemi del sapore che hanno i baci!») palesano come l'esperienza del poeta si consumi tutta in una sfera letteraria.

tipologie femminili, dalla *femme fatale* alla donna svenevole e spirituale (secondo il modulo dannunziano del *Piacere*)⁷⁰, dalla bellezza classica per eccellenza alla vergine cristiana⁷¹.

Toni di vittimismo amoroso, in questa sezione, ritornano in *Pasqua* («Ma quando mai la Primavera vera / tornare coi suoi balsami per me / potrà, per me che sono senza amore», vv. 9-11) e ne *Il garofano* («Ma tu [Elena Maria] non vieni!... Ed esso languidetto / con indicibile malinconia / piega il capo e si sfoglia a brano a brano», vv. 9-11), mentre in sonetti più arditi come *Elogio* e *Davanti ad un ritratto* si assiste alle prime compensazioni onirico-letterarie, ordite quasi interamente su trame erotizzanti di origine dannunziana. Govoni non si perita di dare un ordine, e quindi una coerenza, a queste escursioni amorose: solitudine ed eros si alternano senza alcuna logica interna. L'autore si può persino permettere di introdurre una seconda donna, Jole, cui dedica il sonetto più 'fisico' – e dove più espliciti sono i debiti dannunziani –, per poi rifugiarsi nuovamente nell'esilio tutto cartaceo di *Passero solitario*, autentico esercizio ginnasiale sul testo leopardiano. Si tratta di un pezzo pochissimo noto delle *Fiale*:

Passero solitario, che sul tetto
coperto di licheni, ogni mattina
vieni a cantare placido e soletto
la tua canzone solita e argentina

che tra le case lucide di brina
vagola mesta ed il campaniletto
de la muta e pacifica chiesina
riempie d'un armonico diletto;

al tuo lago che viene dall'altana,
anch'io angosciato piango le passate
gioie e la tramontante giovinezza

con le dolci illusioni svaporate,
e il cuor m'opprime di dolce tristezza
il suono d'un'armonica lontana.⁷²

Come nella canzone leopardiana, anche Govoni dedica la prima parte del testo al passero, riservando il finale a se stesso. L'accostamento govoniano tra sé e l'animale, però, rimane del tutto sghembo e ambiguo, e il suo senso è ricostruibile solo sulla scorta dell'ipotesto leopardiano. La condizione del passero, si noti, non è affatto chiara: il suo canto è assieme «placido e soletto», produce una «canzone solita e argentina» che poi si fa «mesta», anche se

⁷⁰ Ci si riferisce, com'è ovvio, all'unione delle due donne del *Piacere*, Elena Muti e Maria Ferres (cfr. F. VIERI, *La rilegatura delle 'Fiale'*, cit., p. 389; e, prima di lui, M. BALLERINI, *Struttura e metafora religiosa ne «Le fiale» di Corrado Govoni*, cit., p. 365).

⁷¹ Seguo Vieri: «Tra l'altro, il nome composto della donna mette subito in sospetto che ella sia creatura tutta letteraria e fittizia [...]. Né sarà superfluo ricordare che ad una simile dicotomia aveva fatto ricorso anche l'immane d'Annunzio nel *Piacere*» (F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., p. 389).

⁷² Il sonetto è preceduto da un'inequivocabile epigrafe leopardiana: «...canti e così trapassi / de l'anno e di tua vita il più bel fiore (Leopardi)».

l'esito è successivamente di «un armonico diletto» che subito si tramuta in «lagno». Le contraddizioni sono talmente numerose e grossolane che, nel momento in cui Govoni vuole far scattare il parallelismo con l'«anch'io» del decimo verso, sfugge completamente la natura della corrispondenza. Le terzine, allora, si risolvono in un estremo sunto di motivi scolasticamente leopardiani, suggellati da un richiamo al celebre tema del suono 'vago e indefinito' che però, per l'occasione, si ricollega assurdamente ad un passo di Rodenbach, secondo una mossa tipica del Govoni più versatile⁷³.

Se Leopardi e Laforgue sono i modelli dell'esclusione amorosa, d'Annunzio è il prototipo della pienezza erotica. I rimandi al d'Annunzio lussurioso, in questi sonetti, non mancano:

Loderò la tua *mano* delicata
come un *petalo* bianco di *magnolia*
(*Elogio*, vv. 1-2)

Le bianche *mani* concave a fior d'acqua come due
petali di magnolia
(*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 94)

Loderò la tua *bocca* dissanguata
come un *fiore reciso*
(*Elogio*, vv. 5-6)

Un *fiore*
doloroso era la bocca
(*Gorgon*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 14-15)

Con il *fior de la bocca* umida a bere
ella attinge il *cristallo*
(*Donna Clara*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, vv. 1-2)

O bruna, da la *bocca voluttuosa*,
perché ti sei avvelenata?
(*Davanti ad un ritratto*, vv. 3-4)

protendon, mal frenate da i cancelli,
le umide *bocche* lor *voluttuose*
(*Psiche giacente*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 31-32)

laghi dove i *crepuscoli* rosati
muoiono lenti sanguinolenti
come in immensi *specchi* senza stagno
(*Laghi*, vv. 12-14)

Un'ora passa *lenta, sonnolenta*
(*Aprile*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 1)

e gli *specchi* erano appannati e inverditi come le *acque*
degli stagni soli
(*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 81)

Il *crepuscolo* moriva contro i vetri
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 22)

O povero garofano, costretto
a morir lentamente d'etisia
ne la diafana *storta di Murano!*
(*Il garofano*, vv. 12-14)

ed anche la moda dell'esilissimo *vaso di Murano*,
latteo e cangiante come l'opale, con entro una sola
orchidea
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 46)

⁷³ «Par ma fenêtre ouverte, une musique arrive / qui traverse l'espace et les crêpes du soir; / c'est d'un accordéon, au loin, à la dérive...» (G. RODENBACH, *Le soir dans les vitres*, XII, in *Les vies encloses*, Paris, Charpentier, 1896, vv. 1-3).

Accanto ad altre più sfumate reminiscenze dannunziane⁷⁴, c'è spazio anche per qualche richiamo ad autori di gran lunga più periferici del pescarese. Notevole, in particolare, la densità della prima terzina di *Elogio*, dove vengono ricomposti due passaggi di Dubus e Civinini:

loderò i tuoi *capelli, fini* spilli
d'*ambra* orientale: lunghi ed innocenti
capelli d'una *santa bisantina*
(*Elogio*, vv. 9-11)

Je m'oublie aux senteurs de tes *fins cheveux d'ambre*
(E. DUBUS, *A l'abri des rideaux*, in *Quand les violons sont partis*, Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1892, v. 4)⁷⁵

Dal vecchio sfondo d'oro
guardan rigidi il coro
tre *santi bizantini*
(G. CIVININI, *Chiesa rurale*, in *L'urna*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1900, vv. 10-12)

m'inondano *dolcezze sovrumane*
(*Natale*, v. 11)

Vi chiamano all'amor voci lontane,
dolcezze sovrumane
(G. CIVININI, *Ballata della statua*, in *L'urna*, cit., I, vv. 10-11)

La presenza di Rodenbach nelle letture govoniane è già attestabile in un periodo di autentico apprendistato poetico come quello della stesura di *Reliquie*. Per ora si segnala solo questo passaggio:

O *laghi* cristallini e smeraldini
ricamati di bianchi *nenufari*
candidi come *improvvisati altari*
(*Laghi*, vv. 1-3)

Ce *lac* était comme un miroir de pauvre, un humble
reposoir, avec tous ses *nénuphars* en ex-voto
(G. RODENBACH, *Le carillonneur*, cit., p. 141)

⁷⁴ L'ambito è sempre, di preferenza, erotico. Govoni: «non avere le sue trecce attorcenti / in una *fonda alcova* scompigliato!» (*Senza baci*, vv. 3-4); d'Annunzio: «Era tappezzata d'un tessuto chiaro [...] e aveva un'*alcova profonda*» (G. D'ANNUNZIO, *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 419); «il terrore dei lussuriosi che negli specchi delle *alcove profonde* mirano le loro mutue carezze» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 107). Per «attorcenti», si veda G. D'ANNUNZIO, *Sed non satiatius*, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, v. 1.

⁷⁵ Il passo di Dubus sembra molto più convincente dei seguenti: «l'obscurité contrastait avec ses *cheveux*, d'un *jaune d'ambre*» (G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte* [1892], Paris, Flammarion, 1904, p. 3); «Une tête aux *cheveux d'ambre roussi*» (R. DE MONTESQUIOU, *Composées*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit., v. 9). I debiti govoniani verso il minimo francese Edouard Dubus (1863-1894) sono stati generalmente sottostimati, almeno fino a Vieri escluso, vuoi per la difficile reperibilità dell'opera (tirata in sole 162 copie), vuoi per una più aleatoria diffidenza («L'ammirazione votata a *Quand les violons sont partis*, di Edouard Dubus – era difficile immaginare che questo libretto di tiratura molto limitata, valicasse le Alpi – induce a molta prudenza e a una buona dose di empirismo nelle ricerche», F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 59), nonostante Govoni citi esplicitamente il nome di Dubus nell'articolo corazziniano (*Ricordi corazziniani*, «Il Giornale della Sera», 19 aprile 1949). In realtà bisogna rivalutare la presenza di questo autore, che Govoni definisce «sconosciutissimo in Italia e forse dimenticato nella stessa Francia» (*ivi*), non solo in Govoni, ma in tutta la poesia italiana otto-novecentesca. Piluccando tra i testi del simbolismo italiano, mi sono potuto imbattere in almeno un'altra chiara derivazione da Dubus: la poesia *La festa*, tratta dalla raccolta *La Città di Vita* (Spoleto, Premiata Tipografia dell'Umbria, 1896) del giornalista e lirico Diego Angeli, è una rielaborazione, che a tratti sfiora la traduzione, di *Aurora*, contenuta nello stesso *Quand les violons sont partis*. La presenza di Dubus in Italia è quindi testimoniata in anni ben precedenti al 1903.

Tutto sommato, nelle *Reliquie* (ma escludendo i *Ventagli*), Govoni dimostra di attingere alle fonti con poca originalità, segno che il ferrarese sta ancora attraversando una fase di metabolizzazione dei testi: per ora si limita a ricalcarli in modo quasi pedissequo o a rifletterli in maniera scolastica, seguendo per lo più percorsi tematici ben attestati dal canone (il passero solitario, l'esclusione amorosa, la primavera che non arriva, la lode dell'amata, il lamento sulla ragazza morta in gioventù, il Natale), sui quali può lavorare come su esercizi facilitati, già risolti per metà. Non è un caso che in questa sezione si diano gli unici casi di rifacimento o traduzione di poesie altrui. Si è già vista la rielaborazione laforghiana di *Senza baci*, mentre non si è ancora citata la poesia *Il tulipano*, traduzione libera di *La tulipe* di Théophile Gautier⁷⁶:

Io sono il feudale tulipano,
il fior de l'Olanda fiammeggiante
che il fiammingo più caro d'un diamante
paga se ho l'aria rossa di sovrano.

Sono opulento come un mussulmano,
e ne la gonna di stoffa cangiante
porto un grande blasone scintillante
più che il biblico mostro Leviatano.

L'alto Giardiniere dolci fole
di regia porpora e raggi di sole
filò per la mia veste a trama fina,

ma negò la natura la rugiada
dei profumi al mio calice di giada
orlato come un vaso de la China.

Moi, je suis la tulipe, une fleur de Hollande;
et telle est ma beauté, que l'avare flamand
paye un de mes oignons plus cher qu'un diamant
si mes fonds sont bien purs, si je suis droite et grande.

Mon air est féodal, et comme une Yolande
dans sa jupe à longs plis étoffée amplement,
je porte des blasons peints sur mon vêtement,
gueules fascé d'argent, or avec pourpre en bande.

Le jardinier divin a filé de ses doigts
les rayons du soleil et la pourpre des rois
pour me faire une robe à trame douce et fine.

Nulle fleur du jardin n'égale ma splendeur;
mais la nature, hélas! n'a pas versé d'odeur
dans mon calice fait comme un vase de Chine.

È chiaro che si tratta di una rielaborazione in tipico stile govoniano, ossia piuttosto sregolata e fantasiosa (basti confrontare i versi 12-13), anche se alcuni deragliamenti dal testo originale di Gautier non vanno molto lontano (il Leviatano, ad esempio, proviene da un'altra poesia del *magicien* francese)⁷⁷.

Mi pare, comunque, che la varietà a dir poco turbinosa dei modelli presenti in questa sezione (da Gautier a Dubus, da Civinini a d'Annunzio, da Leopardi a Laforgue), renda l'idea dell'eterogeneità delle *Reliquie*, sparpagliate a casaccio con mirabile *nonchalance*. Govoni si lamenta per la propria vita priva d'amore (*Senza baci*, *Passero solitario*), dedica poesie all'amata (*Pasqua*, *Il garofano*), loda galantemente un'altra donna (*Elogio*), si lancia in eroiche dichiarazioni stimolate nientemeno che da *L'anello del Nibelungo* (*O Nothung! Nothung!*), per poi ripiegare in tristezze intime e già pienamente crepuscolari (*Ne la notte dei*

⁷⁶ Cfr. M. BALLERINI, *Struttura e metafora liturgica ne «Le Fiale» di Corrado Govoni*, cit., pp. 363-364. Il sonetto di Gautier risale al 1839. Cito da T. GAUTIER, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 681.

⁷⁷ Cfr. la terza sezione (*Léviathan*) di *Qui sera roi?*, in T. GAUTIER, *Poésies diverses, Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 307.

morti) o dedicarsi alle classiche variazioni sulle festività (*Natale, Pasqua*). Solitamente i poeti tendono a sommergere la propria fase preistorica, i propri esercizi di apprendistato: Govoni, autore per eccellenza incapace di scegliere, e comunque disinteressato a qualsiasi tipo di selezione, mette i propri primi lavori in bella mostra, sfoggiando la loro natura ‘devozionale’ – da reliquie, per l’appunto – nei confronti della tradizione, senza curarsi di organizzarli in un percorso meno ondivago e contraddittorio.

Anche l’aspetto stilistico-espressivo induce a pensare a questa sezione come a un tirocinio poetico: se la metrica, in realtà, presenta le stesse caratteristiche di tutta la raccolta (quindi: esclusività del sonetto – cioè tradizione *par excellence* –, dieresi a tutto spiano, endecasillabi ritmicamente anomali), dal punto di vista più strettamente formale si nota una maggiore elementarietà delle scelte rispetto alle altre sezioni. Le rime sono quasi esclusivamente facili o facilissime (si veda, a mo’ di esempio, la successione rimica terra terra del *Passero solitario* sopra riportato), le parole in rima non sono ancora scelte in base al loro alone aristocratico e raffinato (si dà persino tre volte la rima «amore : cuore», in *Davanti ad un ritratto, Pasqua* e *O Nothung! Nothung!*, peraltro sempre nella stessa posizione, tra i versi che chiudono le terzine)⁷⁸, ci sono rime identiche (in *Pasqua* la «primavera» torna tre volte a fine verso), o rime limitrofe timbricamente vicinissime (‘-ane’ e ‘-ale’ nelle terzine di *Natale*); l’intero lessico è per lo più estratto da una sfera casalinga e quotidiana. L’effetto è di una semplicità estrema, al limite della trasandatezza. Da questo quadro sono esclusi, si intende, i quattro *Ventagli giapponesi*, che saranno senz’altro da considerare un corpo estraneo posto volutamente in apertura, in modo da non lasciare alla zona di addestramento poetico il compito di introdurre la raccolta: segno, direi, assieme al posizionamento *in limine* di *Olocausto*, di un senso critico da parte del poeta non del tutto assente, per quanto troppo debole per controbilanciare una naturale anarchia.

2.4.2. *Odori sbiaditi*: Roma vista attraverso d’Annunzio

La sottosezione *Odori sbiaditi*, dal titolo potentemente sinestetico, legato a un clima di languore e sfinimento tutto dannunziano, ospita tredici sonetti di ambientazione romana, con l’esclusione del dittico *Amore spirituale* e *Amore libidinoso*. Govoni ci tiene a specificare le locazioni dei singoli pezzi, tanto che, laddove non è il titolo a esplicitare la romanità della scenografia (come per *Piazza Spagna, Su la tomba di Shelley* o *Sul Palatino*), l’autore si

⁷⁸ In *Ne la notte dei morti* si danno due piccole variazioni: la rima è «cuore : fiore» e coinvolge i versi 11 e 13.

premura di indicarla attraverso le epigrafi: così in calce ai sonetti *La fontana* e *Siringa fioca* c'è l'indicazione «negli Orti Farnesiani», *La statua* è preceduto dalla nota «su la via Appia», e di *Villa chiusa* si sottolinea l'ambientazione «ne la campagna romana». Appare così ulteriormente inspiegabile l'inserimento in questa zona di un sonetto a tema claustrale come *Amore spirituale* e di un pezzo addirittura esotico come *Amore libidinoso*, del tutto sciolti da qualsiasi riferimento romano; e se il secondo può vantare, almeno, un fitto substrato dannunziano condiviso con il resto della sezione, il primo appare semplicemente come un suo provocatorio controcanto.

La Roma del giovane Govoni nasce da una convergenza della Roma barocca prediletta dallo Sperelli e di quella 'sentimentale' che Diego Angeli aveva ricostruito tre anni prima nel suo personale *Baedeker*, ricchissimo di spunti – non solo geografici – destinati ad essere ripresi e approfonditi dai crepuscolari della capitale⁷⁹. Ancora una volta l'accostamento alla materia è tutto letterario. Le guide dannunziane più influenti sono due: *Il Piacere* e il *Poema paradisiaco*. Il romanzo ispira i primi quattro pezzi (*Su la tomba di Shelley* e il trittico *Piazza Spagna*), mentre il secondo è alla base del terzetto *La fontana*, *Siringa fioca* e *La statua*.

Il sonetto d'apertura si poggia tutto sull'episodio finale del *Piacere*, quando Andrea e Maria visitano la tomba del poeta inglese. Govoni, a questa altezza, non ha ancora letto Shelley, destinato ad entrare nella sua biblioteca solo nel 1904, e con grandi difficoltà di ricezione dovute all'impedimento linguistico⁸⁰, sicché la celebrazione govoniana è tutta riflessa, mediata da altra letteratura. Nella rappresentazione di *Piazza Spagna*, di nuovo, conterà il d'Annunzio del *Piacere*, non solo l'amante della città barocca, ma anche il trovarobista e l'esperto antiquario della celebre scena dell'asta:

Oh in questo cimitero protestante
saturato del profumo de le rose,
come tutte mi sembrano le cose
tenute da una febbre lancinante!
(*Su la tomba di Shelley*, vv. 1-4)

I rosai sfogliavano ad ogni fiato di vento
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I,
cit., p. 348)

Ella avvolse al velo nero gli steli delle rose, annodò le
estremità con molta cura; poi aspirò il profumo, quasi
affondando il viso nel fascio
(*ibidem*, p. 350)

⁷⁹ Mi riferisco a D. ANGELI, *Roma sentimentale*, Roma, Voghera Editore, 1900. Su questo interessante ed elegante volumetto si è soffermato anche Praz: M. PRAZ, *Roma sentimentale*, in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, pp. 113-117.

⁸⁰ Il Fondo Govoni conserva un P. B. SHELLEY, *Poems narrative, elegiac & visionary*, London, Israel Gollancz, 1904. Il testo è fittamente postillato e letto con cura; i margini e l'interlinea, in particolare, presentano traduzioni di singoli termini, mentre nella parte inferiore della pagina sono riportati i paradigmi dei verbi.

O Piazza Spagna con le tue vetrine
di molti e favolosi gioiellieri
[...]
e le policromatiche *ciociare*
per la scalea de la Trinità,
odorata di mammole e di *rose*!
(Piazza Spagna, I, vv. 1-2; 12-14)

Vagare fra le lacche e i baldacchini
d'argento, fra i *cammei* ed i pugnali
incrostatati di *gemme* risplendenti
(Piazza Spagna, II, vv. 9-11)

Oh dolce cosa da li antiquari
contemplare i nielli di Fiorenza,
gli acquasantini d'oro, i reliquiari
d'intorno ad una mitica Prudenza,

gli *orologi* intarsiati, i lampadari
coi freschi ingenui de la Rinascenza,
e alternate coi vasi mortuari,
le *majoliche* verdi di Faenza
(Piazza Spagna, III, vv. 1-8)

...incontri matutini nella *Piazza di Spagna* lungo le
vetrine degli orefici o per la via Sistina tranquilla e
signorile, quando ella usciva dal palazzo Barberini
seguita dalle *ciociare* che le offerivano nei canestri le
rose (*ibidem*, p. 9)

Il giovedì, il 3 febbraio, su la *Piazza di Spagna*, [...] egli la incontrò davanti alla *mostra* d'un *orafa* antiquario (*ibidem*, p. 291)⁸¹

...le *maioliche* metaurensi occupavano due lunghi scaffali; le stoffe, per lo più ecclesiastiche, stavano o spiegate su le sedie o ammucciate su i tavoli; i cimelii più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le *gemme* incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli *argenti* lavorati erano raccolti entro un'altra vetrina (*ibidem*, p. 63)

Rimaneva ancora un lungo elenco d'oggetti minuti, come *cammei*, monete, medaglie (*ibidem*, p. 70)

Guardarono insieme i gioielli del Settecento, le fibbie e i diademi di stras, gli spilli e gli *orologi* di smalto, le tabacchiere d'oro, d'avorio, di tartaruga, tutte quelle minuterie d'un secolo morto (*ibidem*, p. 291)

In questa fitta elencazione di oggettistica preziosa e chincaglieria da mercato delle pulci, di rarità e *bric-à-brac*, stipati assieme con un gusto per la contaminazione tipico dell'arredamento tardo ottocentesco e della poesia govoniana, prevalentemente ispirata al d'Annunzio citato ma non priva di debiti verso altri autori francesi tra *Parnasse* e *décadence*⁸², ciò che conta non è la particolarità del singolo oggetto, ma la loro somma, il loro assieppamento. Govoni non vuole la teca, ma il museo, la galleria intera: la resa deve essere labirintica, incontrollata, deve stupire, provocare una meraviglia che si farà propriamente barocca solo quando all'elenco si unirà una deformante tecnica analogica. Per

⁸¹ Per la rappresentazione ravvicinata dell'arte orafa di *Piazza Spagna*, I, Govoni si rifà anche, con buona probabilità, al de Heredia de *Les Trophées*, in particolare al dittico (di ambientazione, tuttavia, fiorentina) *Sur le Pont-Vieux* e *Le vieil orfèvre*. Si veda questa possibile reminiscenza: «O Piazza Spagna con le tue vetrine / di molti e favolosi gioiellieri, / in cui sbocciano perle e zaffirine / come in fioriti e mistici verzieri» (*Piazza Spagna*, I, vv. 1-4); «...sur la paix niellée ou sur l'or du fermail / épanouir la fleur des devises latines» (J. M. DE HEREDIA, *Sur le Pont-Vieux*, in *Les Trophées*, cit., vv. 3-4). Lo stesso Govoni, nel terzo pezzo: «Oh dolce cosa da li antiquari / contemplare i nielli di Fiorenza» (*Piazza Spagna*, III, vv. 1-2).

⁸² I «Gobelins» di *Piazza Spagna*, II (v. 4) vengono probabilmente da Péladan: «La salle à manger tandue de Gobelins, meublée de bahuts Renaissance chargés de majoliques» (J. PÉLADAN, *Le vice suprême* [1884], in *La décadence latine*, I, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 216), da cui forse anche «i lampadari / coi freschi ingenui de la Rinascenza, / e alternate coi vasi mortuari, / le majoliche verdi di Faenza» (*Piazza Spagna*, III, vv. 5-8). Dei Gobelins si trovano altrove in Péladan (J. PÉLADAN, *Curieuse!* [1886], in *La décadence latine*, II, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 193) e anche in Rodenbach (G. RODENBACH, *Dimanches*, in *La jeunesse blanche*, Paris, Lemerre, 1886, v. 15). Quanto alle ceramiche «Sèvres» (*Piazza Spagna*, II, v. 7), sono ben testimoniate nella letteratura francese *fin de siècle* frequentata da Govoni (G. RODENBACH, *Le carillonneur*, cit., p. 32; A. SAMAIN, *L'île fortunée*, in *Au jardin de l'Infante* [1893], Paris, Mercure de France, 1907, v. 61; J. LAFORGUE, *Complainte des pubertés difficiles*, in *Les plaintes, Œuvres complètes*, I, cit., vv. 7 e 13) e non mancano nel d'Annunzio più mondano delle novelle (G. D'ANNUNZIO, *Per un vaso*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 525, pubblicata già in «Capitan Fracassa», 3 agosto 1884; ID., *Mani fredde, cuore caldo*, *ibidem*, p. 629, pubblicata già in «La Tribuna», 5 ottobre 1886).

il momento Govoni si attesta su un piano di puro nominalismo quasi burchiellesco. Questa Roma fastosa e ricca, intanto, finisce per frangersi in mille oggetti, si fa, come i paesaggi dei *Ventagli giapponesi*, particolare minimo, lillipuziano: ed è quanto capita allorché Govoni è colto da euforia poetica, quando cioè l'attrazione verso le cose lo induce a nominarne il maggior numero possibile e a stiparne i sonetti fino alla saturazione, fino ad una decostruzione del quadro complessivo per eccesso di dettagli.

Non è solo la Roma barocca, come detto, a passare attraverso il filtro dannunziano, ma anche la città nascosta dei giardini, dei parchi, degli *horti conclusi*, sebbene qui la lezione del *Paradisiaco* (ma non solo) si mescoli all'atmosfera sfibrata e logora dei giardini diffusi nel simbolismo francese (penso a certo Dubus, al Montesquiou di *Les perles rouges*, al Van Lerberghe di *Entrevisions* o al de Régnier di *La Cité des Eaux*) e non assenti in certi minori italiani più o meno noti al ferrarese, dal Giorgieri Contri de *Il convegno dei cipressi* (1895) all'Occhini di *Biscuits de Sèvres* (1897), dal Civinini de *L'urna* (1900) all'Angeli, già ricordato, di *Roma sentimentale*. Insomma: il motivo era ben codificato (tanto che Govoni vi dedicherà l'intero *Piviale de l'Autunno*), gli elementi già preconfezionati. La vera molla ispiratrice dei tre sonetti govoniani, in ogni caso, è inoppugnabilmente dannunziana:

Tra il *capelvenere* e la lecanora
singhiozza il giglio de la *fontana*
(*La fontana*, vv. 1-2)

Nelle *vasche*, su l'acqua più limpida e più verde d'uno
smeraldo, tremolava il *capelvenere*
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 179)

Dagli estremi limiti del mare insino all'umile
capelvenere delle *fonti* (*ibidem*, p. 180)⁸³

ed a piè de la scala una *fontana*
singhiozza in ritmo ne'l silenzio intento
(*Eliana*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 7-8)

cui sembra che il tremolio de l'onda
renda liquido e quasi *immateriale*,
simile ad un oggetto in uno *specchio*
(*La fontana*, vv. 9-11)

gli *specchi* rococò, riflettendo le antichette immagini in
un'appannatura diffusa, davano ad esse quell'aria di
malinconia e quasi d'*inesistenza*, che talvolta danno
alle rive gli stagni solinghi
(*Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 684)

Ai lati d'un ghiaioso sentiere,
le siepi floride di *rose thee*...
(*Siringa fioca*, vv. 1-2)

Scelse dal mazzo di Ferdinando una *rosa thea* e se la
mise all'occhiello
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 158)⁸⁴

e il *capripede* Pane *rinvestito*
di muffa e di *licheni glutinosi*
(*Siringa fioca*, vv. 12-13)

Dinanzi a un dèlubro sacro a'l *capripede*
Nume
(*Suavia*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I,

⁸³ Il *capelvenere* è attestato anche in Pascoli (G. PASCOLI, *Il torello*, in *Primi poemetti, Poesie*, I, cit., IV, v. 5) e in Civinini (G. CIVININI, *Canzone della primavera perduta*, in *L'urna*, cit., v. 15), oltre che nella *Laus vitae* dannunziana (G. D'ANNUNZIO, *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., XIX, v. 258).

⁸⁴ La *rosa thea* è diffusissima anche in Rodenbach e in Jammes.

cit., vv. 65-66)⁸⁵

Chiudon la tromba del Tritone arguto
i licheni ed i muschi verdegialli
(*Climene*, in *Poema paradisiaco*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 9-10)

Urne di pietra dai larghi fianchi rotondi si alternavano
con statue quasi vestite dai licheni (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 60)

mentre noi eravamo in un piccolo prato cosparso di
giunchiglie e custodito da una statua di Pane
interamente verde di musco (*ibidem*, p. 102)

...non avendo egli saputo rompere ogni rapporto con
quel glutinoso scroccatore (*Trionfo della morte*, in
Prose di romanzi, I, cit., p. 660)

Statua che giaci ignuda fra i rottami
d'altre statue corrose e mutilate
e che ài a le tue cosce avvinghiate
l'edere *industri* in fragili ricami
(*La statua*, vv. 1-4)

Grandi urne vuote lungo i balaustri
s'alternan con le statue corrose:
urne d'antica forma, ove le rose
fiorivan per virtù di mani *industri*
(*Climene*, in *Poema paradisiaco*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 13-16)

Scorgevasi, per le radure e per l'arco, il viale deserto
con le sue statue mutilate e con le sue urne vedove
(*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 113)

Solo con questo scandaglio delle fonti si può capire il motivo per cui i tre sonetti, che una logica strutturale tematica avrebbe voluto all'interno del *Piviale de l'Autunno*, ne sono invece esclusi. Conta, è vero, anche «la discriminante della diversità stagionale»⁸⁶, ma conta soprattutto la diversa fonte che ne ha stimolato la produzione: lì Montesquiou, qui d'Annunzio. E si tratterà di un d'Annunzio non trattato parodicamente, ma sfilato con un gusto esuberante e incuriosito⁸⁷.

⁸⁵ «Capripede» è epiteto molto utilizzato anche in area francese per il dio meridiano: J. M. DE HEREDIA, *Pan*, in *Les Trophées*, cit., v. 3; P. LOUÏS, *Aphrodite* [1896], Paris, Albin Michel, 1963, p. 28; R. DE MONTESQUIOU, *Sculpture*, in *Les perles rouges* [1899], Paris, Richard, 1910, v. 9 («Le Chèvrepied velu sent l'envahir la mousse»). Essendo la poesia sulle statue una sorta di filone obbligato del simbolismo, non mancano affinità tra i sonetti govoniani e alcuni passaggi 'paradisiaci' dei franco-belgi; per le Galatee di *Siringa fioca* («due ignude Galatee / s'infreddoliscono ne le severe / acque tra le candide ninfèe», vv. 6-8), ad esempio, si può richiamare, piuttosto che un passo dannunziano (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 74), questi versi di de Régnier: «et l'on voit, / l'une dans le verger et l'autre vers le bois, / se cacher Lycoris et courir Galatée» (H. DE RÉGNIER, *La plainte du cyclope*, in *La Cité des Eaux*, Paris, Mercure de France, 1902, vv. 67-69).

⁸⁶ F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., nota 66 a p. 403. Per la verità la variante stagionale implica già la creazione, all'interno del *Piviale*, della sottosezione primaverile *Ver triste*: i tre sonetti in questione, dunque, avrebbero potuto comodamente rientrare in quel ritaglio. All'origine del loro posizionamento tra gli *Odori sbiaditi*, evidentemente, ci sono altre ragioni, senz'altro riconducibili alla diversa fonte che ne ha stimolato la scrittura.

⁸⁷ Era stato Curi a vedere nel sonetto *Siringa fioca*, «fin dal titolo», una «castrazione» ironizzante dell'«aulico linguaggio dannunziano» (F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 14). Vieri, al contrario, a proposito dello stesso componimento, nega che le scene dipintevi siano «una vignetta canzonatoria», ritenendole piuttosto

Si è già detto, invece, a proposito del dittico *Le rondini*, come esso nasca, piuttosto che da uno spunto libresco, dalla lettera che Govoni riceve dalla madre durante il soggiorno romano nella primavera del 1903. Ma il ferrarese, che evidentemente in questo periodo sta leggendo con attenzione il *Paradisiaco*, non può non svolgere il tema della nostalgia domestica senza rifarsi alla *Consolazione* dannunziana, incrociandola con il pezzo in prosa ad essa parallelo, ossia il capitolo *La casa paterna* del *Trionfo della morte*:

O mamma, quante dolci ricordanze
queste tue così semplici parole
mi suscitano, dolci ricordanze
d'amori spenti e d'appassite viole...

Oh il tuo lieto *canto* per le stanze
e nel mio studio tepido di sole;
oh il cortiletto pieno di fragranze
di gardenie e di *timide viole*!
(*Le rondini*, I, vv. 1-8)

e l'orto in devastazione
dove ora canteranno i rusignuoli!

Oh su la mia finestra il grande vaso
con il rosso *garofano* scoppione
(*Le rondini*, I, vv. 10-13)

La madre fa quel che il buon figlio vuole (v. 22)

Ti dirò come sia *dolce* il mistero
che vela certe *cose del passato* (vv. 7-8)

Ancora qualche rosa è ne' rosai
ancora qualche *timida erba* odora (vv. 9-10)

un fiato
debole di *viole un po' passate* (vv. 55-56)

e il suono sarà velato, fioco,
quasi venisse da quell'altra stanza.
Poi per te sola io vo' comporre un *canto* (vv. 59-61)

Il giardino abbandonato
serba ancora per noi qualche sentiero (vv. 5-6)

Povero orto, nell'abbandono! (*Trionfo della morte*, in
Prose di romanzi, I, cit., pp. 723 e 728)

Noi giocavamo su una terrazza, *devastando i vasi dei
garofani* (*ibidem*, p. 685)

Ne esce un fitto intarsio dannunziano, destinato a sviluppi decisamente pascoliani nel secondo pezzo del dittico («Dunque è vero ch'io sono dal mio nido / così lontano, da la mia finestra», vv. 3-4). La romanità del dittico (a giustificare il suo inserimento in questa sezione) si legge nel motivo della lontananza da casa e della conseguente nostalgia verso il nido ferrarese, con uno strascico di accenti patetici e di tocchi piangevoli destinati a tornare nelle raccolte post-belliche. Ed è curioso che si verifichi proprio all'inizio dell'esperienza poetica govoniana una condizione di sostanziale apolidia destinata a trovare ampio spazio nel Govoni

«una di quelle 'dagherrotipie' che il diciottenne si affretta a scattare su un mondo sfinito e in via di estinzione, che egli volentieri conserverebbe come una reliquia» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., nota 19 a p. 91). Vieri rimanda alle parole risentite che Govoni scrive a De Carolis nella terza delle lettere del 1903: «Resta ancora via Salara con le sue ville chiuse abbandonate, da i cui cancelli si travedono dei viali lunghi lunghi, sparsi di statue acefale o mutile, dei sarcofagi spezzati, dei pini malati, delle fontane disseccate intorno a cui risuscitano festoni di rose come per consolarle della loro decadenza: tutta la poesia delle cose morte!» (C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 223). La terzina finale de *La fontana* recita: «E ne l'ora pacifica, feconda / di pensieri orgogliosi, un sensuale / sentore spargesi come di vecchio» (vv. 12-14). Govoni è lungi da intenti dissacranti, mentre sperimenta già soluzioni foniche più articolate a impreziosire il dettato («un sensuale / sentore spargesi»).

più tardo, quando la vendita dei terreni ferraresi e il definitivo trasferimento nella capitale costringeranno a una distanza dal paesaggio natio che proprio la poesia cercherà di ricolmare.

Una medesima situazione di solitudine e isolamento, esposta però in termini più propriamente simbolici, si ritrova nel sonetto successivo, posto a chiusura della sezione:

So d'una villa chiusa e abbandonata
da tempo immemorabile, secreta
e chiusa come il cuore d'un poeta
che viva in solitudine forzata.

La circonda una siepe aggrovigliata
di bosso ed una magica pineta
la cui ombra non più rende inquieta
la garrula fontana disseccata.

Tanta è la pace in questa intisichita
villa che pare quasi ch'ogni cosa
sia veduta a traverso d'una lente.

Solo una ventarola arrugginita,
in alto, su la torre silenziosa,
che gira, gira interminatamente.⁸⁸

Il sonetto, di un simbolismo schietto, riprende un'immagine tipica della poesia ottonevicesca, consuetamente utilizzata come emblema d'amore (spesso proibito) o di solitudine. Il modello, questa volta, è la poesia *Una villa* di Civinini, anche se non mancano reminiscenze da Rodenbach e Jammes:

So d'una villa chiusa e abbandonata
da tempo immemorabile, secreta
e chiusa come il cuore d'un poeta
(*Villa chiusa*, vv. 1-3)

Io conosco una villa abbandonata
fuor delle mura, a capo d'un viale
di cipressetti polverosi, eguale
sempre nella sua grazia desolata
(G. CIVININI, *Una villa*, in *L'urna*, cit., vv. 1-4)

Et se conserve intact comme un cœur de Poète
(G. RODENBACH, *Le cœur de l'eau*, IV, in *Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891, v. 23)

Il y a par là un vieux château triste et gris
comme mon cœur
(F. JAMMES, *Il y a par là...*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 1-2)

Govoni aggiunge al quadro il bosso, tanto diffuso negli *horti conclusi* dannunziani e pascoliani, una «fontana disseccata», che non può non richiamare alla memoria la celebre

⁸⁸ *Villa chiusa*. La notorietà è testimoniata, piuttosto che dalla ricezione antologica del testo (riprodotto nell'auto-antologia govoniana del 1918 e nella crestomazia curata da Tellini, oltre che nelle scelte ben più circoscritte di Sanguineti e Mengaldo), dai suoi influssi nella poesia novecentesca. Già Blasucci (in L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'oggetto povero*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, 1990, pp. 45-63) aveva notato un paio di ricordi montaliani: la ventarola torna ne *La casa dei doganieri* («in cima al tetto la banderuola / affumicata gira senza pietà», vv. 13-14), mentre il mondo visto attraverso la lente è anche in *Marezzo* («Guarda il mondo dal fondo che si profila / come sformato da una lente», vv. 15-16).

fonte chiusa delle *Vergini delle rocce*, e una «ventarola», che vanta almeno un precedente pascoliano⁸⁹. *Villa chiusa* fa dunque parte più che legittimamente delle ‘reliquie’ govoniane, cioè di una fase di intensa e turbinosa formazione. Govoni non solo considera il transito per zone ultra-battute dalla poesia simbolista un passaggio obbligato, ma ritiene anche che tale transito vada orgogliosamente esibito piuttosto che dissimulato.

Bisognerà ribadire, in più, a proposito di *Villa chiusa*, come il quadro logoro e abbandonato che Govoni dipinge non voglia essere una rappresentazione svilente e degradante dai risvolti erosivi, ma un tentativo di salvare, attraverso una cristallizzazione poetica, quel residuo di cose morte e dimesse che una civiltà irrispettosa sta cercando di cancellare ma che più di altri trasuda poesia. È un *sublime d'en bas* che sarà approfondito nelle raccolte successive e che lascia già nelle *Fiale* tracce considerevoli: in questa poetizzazione di ciò che è tradizionalmente considerato impoetico sta la cifra del crepuscolarismo govoniano, sempre attento a rivalutare i *marginalia* e per questo del tutto orgoglioso della propria poeticità (con movimento opposto, dunque, rispetto alla vergogna crepuscolare). La poesia, già nelle *Fiale* (e poi almeno fino agli *Aborti*, dove si assiste a un autentico trionfo degli emarginati), è la dimensione del riscatto.

Esulano del tutto dal tono e dalle ragioni degli *Odori sbiaditi* i due sonetti complementari *Amore spirituale* e *Amore libidinoso*: il primo si ricollega al tema (già pascoliano)⁹⁰ dell'amore, provocante e malizioso, verso una religiosa («Io sogno ad un amore spirituale / con una dolce suora giovinetta», vv. 1-2), mentre il secondo si propone come una summa dell'eroticismo dannunziano:

Io sogno ad un amore lussurioso
con una Greca splendida e devota,
che ad ogni mio amplesso voluttuoso
aggiungesse un'astuzia ancora ignota
(vv. 1-4)

e imaginammo *ignote*
lussurie in un'alcova
(*Le mani*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 23-24)

O sognava gagliardi abbracciamenti
e *ignote voluttà*
(*Libro V*, in *Canto novo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., V, vv. 12-13)

Sogno un amore lento, misterioso
(v. 5)

Voglio un amore doloroso, lento
(*Sopra un «erotik»*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 1)

⁸⁹ «Ecco la cigolante banderuola» (G. PASCOLI, *La pieve*, in *Myricae, Poesie*, I, cit., v. 7). Ma si senta anche Rodenbach: «le vent faible à son isolement n'apporte / qu'un bruit de girouette en son cristal foncé» (G. RODENBACH, *Le cœur de l'eau*, IX, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 3-4); «En ces villes qu'attriste un chœur de girouettes» (*Paysages de ville*, V, *ibidem*, v. 1); «Toujours l'obsession d'un ciel gris de province / où quelque girouette inconsolable grince!» (*Les femmes en mante*, XVI, in *Le miroir du ciel natal*, Paris, Charpentier, 1898, vv. 3-4).

⁹⁰ Si legga il dittico di sonetti *A suor...*, «Pagine sparse», aprile 1877, adesso in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, I, Milano, Mondadori, a cura di C. Garboli, 2002, pp. 269-271.

in una ricca alcova assai remota
trapunta del penname prezioso
dei milioni di cigni de l'*Eurota*
(vv. 6-8)

Una Greca da la *capellatura*
d'ebano folta come una gran *selva*
(vv. 9-10)

Te, puro *Eurota*, largo d'allori e di freschi roseti
(*Villa Medici*, in *Elegie romane, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, v. 41)

bello quale il cinzio Apollo
in fra' lauri d'*Eürota*
(*Trionfo d'Isaotta*, in *L'Isotteo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 23-24)

E tu, Glicera, co'l *crine d'ebano*
donato all'aura
(*Fantasia pagana*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 21-22)

Quella sua *chioma* [...] mi ricordava il tesoro
de le *foreste* profonde
(*Il giogo*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 1; 5-6)

Iper-d'Annunzio, dunque, ancora una volta, qui forse già piegato in una direzione più esotica grazie all'apporto in corsa di Louÿs, e non senza un tocco di estremismo luciniano («Un'alcova più chiusa di clausura, / in cui abatterla, furiosa belva», *Amore libidinoso*, vv. 12-13). Ma è lo stesso Govoni a smascherare la natura compensativa di questi pezzi *osé*: l'alcova, si noti, è «più chiusa di clausura», cosicché la *libido* qui ostentata va a combaciare con l'amore conventuale appena esposto, e quindi col manifestare il suo carattere illusorio o, al limite, ludico, se non fosse che l'urgenza govoniana scarica in questi pezzi, e poi in quelli del *Vas*, una violenza che si fa trasgressione, oltranza, e, conseguentemente, rottura del gioco stesso.

Siamo già alle soglie del *Vas*: evidentemente Govoni è già immerso nei testi che alimenteranno la stesura della sezione poi censurata. Nella volontà, pur attestata, di strutturare organicamente la raccolta, l'autore si fa di nuovo sovrastare dalla *full immersion* nelle letture simboliste, che continuano a sfasare *in itinere* le coordinate della sua stessa poesia; ed ecco il procedere a scossoni govoniano, il suo avanzare per riprese e anticipazioni. Tuttavia gli *Odori sbiaditi*, che stilisticamente raffinano poco la grezza semplicità della loro sezione madre, restano una serie piuttosto organica, nel loro viaggio attraverso una Roma filtrata da d'Annunzio, ancora intatta e sfarzosa nei suoi aspetti più mondani (da cui l'elenco, il nominalismo, l'euforia delle cose), ma brutalmente minacciata nel suo dominio più schivo e marginale (da cui la lamentazione e il tentativo di preservarne la bellezza).

2.5. Il *Vas luxuriae*: Govoni erotico

Una rassegna diffusa della letteratura tra *Parnasse* e simbolismo come quella govoniana non poteva ignorare la ricorrenza elevatissima del motivo erotico; Govoni, dunque, non esita a sceverare il tema in tutte le sue declinazioni, varianti e ‘posizioni’, quasi fosse un passaggio obbligato nel percorso formativo del poeta simbolista. Baudelaire, il Verlaine delle *Odes en son honneur*, il Louÿs di *Aphrodite* e delle *Chansons de Bilitis*, il Péladan dei romanzi sulla decadenza latina, certo Samain, alcuni passaggi di Rodenbach e di Dubus, il Lucini de *Il libro delle figurazioni ideali* e *Il libro delle immagini terrene*, il d’Annunzio dell’*Intermezzo* e di altri pezzi sparsi, tra prosa e poesia, fino al Colautti dei *Canti virili*: Govoni ha a propria disposizione un magazzino sconfinato di letteratura a luci rosse, che comprende tanto la prova erotica un po’ *snob* ed elitaria, quanto la provocazione del poeta *maudit*. Il giovane autore mescola tutte queste suggestioni aggiungendo un’abbondante dose di sfrontatezza: i risultati sono ventuno sonetti di un erotismo abnorme e iperbolico, «così scabroso da risultare anche assai ingenuo e infantile»⁹¹. Il che pone la *suite*, per tanto tempo sommersa o ipoteticamente ricostruita attraverso il suo (diversissimo) surrogato, in linea con la tendenza generale della raccolta: ripresa di motivi topici del simbolismo e loro elevazione all’ennesima potenza.

Solo che qui il ‘troppo’ govoniano storpia davvero: la conseguenza, oltre all’immediata cassatura della sezione, è il raggiungimento di un «kitsch inconsciamente parodico»⁹², di un tono talmente violento e amplificato da farne supporre con una certa fondatezza un’origine sostanzialmente compensativa. Altresì detto: il *Vas* può convivere assieme a un sonetto come *Senza baci* senza contraddizione, per la semplice ragione che la fisicità dell’amore, di cui nel sonetto si lamenta l’assenza, viene nei ventuno pezzi del *Vas* vissuta e ricolmata soltanto *sub specie* letteraria. Le spie di questa operazione le ha abilmente smascherate Vieri⁹³, e vanno dalle formule più neutre, tutte di fantasia, del tipo:

io ti *penso* così: nuda sul letto
in una positura sapiente
(*Magdalena*, vv. 9-10)

ai condizionali, che marciano la distanza tra desiderio e realtà:

Con lenta voluttà ti *scioglierei*
su la tua liscia schiena sospirata
i tortili serpenti medusei

⁹¹ A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 16.

⁹² L. CARETTI, *Nota a C. GOVONI, Vas luxuriae*, cit.

⁹³ F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, cit., p. 56 e sgg.

[...]
e con la mia bocca prelibata
le tue natiche ti *morderei*
[...]
ignuda e bianca ti *possederei*

e poi per appagar l'insaziata
fame della mia carne vigorosa,
tra le mie cosce ti *scannerei*
(*Fame di carne*, II, vv. 1-3; 5-6; 11-14)

io *vorrei* con la mia mano furente
palpare la tua gola ed i tuoi seni.

Vorrei la tua schiena incandescente
mordere, e in una lotta disperata
goderti fino a la soddisfazione
(*Lucrezia Borgia*, I, vv. 7-11)

alle formule di preghiera e ad auto-definizioni inequivocabili:

O Signora da gli occhi sfolgoranti
e da la carne morbida e in fiore,
deh concedi i tuoi labri provocanti
al *poeta che langue d'amore!*

Concedimi i tuoi seni palpitanti
(*Fame di carne*, I, vv. 1-5)

ai congiuntivi con funzione ottativa:

Oh potessi una notte solamente
averti mia, e milioni di carezze
prodigare al tuo corpo flessuoso
(*Fame di carne*, I, vv. 9-11)

L'elenco potrebbe continuare, magari citando l'auto-rappresentazione dell'ultimo sonetto («È vero: ancor la fama di te suona / e il poeta t'invoca sul suo letto», *Lucrezia Borgia*, III, vv. 9-10), ma tanto basti: il *Vas*, tra saturi rimandi letterari e fantasie a briglie sciolte, si presenta come lo sfogo liberatorio di un poeta inappagato. Per di più va detto che le donne cantate da Govoni sono figure bibliche, storiche, letterarie, ricostruite con l'immaginazione piuttosto che realmente conosciute, se si eccettua la «signora» del dittico *Fame di carne*, in cui, non a caso, massimo è il livello di impudicizia perché massimo è il senso di frustrazione da controbilanciare. Le altre incarnazioni della *femme fatale* sono le bibliche Maddalena e Giuditta, le celebrate meretrici dell'antichità Frine e Taide, e ancora Crise e Laide, prelevate dall'*Aphrodite* di Louÿs, o emblemi storici di seduzione come Cleopatra e Lucrezia Borgia⁹⁴.

I ventuno sonetti sono organizzati in brevi cicli (il più lungo è quello dedicato a Cleopatra, che comprende cinque pezzi), in cui spesso la protagonista interviene in prima

⁹⁴ Per una dettagliata analisi della provenienza tutta letteraria dell'universo femminile del *Vas*, si veda: F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, cit., nota 36 alle pp. 63-64.

persona, presentandosi al lettore attraverso un'esposizione del proprio *menu* di perversioni. Si tratta di femminilità diverse, riconducibili a tipologie variegata di gusto e di portamento: c'è spazio per la donna esperta e maestra di lascivie, per la virago procace, per la donna svenevole e pallida, per il tipo violento e aggressivo che scatena l'alcolagnia del poeta, per la donna-belva, per la figura delicata che predilige gli amori saffici (sulla scia, si intende, delle teorizzazioni di Louÿs). Non mancano scene granguignolesche, come quella che chiude il dittico *Giuditta*, a metà tra Lucini e Baudelaire⁹⁵, o passaggi in cui la decadente mistura di alcova e sacrestia produce effetti blasfemi davvero ineguagliabili⁹⁶. Raramente Govoni si espone: preferisce stare voyeuristicamente dietro le quinte, godendosi gli spettacoli fantasiosi che lui stesso allestisce, senza esporsi, sebbene si intuisca una certa perplessità da parte dell'autore verso la figura femminile languida cantata dal versante più valetudinario del decadentismo. Si crea così un attrito (mitizzante, e assai stimolante per le fantasie del poeta) tra la donna eroica del passato e quella 'moderna':

oh potessi nel tuo forte amplesso,
saziandomi d'ebbrezze sconosciute,
scordare queste gracili e malate

nostre donne moderne senza sesso,
che, da un uomo soltanto possedute,
svengono sopra i letti dissanguate
(*Taide*, vv. 9-14)

Trionfano, allora, libidini grossolane, denti che mordono, palpeggiamenti retrodatati all'età classica, voracità ferine che abbisognano di un lessico particolarmente impudico e spigliato. La poesia govoniana, in molti passaggi del *Vas*, si fa mimesi parossistica dei «lascivi strisciamenti»⁹⁷ e degli «amplessi indicibili e tenaci»⁹⁸ che raffigura, attraverso un corpo a corpo fisico con la parola, una forzatura estrema e rabbiosa dei limiti del sonetto e una stimolazione ricorrente sugli stessi termini con fini quasi afrodisiaci⁹⁹. L'effetto è estenuato e pletorico: l'erotismo govoniano è talmente debordante da far impallidire non solo il

⁹⁵ «Però, poiché dormivi, ella, leggera, / il ferro de la serica parete / calava con la mano giustiziera; // e mentre l'alba languida spuntava, / rigagnoli di sangue tra le sete / il tuo collo lascivo gorgogliava...» (*Giuditta*, II, vv. 9-14). Ecco Baudelaire: «Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve, / sur l'oreiller désaltéré / un sang rouge et vivant» (C. BAUDELAIRE, *Une martyre – dessin d'un maître inconnu*, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 9-11). Così Lucini: «Qui, sul collo taurino / del guerriero la fredda lama e oscura! / Ella gode e delira: egli, reclino, / fuma rosso di sangue» (G. P. LUCINI, *Cleopatras*, in *Il libro delle immagini terrene*, Milano, Galli, 1898, I, vv. 10-13).

⁹⁶ «Io ti penso così: nuda sul letto / in una positura sapiente, / con dolce e inesprimibile languore // contro il saturo ventre e contro il petto / stringendoti libidinosamente / il biondissimo Cristo Redentore» (*Magdalena*, vv. 9-14).

⁹⁷ *Laide*, IV, *Bacio di libidine*, v. 3.

⁹⁸ *Lucrezia Borgia*, II, v. 10.

⁹⁹ «Carne» torna in ben dieci dei ventuno pezzi, «lascivia» o «lascivo» in otto, «vulva» in sette, «alcova» in sei, «lussuria» o «lussurioso» in cinque poesie, così come «libidine» o «libidinoso». Sulla crudezza della terminologia govoniana nel *Vas*, cfr. F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, cit., p. 78.

d'Annunzio dell'*Intermezzo*, ma anche il Lucini meno allusivo de *Le forme* (nelle *Imagini terrene*).

Quest'ultimo si dimostra una fonte importante, anzi, proprio nei pochi momenti di alleggerimento, quando Govoni decide di abbassare la tensione e di concentrarsi sulle scenografie e sulle suppellettili che circondano le protagoniste femminili. Allora, mentre l'occhio del poeta si sposta, il clima si ammorbidisce e il lessico ritorna raffinato ed elegante. La vista indugia sulla penombra dell'alcova, sui bracieri (senz'altro di origine luciniana)¹⁰⁰ che esalano sofisticati aromi, sui gioielli appoggiati sulla toletta e sulle vesti sparse per la camera:

Davanti al lungo specchio di rame,
le trecce morbidissime scioglieva
Ella dal rosso e serico legame,
e con mani convulse le scoteva;

e la veste di fine bucherame,
che le gentili membra difendeva
col suo impenetrabile velame
sul tappeto istoriato distendeva
(*Laide*, I, *Desiderio*, vv. 1-8)

Giù dal tondo soffitto screziato,
una lucerna bronzea vibrava
un debole chiarore che esaltava
la nerezza del letto di broccato

e del denso volume scompigliato
de la tua chioma, o Laide
(*Laide*, II, *Alcova*, vv. 1-6)

Pezzo dopo pezzo, Govoni raggiunge una maggiore scioltezza nella rappresentazione degli interni, sempre più slegati dalle fattezze tradizionalmente *liberty* appena descritte, fino a quando (come nel secondo sonetto della serie *Cleopatra*) l'ambiente e la donna si sovrappongono e si mescidano, in una piccante osmosi che già preannuncia il metaforismo del Govoni più ardito:

Il mio ventre è l'alcova del piacere
a cui corrono i maschi violenti
[...]
La mia vulva è un ardente braciere
di lussuria
(*Cleopatra*, II, *Il mio ventre*, vv. 1-2; 5-6)

Govoni riesce a raggiungere nel corso del *Vas* un proprio personale dettato, a svolgere un'interpretazione nuova dell'erotismo poetico ottocentesco attraverso la strada dell'oltranza e dell'exasperazione: l'operazione del *Vas luxuriae* finisce per essere a suo modo liquidatoria, come tanta poesia govoniana, quasi preterintenzionalmente, «per

¹⁰⁰ Cfr. *ibidem*, p. 68. Il modello rimane Lucini, con maggiore influenza della sezione *I Madrigali alessandrini* delle *Figurazioni ideali*.

saturazione»¹⁰¹, perché logora e strausa il canone fino ad esaurirlo. Allora, come ben ha notato Vieri¹⁰², la molteplicità dei modelli risulta qui salutare, perché impedisce al poeta di seguire meticolosamente una sola traccia, finendo per confonderlo, stordirlo, sospingendolo verso un eclettismo fantasioso e innovativo; se poi a ciò si aggiunge l'istintiva natura anarchica di Govoni, si capisce come gli innumerevoli prestiti intercettabili in questi ventuno sonetti non inficino affatto l'originalità dell'esito finale. E cominciare il vaglio dei modelli del *Vas* da d'Annunzio è ancora d'obbligo, tanto che si noterà la riproposizione di una tendenza già rilevata a proposito delle *Reliquie*: il pescarese conta con tutta la gamma delle sue opere, dalla poesia alla prosa fino al teatro, con una preminenza dell'*Intermezzo* e dei romanzi, *Trionfo* e *Fuoco* in testa. L'elenco delle reminiscenze dannunziane è imponente:

tu, che l'alcova da le bianche sete
inebrii del *balsamo che esala*

il tuo bel corpo
(*Magdalena*, vv. 3-5)

facendogli agognare il diletto
morso dei nitidi ed *acuti denti*
(*Giuditta*, I, vv. 7-8)

E tu godesti, o re, le ignude e belle
membra, con gran delizia sul tuo letto
molte volte *abbattendole* a diletto
(*Giuditta*, II, vv. 1-3)

mordendo con frenetico diletto
le sue bianche e durissime mammelle
(*Giuditta*, II, vv. 7-8)

Coricata sul *letto di sciamito*
giace la giovanissima puttana
(*Frine*, vv. 1-2)

Io guardava aspirando voluttuosamente;
poi che *il corpo di lei esalava un ardente profumo*
(*Il peccato di maggio*, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., I, vv. 21-23)

e le scarlatte
labbra feroci mostrano una sega
di *denti acuti*
(*La lotta*, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 6-8)

Spasimando avevano sentito *l'acutezza dei denti* nei
loro baci crudeli
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 329)¹⁰³

Ed ella voleva morire, e voleva essere presa e
abbattuta all'improvviso da quella violenza maschia
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 303)

allor che ne' supremi *abbattimenti*
del piacere io m'irrigidisco e manco
(*Sed non satiatius*, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, vv. 7-8)

e in tra le *poppe*
bianche rotonde e *dure*
(*Le belle*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 33-34)¹⁰⁴

e sognò, me' che in *letto di sciamito*,
a'l murmure de l'acque fuggitivo
(*Ballata nona*, in *L'Isotteo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 15-16)

¹⁰¹ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 12.

¹⁰² ID., *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, cit., p. 62.

¹⁰³ Qui conterà anche Lucini: «e dalle rosse labbra (*acuti denti!*) / un canto di Sirena sempre invita» (G. P. LUCINI, *Andromeda*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., I, vv. 13-14).

¹⁰⁴ Si senta anche Louÿs: «Jadis, vous étiez glacés comme une poitrine / de statue et durs comme d'insensibles / marbres» (P. LOUÏS, *A ses seins*, in *Les chansons de Bilitis*, Paris, Fayard, s.d. [1912], p. 70).

de la chioma la lucida fiumana
mordele un rettile di crisolito
(*Frine*, vv. 7-8)

sopra i lor corpi molli e adolescenti
qualche ignota lascivia tu prova
(*Crise*, vv. 3-4)

coi tuoi denti
mordi quelle mammelle turgescenti
(*Crise*, vv. 6-7)

saziandomi d'ebbrezze sconosciute
(*Taide*, v. 10)

e la veste di fino bucherame
(*Laide*, I, v. 5)

l'auleda giovanissima languente
a l'invito sognato, e che accorreva
come cerva assetata alla fontana
(*Laide*, I, vv. 12-14)

Riluceano il carbonchio e il *crisolito*
sul suo capo sovrano
(*Sopra un «adagio»*, in *Poema paradisiaco*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 8-9)¹⁰⁵

Splendono le *collane*, come spire
d'un favoloso rettile sopito
(*Donna Francesca*, in *La Chimera*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., VIII, vv. 9-10)¹⁰⁶

Ma forse, o Sapiente,
tu sai qualche lascivia a me sfuggita
(*Il censore*, in *Intermezzo*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 10-11)

e imaginammo *ignote*
lussurie in un'alcova
(*Le mani*, in *Poema paradisiaco*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 23-24)

O sognava gagliardi abbracciamenti
e *ignote voluttà*
(*Libro V*, in *Canto novo*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., V, vv. 12-13)¹⁰⁷

denti a' cui morsi facile mi arrendo
(*Sed non satiatus*, in *Intermezzo*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, v. 12)

chi aveva un'amante provava un oscuro rammarico
sognando una *ebrezza sconosciuta*
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 77)

Di te mi scorderò forse, caduta
negli abissi del Tempo ora fatale
in cui bevvi l'*ebrezza sconosciuta*
(*Un ricordo*, in *Poema paradisiaco*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 673, vv. 4-6)

E piegare le coltri
di *bucherame*
(*Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, Milano, Mondadori, 1968, I, V, p. 530)

Fa che soave il tuo spirito ceda
a l'alitare d'ogni passione,
come la tibia d'oro ove un'*auleda*
prova a diletto sua lene canzone
(*Donna Francesca*, in *La Chimera*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., IX, vv. 101-104)¹⁰⁸

¹⁰⁵ Il crisolito è un minerale presente altrove in d'Annunzio (*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 268) e molto diffuso nel *côté* più lambiccato del tardo simbolismo francese: R. DE MONTESQUIOU, *Cité mystique*, in *Les Paons*, cit., v. 15; ID., *L'hymne des douze pierres*, *ibidem*, v. 31; ID., *Perles baroques*, CXLIII, *ibidem*, vv. 3-4; J. PÉLADAN, *A cœur perdu* [1888], in *La décadence latine*, IV, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 283; J. MORÉAS, *Assez d'abstinences moroses*, in *Les Syrtes* [1877], *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, II, v. 1.

¹⁰⁶ Anche: «O bei corpi di femmine attercenti / con le *anella* di un *serpe* agile e bianco» (G. D'ANNUNZIO, *Sed non satiatus*, in *Intermezzo*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, vv. 1-2).

¹⁰⁷ Anche qui potrebbe contare la mediazione di Lucini: «questa carezza fredda ed insistente, / imaginata sulle carni, appello / d'ignote voluttà» (G. P. LUCINI, *Giosiana*, in *Il libro delle imagini terrene*, cit., II, 3-5).

¹⁰⁸ L'*auleda* torna altrove in d'Annunzio (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 16).

	Per l'errore de' portici silenti a la <i>fonte</i> , <i>assetata</i> , una Maria, <i>come il cervo simbolico</i> , venia (<i>ibidem</i> , vv. 41-43)
	Ella scendeva al fiume ardita e lesta e <i>simile a la cerva sitibonda</i> (<i>Venere d'acqua dolce</i> , in <i>Intermezzo, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., II, vv. 65-66)
un debole chiarore che esaltava la nerezza del <i>letto di broccato</i> (<i>Laide</i> , II, <i>Alcova</i> , vv. 3-4)	Sorga da l'ampio <i>letto di broccato</i> or la vostra beltà lume raggiando (<i>Il dolce grappolo</i> , in <i>L'Isotteo, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., I, vv. 5-6) ¹⁰⁹
bruciavano l' <i>ammomo</i> e il <i>terebinto</i> (<i>Laide</i> , II, <i>Alcova</i> , v. 11)	avevano le stive cariche [...] di <i>cinnamomo</i> , di tutti gli aromati, e di sandalo, di cedro, di <i>terebinto</i> (<i>Il Fuoco</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , II, cit., p. 271)
Io son <i>maestra de le oscenità</i> (<i>Cleopatra</i> , I, <i>Maga</i> , v. 1)	<i>pie maestre di lascivie</i> (<i>Il Fuoco</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , II, cit., p. 430)
La mia bocca à dei filtri saporosi e dei <i>tumidi labri porporini</i> (<i>Cleopatra</i> , I, <i>Maga</i> , vv. 9-10)	Che bel sorriso su que' <i>turgidi labbri porporini</i> (<i>Ricordo di Firenze</i> , in <i>Primo vere, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., vv. 11-12)
à dei <i>denti</i> appuntiti e vigorosi, piccolissimi e rari <i>gelsomini</i> (<i>Cleopatra</i> , I, <i>Maga</i> , vv. 12-13)	Ma le femmine cinte di ghirlande, con <i>denti bianchi come il gelsomino</i> [...] (<i>Donna Francesca</i> , in <i>Intermezzo, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., IX, vv. 165-166)
	i <i>denti</i> vi rilucevano come i <i>gelsomini</i> nel chiarore stellare (<i>Il Fuoco</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , II, cit., p. 308)
	le labbra un istante si ricongiunsero; poi con infinita lentezza si riaprirono e dal fondo sorse un candore di <i>gelsomini</i> (<i>Trionfo della morte</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , I, cit., p. 804)
	e i suoi <i>denti</i> erano puri come il <i>gelsomino</i> (<i>Trionfo della morte</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , I, cit., p. 856) ¹¹⁰
e degli <i>ermafroditi adolescenti</i> (<i>Cleopatra</i> , II, <i>Il mio ventre</i> , v. 8)	bello <i>Ermafrodito adolescente</i> (<i>Invocazione</i> , in <i>Intermezzo, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., v. 4)
Amo pure i guerrieri impetuosi e <i>membruti</i> (<i>Cleopatra</i> , II, <i>Il mio ventre</i> , vv. 9-10)	Erano <i>uomini membruti</i> , adusti (<i>Trionfo della morte</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , I, cit., p. 922)
Ho le <i>braccia</i> carnose e affusolate, più candide e più lisce de l' <i>avorio</i> (<i>Cleopatra</i> , III, <i>La mia vulva</i> , vv. 9-10)	le <i>spalle</i> emergevano pallide come l' <i>avorio</i> polito (<i>Il Piacere</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , I, cit., p. 42)

¹⁰⁹ «Oh, sul *broccato* / del basso *letto* il corpo flessuoso» (G. P. LUCINI, *La lettrice*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., III, vv. 5-6).

¹¹⁰ «Puis il m'envoya ses filles – belles, bien fardées, avec des ceintures d'or, *les dents blanches comme le jasmin*» (G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, cit., p. 174).

Così parla Cleopatra ed il *crepito ventre* tuffa ne l'acqua cristallina lasciva a quella sua carne divina, morbida come tenero *velluto* (Cleopatra, IV, *Nel bagno*, vv. 1-4)

O carezze de l'onde, o riflettuto riso de la sua *bocca porporina!* (Cleopatra, IV, *Nel bagno*, vv. 5-6)

facendoti svenire da l'ebbrezze nel mio *letto di cedro* odoroso (Fame di carne, I, vv. 13-14)

Con lenta voluttà ti scioglierei su la tua liscia schiena sospirata *i tortili serpenti medusei* (Fame di carne, II, vv. 1-3)

ricercando ne l'anca immacolata *i gemelli e famosi tuoi nei* (Fame di carne, II, vv. 7-8)

Come una cortigiana spudorata *carica di sapienza lussuriosa* (Fame di carne, II, vv. 9-10)

Vorrei la tua bella *chioma* bionda, *come una grande face* sfolgorante (Lucrezia Borgia, II, vv. 1-2)

e su'l *ventre* brillò – suggel d'intatte ricchezze – l'ombelico e su l'emerso pube e ne l'incavato inguine attratte scintillarono le goccioline tra il *crepito vello* (Venere d'acqua dolce, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, vv. 108-112)

un giovine biondo imberbe che aveva una bella *bocca porporina* (Il Fuoco, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 226)¹¹¹

Su'l suo *letto di cedro* e d'oro è insonne Erodiade al fianco del Tetrarca (Erodiade, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 1-2)

dei grandi *medusei capelli* bruni come le brune foglie morte (La passeggiata, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 61-62)

Guardava i due piccoli *nei* bruni, i *gemelli*, che stavano l'uno accanto all'altro sul collo pallido (Trionfo della morte, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 664)

le cercò sul collo, sotto l'orecchio sinistro, i *gemelli*, i due *nei* (Trionfo della morte, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 801)

L'immagine della Foscarina balenò al suo desiderio, avvelenata dall'arte, *carica di sapere voluttuoso* (Il Fuoco, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 227)¹¹²

e per tutte le anella fiammeggerà la celebrata *chioma simile ad una gran face* d'aroma (Donna Francesca, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XIV, vv. 18-20)¹¹³

Govoni ha bisogno dell'appoggio dannunziano non solo per disegnare l'aspetto fisico delle sue donne o per ritrarne gli accessori, ma anche per marcarne gli elementi caratteriali, le sottigliezze amorose, con una serie di trasposizioni a dir poco aberranti: così un attributo che nel *Fuoco* è ripetutamente collegato alla Foscarina («carica di sapere voluttuoso») può essere trasferito alla provocante «signora» govoniana dai «seni palpitanti», con un prelievo che può apparire dissacrante, ma che rientra appieno nel sistema ricostruttivo govoniano, nel suo

¹¹¹ Sempre in ambito dannunziano: «Su la *bocca purpurea* co' baci / ti spunta il fiore de la voluttà» (Seyda, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 51-52); così Lucini: «Spegnete l'ardori / della *bocca purpurea* e piccolina!» (G. P. LUCINI, *L'amante*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., IV, vv. 10-11).

¹¹² È uno dei tanti *leitmotives* del *Fuoco*: «il corpo maturato da lunghi ardori, *carico di sapere voluttuoso*» (Il *Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 249); «avvelenata dall'arte, *carica di sapere voluttuoso*» (*ibidem*, p. 267).

¹¹³ L'immagine è anche in Rodenbach: «Cette *chevelure* comme *une torche royale!*» (G. RODENBACH, *Le rouet des brumes: contes posthumes*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 261).

gioco di incastri. Semmai l'effetto è quello di un *kitsch* sguaiato: le figure femminili govoniane, formate grazie a un ammasso di ritagli e di *collage*, completate negli spazi vuoti dalla rozza matita dell'autore, sono davvero dei *monstri* compositi e mirabolanti.

Alla costituzione di questa donna ferina contribuisce anche l'immaginario erotico luciniano, sebbene sia da considerare, nel complesso, molto meno invasivo rispetto a quello dannunziano, dal quale, peraltro, in buona parte dipende¹¹⁴:

O Crise bianca, ne la nera alcova
calca le tue giovani impazienti
(*Crise*, vv. 1-2)

forse per ciò son già sperti gineti
le zitelle che allor calca supine
ed ammaestra
(*L'intermezzo della Primavera*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., II, vv. 72-74)

...di nuove oscenità
l'espertissima loro imperatrice
(*Taide*, vv. 7-8)

Tais di nuovi baci esperta
(*Adone*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., I, v. 10)

e sparse sopra i serici origlieri,
mollì tra le tue coscie alabastrine
(*Laide*, II, *Alcova*, vv. 12-13)

o molli e alabastrine
membra
(*L'intermezzo della Primavera*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., II, vv. 74-75)

e vieni ne l'alcova profumata
(*Laide*, III, *Delirio*, v. 12)

si sdrajan nelle alcove profumate (*La Prima Ora della Accademia*, Milano-Napoli-Palermo-Roma, Sandron, 1902, p. 129)

La mia bocca à dei filtri saporosi
(*Cleopatra*, I, *Maga*, v. 9)

I miei baci son filtri e dan l'Oblio
(*La Fata*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., v. 5)¹¹⁵

e milioni di carezze
prodigare al tuo corpo flessuoso
(*Fame di carne*, I, vv. 10-11)

Oh, sul broccato
del basso letto il corpo flessuoso
(*La lettrice*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., III, vv. 5-6)

Non bisogna dimenticare che Lucini è attestato, come si è già visto più sopra, anche nelle epigrafi di due sonetti (*Laide*, V, *Sazietà* e *Cleopatra*, III, *La mia vulva*), e che l'intera serie su Cleopatra sembra memore della mini-suite luciniana, per non dire che è proprio la sezione de *Le forme* nel *Libro delle immagini terrene* a improntare maggiormente l'organizzazione del *Vas*. Non è un caso che in quella stessa serie del poeta milanese ci si imbatta anche in Frine, Taide e Lucrezia Borgia¹¹⁶, puntualmente riprese da Govoni, sicché davvero si può dire che a

¹¹⁴ Ho già sottolineato nelle note precedenti qualche caso di sovrapposizione tra d'Annunzio e Lucini, in cui è preferibile dare la priorità al primo.

¹¹⁵ Ma anche: «*Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore*» (C. BAUDELAIRE, *Hymne à la beauté*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 7); «*D'un plein et mûr et lent baiser, / fort comme un philtre*» (R. DE SOUZA, *L'Embaumeur*, in *Sources vers le Fleuve*, cit., II, vv. 67-68). La fonte luciniana, invece, è certamente Klingsor, che era letto anche da Govoni: «*je suis Ondine la reine fée au lac. / Je t'aime: tu boiras le philtre d'oubli*» (T. KLINGSOR, *Ondine*, in *Filles-Fleurs*, Paris, Mercure de France, 1895, vv. 12-13).

¹¹⁶ Frine è citata in *La catedrale*, III, v. 4 e in *Adone*, I, v. 11; Taide («*Tais*» per Lucini) è in *Adone*, I, v. 10; Lucrezia Borgia è in *Alessandro VI*, I, v. 2.

Lucini spetti il compito di ispirare lo schema generale del *Vas luxuriae*, salvo poi cedere tendenzialmente lo scettro a d'Annunzio quando si tratta di zoomare sul dettaglio. Allo stesso modo Lucini conta molto per l'allestimento degli interni del *Vas*, stipati di bracieri ed origlieri che affollano anche le *Forme* luciniane, ma poi la sua influenza si dirada quando prevale la focalizzazione sul singolo elemento, sull'aroma che si esala, sul materiale del letto, sulle vesti o sui gioielli della donna. Lucini, insomma, fornisce la cornice e il contorno, mentre d'Annunzio la sostanza.

Più esile ancora, ma simile nei modi a quello luciniano, è l'influsso del minimo Arturo Colautti, presente, nella fattispecie, con la sezione *Le Immortali* dei *Canti virili* (1896). Nella sua rassegna di donne fatali si incontrano nuovamente Lucrezia Borgia (*La Borgia*) e Taide, e in più la Maddalena (*La Magdalena*) e Giuditta¹¹⁷, distribuite all'interno della sezione a seconda del colore dei capelli (*Le Bionde, Le Brune, Le Fulve*) e cantate con un tono estremamente sussiegoso, che senz'altro litiga con l'atteggiamento ben più ingenuo e sfrontato di Govoni. Solo pochi passi accertano l'influenza di Colautti:

O magnifica donna di Magdàla,
dotta ne le lussurie più segrete
(*Magdalena*, vv. 1-2)

Dotta nel bacio e nel veleno tardo
(*La Borgia*, in *Canti virili*, Milano, Treves, 1896, v. 13)

e la mia bocca sana
dove cola la mirra e l'idromele
(*Giuditta*, I, vv. 10-11)

O labbra pari a fragole incorrotte,
mèle stillanti e mirra (*La grande Ora*, in *Il terzo peccato*, Milano, Piazza, 1902, vv. 103-104)

Dei baci di libidine la piovà
stampa su quelle bocche
(*Crise*, vv. 5-6)

Cade la piovà de' baci sonora
(*Il ponte*, in *Canti virili*, cit., v. 12)

e un prezioso e rorido ciborio
che trabocca d'odore di peccato
(*Cleopatra*, III, *La mia vulva*, vv. 13-14)

l'aroma del peccato
dalle tue carni lesbie
(*Nanà*, in *Canti virili*, cit., vv. 44-45)¹¹⁸

O Lucrezia biondissima, sapiente
più di *Locusta*
(*Lucrezia Borgia*, I, vv. 1-2)

face la luna e pronuba *Locusta*
(*Messalina*, in *Canti virili*, cit., v. 11)

una grande face sfolgorante
che arda di tutti gli ori di *Golconda*
(*Lucrezia Borgia*, II, vv. 2-3)

Non è *Golconda* più di gemme piena,
non flutti ha l'indo mar più candescenti
(*Stelle cadenti*, in *Canti virili*, cit., vv. 5-6)

L'esuberanza di Govoni rischia quasi di apparire caricaturale nei confronti della seriosità di Colautti, e comunque sbilancia decisamente il precario equilibrio di quest'ultimo tra un

¹¹⁷ Taide è citata in *La Borgia*, v. 14 («formidabile Taide vaticana»: è l'epigrafe del govoniano *Lucrezia Borgia*, I); Giuditta in *La Corday*, v. 3 e in *L'autocrate*, v. 82.

¹¹⁸ L'espressione è anche di Rodenbach («O baume du Pêché!», G. RODENBACH, *Pêché*, in *La jeunesse blanche*, cit., v. 9) e di Péladan («une odeur de pêché plane sur ce sommeillement», J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., p. 1).

severo tono carducciano e un'ammiccante maliziosità *maudit* in favore di questo secondo versante, con un'interpretazione tutta govoniana.

Anche i simbolisti francesi sono ben attestati nel *Vas*. La presenza d'oltralpe più rilevante è senz'altro quella di Pierre Louÿs, molto influente soprattutto laddove Govoni si concentra sulle scene saffiche, ma in generale di grande importanza per la coloritura classicheggiante ed esotica di molti sonetti. Se si pensa all'erotismo rosa e bizantino di *Aphrodite* e alle scene di lesbismo estenuato delle *Chansons de Bilitis*, non si può non constatarne un influsso profondo sul *Vas* govoniano, al di là dei singoli riscontri, che pure non sono scarsi:

de la *chioma* la lucida *fumana*
(*Frine*, v. 7)

Mes *cheveux* sont comme une *rivière* infinie dans la
plaine
(*Aphrodite*, cit., p. 23)¹¹⁹

Da la sua carne [...]
esce un olezzo come di rosai
e di volatizzata *maggiorana*
(*Frine*, vv. 9-11)

Sur mes cils et sur mes yeux, de la *marjolaine* de Kôs
(*Les parfums*, in *Les chansons de Bilitis*, cit., p. 65)

supine
e ignude con le *coscine scostate*
(*Laide*, V, *Sazietà*, vv. 6-7)

Couchée sur la poitrine, les coudes en avant, les
jambes écartées
(*Aphrodite*, cit., p. 15)

ma le vulve dolcissime e pelose
emanano un *odore* inebriante,
come *due scatolette naturali*...
(*Laide*, V, *Sazietà*, vv. 12-14)

et dans l'air étroit du lit, deux *odeurs* de femmes
montaient, des *deux cassolettes naturelles*
(*Pénombre*, in *Les chansons de Bilitis*, cit., p. 44)

i miei capelli tortili serpenti
(*Cleopatra*, III, *La mia vulva*, v. 3)

la *chevelure* encore humide et lourde brillait [...]. Elle
la fit tourner sur elle-même, telle qu'un *gros serpent*
de métal (*Aphrodite*, cit., p. 21)

Ho le *braccia* carnose e *affusolate*,
più candide e più lisce di l'*avorio*,
e l'*ascelle* pelose ed incavate
(*Cleopatra*, III, *La mia vulva*, vv. 9-11)

Tes *bras* sont *arrondis* comme deux défenses d'*ivoire*,
et tes *aiselles* sont deux bouches
(*Aphrodite*, cit., p. 23)

addormentarmi sopra l'origliere
opulento e fragrante del tuo *ventre*
(*Lucrezia Borgia*, II, vv. 13-14)

O lassitude! *je reposai* ma joue *sur le ventre* d'une
jeune fille (*Volupté*, in *Les chanson de Bilitis*, cit., p.
68)

Bisogna poi aggiungere che il sonetto *Crise* è preceduto dall'epigrafe «leggendo Pierre Louÿs» e che la figura di Laide è ugualmente prelevata da *Aphrodite*¹²⁰, come si può arguire

¹¹⁹ Probabilmente Louÿs riprende un passaggio arcinoto di Mallarmé («Mais ta *chevelure* est une *rivière* tiède», S. MALLARMÉ, *Tristesse d'été*, in *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, Paris, Flammarion, 1983, v. 9; ma anche: «le blond *torrent* de mes *cheveux* immaculés», *Hérodiade*, *ibidem*, II, v. 4), che non è escluso sia la fonte diretta di Govoni (il quale leggeva il parigino già nel 1903). L'immagine, in realtà, è piuttosto canonizzata: «Le flot des lourds *cheveux* est comme un *fleuve noir*» (H. DE RÉGNIER, *Sonnets*, in *Premiers Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1899, VI, v. 1).

¹²⁰ «Ce sont l'Oïneus de Chérémon, le Retour d'Alexis, le Miroir de *Laïs* d'Aristippe» (*Aphrodite*, cit., p. 173).

dal clima saffico tutto louÿsiano del ciclo sonettistico. Tra tutti i rimandi citati mi pare interessante soprattutto il caso delle «due scatolette naturali», che vanno a tradurre letteralmente le «deux cassolettes naturelles» di Louÿs: Govoni preferisce mantenere intatta la sonorità del termine francese piuttosto che conservarne il senso, destinato ad uno scomodo slittamento da ‘bruciaprofumi’ a ‘piccola scatola’, slittamento che rende ancor più ostico un passaggio già di per sé piuttosto urtante¹²¹. Si tratta di un’emersione significativa di quella ‘preponderanza del significante’ che, già notata a proposito dei *Ventagli giapponesi*, esploderà nei virtuosismi fonici dell’*Orto di devozione*.

Il ruolo di Louÿs è preminente rispetto a quello degli altri autori d’oltralpe: nel *Vas* lasciano qualche reminiscenza il Baudelaire più lussurioso, certo Rodenbach, e Péladan (il quale però scaricherà maggiormente la propria influenza sull’erotismo ieratico e sacrale dell’*Orto di devozione*). Si tratta, in tutti questi casi, di vicinanze tematiche o di semplici affinità. Un paio di spunti notevoli, ma tutto sommato marginali se confrontati con la messe di calchi ‘autoctoni’, sono estratti dal Verlaine delle *Odes en son honneur*:

e fino a sazietà *le grasse e snelle*
coscie palpeggiati
 (Giuditta, II, vv. 5-6)

Cuisses grosses mais fuselées
 tendres et fermes par dessous
 (*Odes en son honneur* [1893], in P. VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, 1992, VIII, vv. 1-2)

Le splende al *collo grasso* e ammorbidito
 una doppia e pregevole collana
 (*Frine*, vv. 5-6)

Cou gras comme le miel
 (*Odes en son honneur*, in *Œuvres poétiques complètes*, cit., III, v. 11)

Il primo dei due calchi verlainiani stimola ancora qualche riflessione sul modo piuttosto *naïf* con cui Govoni lavora sulle fonti e sulla propria stessa poesia: il nesso aggettivale che in Verlaine è volutamente antitetico («*grosses mais fuselées*») diventa in Govoni vera contraddizione («*grasse e snelle*»), poiché perde quella spia avversativa che nel francese segnalava, in qualche modo, la presenza vigile dell’autore. Govoni dà esattamente l’impressione opposta, di colui a cui le parole sono sfuggite sulla pagina, di getto, quasi inavvertitamente, o comunque con una buona dose di distrazione. È curioso che questa sorta di leggerezza lessicale si coniughi a momenti in cui il termine è cercato con zelo, scelto con precisione, come un bersaglio centrato: il *Vas*, per farla breve, testimonia già in minima parte un’alternanza tra zeppa e parola testardamente voluta che il resto della raccolta evidenzierà in modo molto maggiore. Ed è una delle tracce più manifeste del procedere govoniano, ondivago e diluito, in virtù del quale l’attenzione del poeta si distribuisce in modo

¹²¹ Il tutto era già stato notato da Vieri: F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, cit., nota 59 a p. 71.

estremamente disomogeneo sulla pagina: spesso, così, su una o su una manciata di parole si dirige tutta la concentrazione dell'autore, che sorvola sul resto del pezzo con atteggiamento svagato, quasi avesse fretta di scrivere *quella* parola¹²².

In realtà il linguaggio del *Vas luxuriae* mima fedelmente l'iperbolicità dei temi trattati, attraverso una continua moltiplicazione di aggettivi, spesso ripetuti e ancor più spesso 'disattenti', e una ricerca invece più mirata di sostantivi e verbi, che sono chiamati ad accollarsi la fisicità del testo. Ne fuoriesce una corposità molto liquida e squilibrata, in cui l'accostamento aggettivo-sostantivo pende quasi sempre dalla parte del secondo («diletto morso», «lascivi strisciamenti», «caldi pulsamenti»)¹²³ o eventualmente sul verbo («abbattendole», «palpeggiasti», «calcarle», «squasserò»)¹²⁴. Le rime superano le scelte elementari di *Reliquie*, anche se non raggiungono ancora i livelli di complicazione e di giocoso virtuosismo delle sezioni successive; spesso, anzi, viene relegato in posizione di rima un aggettivo, magari il secondo di un'endiadi, con effetti di zeppa molto marcati («ignude e belle», «grasse e snelle», «ignuda e lussuriosa», «nitide e roventi», «ruvida e lasciva», «lurido ed abbietto»)¹²⁵. Non è un caso, allora, che sia molto più evidente nel *Vas* rispetto al resto delle *Fiale* la mania iterativa del ferrarese, che si risolve nella continua riproposizione degli stessi termini, utilizzati in dosi massicce, come ingredienti indispensabili per la composizione della 'maniera' poetica prescelta.

Il motivo su cui si finisce per battere è sempre lo stesso: Govoni lavora a tavolino, incastra i pezzi tra loro come in un gioco di costruzioni, assembla influenze provenienti dagli autori più disparati e firma il tutto con la propria consueta e irruente spavalderia. Certo è che nel *Vas luxuriae* la specificità dell'argomento fa assumere all'esercizio govoniano una curvatura per certi aspetti inquietante, e a ben vedere più ingenua che altrove: tanto perché Govoni deve appoggiarsi di più sul già scritto, quanto perché si avverte una presenza troppo urgente dell'autore (evento già di per sé raro nella poesia govoniana), un suo regolare debordamento. L'esercitazione sopra la poesia erotica è assieme il debito più incauto e più impacciato che Govoni paga al codice simbolista.

¹²² Vieri ha parlato, per i sonetti del *Vas*, di «verbalismo zeppo, pletorico e sovrabbondante» (F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, cit., p. 83).

¹²³ Rispettivamente: *Giuditta*, I, vv. 7-8; *Laide*, IV, *Bacio di libidine*, v. 3; *Cleopatra*, III, *La mia vulva*, v. 7.

¹²⁴ *Giuditta*, II, v. 3; *ibidem*, v. 6; *Frine*, v. 4; *Laide*, IV, *Bacio di libidine*, v. 6.

¹²⁵ *Giuditta*, II, v. 1; *ibidem*, v. 5; *Frine*, v. 9; *Laide*, III, *Delirio*, v. 8; *Cleopatra*, I, *Maga*, v. 14; *Lucrezia Borgia*, III, v. 2.

2.6. Le cose tristi della religione: i *Fioretti francescani*

Dopo il surriscaldato *Vas*, gli undici *Fioretti francescani* propongono uno stacco notevole, quasi scioccante: le ‘cose tristi della religione’ cozzano fortemente con l’erotismo ostentato dei sonetti lussuriosi, mentre le atmosfere si ricollegano a quelle più dimesse e ingrignate degli *Odori sbiaditi*, con cui questi pezzi condividono anche la rigorosa ambientazione romana¹²⁶.

Si torna nell’ambito dell’Agro abbandonato e marginale, minacciato dalla bonifica e dal deturpamento edilizio: Govoni si ritira nella sua «‘Roma la Morta’»¹²⁷, intima e devozionale, ricostruita anche attraverso le suggestioni del d’Annunzio più schivo e fatta incrociare, qui per la prima volta, con la Bruges rodenbachiana e con alcuni accenti del Pascoli più campestre. Si tratta certamente di una Roma in tono minore, ben distante da quella gloriosa compianta da Claudio Cantelmo nelle pagine iniziali de *Le vergini delle rocce* – che pure Govoni conosce senz’altro a menadito¹²⁸: una Roma già crepuscolare, che si sviluppa secondo gli stessi itinerari ecclesiastici che saranno battuti durante le camminate serali del cenacolo corazziniano. L’armamentario religioso, già attestato all’interno del *Vas luxuriae* con effetti provocatori e blasfemi, è qui sfruttato con finalità antipodiche: il suo riuso serve ad attenuare il grado di sensualità e a fornire un repertorio di fondali in disfacimento, logori, abbandonati, in piena sintonia con l’animo malinconico ed esiliato del poeta. Govoni non rientra, si badi, nel campo del misticismo decadente di Huysmans o Wilde, in cui l’avvicinamento alla sfera sacra è compiuto con una sorta di snobistica curiosità, tutta di superficie; nei *Fioretti*, pur non essendoci mai una reale spinta religiosa, non c’è neppure il diletterismo un po’ civettuolo del *dandy* che cerca di raccogliere sensazioni nuove nella frequentazione di universi, etici ed estetici, opposti al proprio. In Govoni c’è piuttosto una ricerca di luoghi periferici e *in minore* che si accordino al proprio stato d’animo, secondo un gusto più propriamente simbolista¹²⁹. Dall’incontro con le cose della religione non nasce una

¹²⁶ Anche in questo caso è demandato alle epigrafi il compito di specificare la romanità delle scenografie: il dittico *Chiesetta deserta* è preceduto dalla precisazione «in fondo a la via Salara», il titolo del dittico *In un tempietto* prosegue nella specificazione «de la campagna romana», *Tabernacolo* è localizzato «in una via vicina a Santo Stefano Rotondo», *Sobborgo religioso* «nel monte Celio». Nell’ultima coppia di sonetti è il titolo stesso a segnalare la romanità (*Nel chiostro del Laterano*). Di due soli sonetti (*Sogno d’una notte d’inverno* e *San Giorgio*) l’ambientazione rimane imprecisata.

¹²⁷ E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 31.

¹²⁸ Sulle consonanze e sulle differenze tra la lamentazione dannunziana attorno alla Roma profanata dalla speculazione edilizia e quella govoniana (espressa in termini meno elegiaci e più ideologici nella terza delle lettere decarolisiane), cfr. E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 29-32.

¹²⁹ Si pensi a certi passaggi di *Bruges-la-Morte*, in cui viene descritta l’affinità tra il protagonista, vedovo e afflitto, e il quartiere religioso della città fiamminga: «Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d’ecclésiastiques quartiers» (G. RODENBACH, *Bruges-la-*

dialettica di contrasto (vita dissoluta contro vita penitenziale, eros contro sacro), ma un'affinità tutta tramata sui motivi dell'isolamento e della rinuncia, che saranno poi dei capisaldi della poetica crepuscolare.

In questo *tour* alla ricerca di un mondo nostalgico e appartato prevale l'attenzione verso gli esterni, anche se in genere si tratta di tipici luoghi *conclusi*, come orti e chiostri, nei quali regna un forte senso di esclusione, volutamente inseguito e dagli effetti claustrofilici:

Ne gli orti i mandorli sono in fiore / come una primaverile primizia; / è diffuso per l'aria il pudore / d'una timida vergine novizia (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, vv. 1-4)

È una sera di marzo. Tra le arcate / dei ruvidi architravi trecenteschi, / cinguettano le rondini (*In un tempietto*, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 1-3)

Io visito sovente nel mattino / o pure nel crepuscolo rosato / un religioso tabernacolino / [...] / Ed al chiuso cancello intrecciato / sempre vi trovo qualche gelsomino (*Tabernacolo*, vv. 1-3; 5-6)

Vecchi muri e cortili silenziosi / pieni d'erba, chiesette abbandonate / [...] / Cancelli sgangherati e rugginosi / da cui travedonsi de le spostate / urne dentro a degli orti religiosi (*Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, vv. 1-2; 5-7)

Nel dittico *Nel chiostro del Laterano* la reclusione si tinge di sfumature più macabre, fino a stimolare addirittura un «desiderio di morte»¹³⁰:

Io passeggio pel chiostro abbandonato
ad una lenta consumazione
[...]
e penso ad un'immagine digiuna
di monaco sparuto, in scapolare,
vagante pel giardino silenzioso
[...]
con tra le mani un teschio spaventoso
(*Nel chiostro del Laterano*, I, *Imagine*, vv. 1-2; 9-11; 14)

Se le scene *en plein air* sono limitate dalla presenza di muri e cancelli, le descrizioni degli interni sono aperte dalle brecce che si formano nelle pareti in disfacimento o dalle finestre prive di vetri, sicché l'elemento vegetale risulta sempre, in un caso o nell'altro, prevaricante, e finisce per ricoprire di una patina *liberty* l'intera serie:

Vicino, su la via c'è un oratorio / che l'edera ricopre per metà / col suo manto di vedova (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, vv. 9-11)

Tra le arcate / dei ruvidi architravi trecenteschi, / cinguettano le rondini tornate, / svolazzando dai mandorli e dai peschi // che le lunghe finestre costellate / coronano di rami e fiori freschi, / col glicine e le rose scapigliate / in fini e inestricabili arabeschi (*In un tempietto*, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 1-8)

Vasi purissimi d'elezione / sopra l'altare odorano dei gigli / in anfore di vetro, acutamente (*In un tempietto*, II, *Gigli votivi*, vv. 9-11)

Morte, cit., p. 4); «La propagande de l'exemple, la volonté latente des choses l'entraînaient à son tour dans le recueillement des vieux temples. Comme à l'origine, il se remit à aimer y faire halte le soir, dans ces neufs de Saint-Sauveur surtout» (*ibidem*, p. 151).

¹³⁰ *Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, v. 10.

Dal viottolo deserto e sonnolento, / giungono a tratti effluvi gaudiosi / di freschissime mammole, col
vento, / che dentro a dei bicchieri polverosi // sfogliano il loro pio struggimento / in due tabernacoli corrosi
(*Sobborgo religioso*, II, *Armadi sacri*, vv. 1-6)

O mistico recinto consacrato, / orto soave di devozione / dove sboccia la viola e il vellutato / e orgoglioso
garofano scoppione (*Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, vv. 1-4)

In queste contaminazioni tra religiosità e ambiente rurale si fa sentire l'influenza di Jammes piuttosto che di Pascoli, mentre Rodenbach si avverte laddove predominano l'odore di chiuso delle chiese abbandonate e un'atmosfera più oppressiva e mortuaria. La precisa possibilità di ricondurre anche questa maniera govoniana a tendenze diffuse nel simbolismo europeo conferma come nella rappresentazione insistita di questi paesaggi in rovina non ci sia nessuna volontà iconoclasta, anzi: come già accennato a proposito di *Villa chiusa*, il desiderio di Govoni è quello di 'imbalsamare' l'essenza prettamente poetica di questi scenari prossimi a scomparire. Secondo un'espressione del ferrarese:

e m'imbalsama l'anima affannosa
del suo dolce e ineffabile nepente,
la poesia delle cose morte
(*In un tempietto*, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 12-14)

Non anti-poesia, dunque, quella dei *Fioretti*, ma iper-poesia, caratterizzata da una precisa missione salvifica, che non fa altro che elevare il grado elegiaco dell'operazione govoniana (tanto che tornano spesso termini come «delizia», «ineffabile», «dolce», «languido»; l'espressione «ineffabile delizia» fa addirittura da cerniera alla sezione, in quanto si trova nel primo e nell'ultimo sonetto)¹³¹. Siamo ancora innegabilmente nel territorio del sublime, anche se di un «sublime in via d'estinzione»¹³², scovato ai margini della metropoli, composto di oggetti in disuso, collegato al mondo della religione perché quell'armamentario è solcato più di qualsiasi altro dalla consunzione e dalla mortificazione. L'effetto è sempre elitario e squisito, anche se penitenziale; tra le cose e il poeta si creano una sintonia e un'affinità esclusive, più marcate rispetto alle precedenti zone della raccolta:

solitudine triste e languente
in cui le cose anno dei contagiosi
filtri che infondono un raccoglimento

deliziosissimo
(*Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, vv. 9-12)

La maniera è dunque meno sforzata, più naturale, e non a caso anticipa molti sviluppi imminenti della poesia govoniana (*Armonia* in testa: basti pensare all'intero *Rosario di conventi*) e della poesia crepuscolare *tout court*. Ciò non significa che non ci sia un alto

¹³¹ *Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, v. 6 e *Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, v. 11.

¹³² F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, cit., p. 397.

grado di letterarietà a sostenere anche questa sezione¹³³, tanto che non me la sentirei di parlare di «netto anticipo sui tempi» e di «prodigiosa elaborazione *avant lettre* di un'inedita istanza di consunzione e privazione protocrepuscolare»¹³⁴. Non servirà neppure invadere i territori franco-belgi per trovare panoramiche di imponente simili a quelle govoniane: basterebbe soffermarsi, di nuovo, sulla *Roma sentimentale* (1900) di Angeli, su *La Città di Vita* (1896) dello stesso Angeli, sull'*Urna* (1900) di Civinini o su *L'arcobaleno* (1900) di Pietro Mastri, senza scomodare altri autori ancora più in anticipo (Achille Leto, Giovanni Tecchio), ma più difficilmente frequentati da Govoni¹³⁵. Si legga questa descrizione di un pellegrinaggio a San Saba in Angeli:

E finalmente, verso sera, dopo aver veduto tutte quelle cose rare e aver goduto quelli spettacoli di bellezza creati per noi, abbiamo finito la giornata a San Saba, la chiesa del Celio più ignota e più lontana e più nascosta dagli alberi e dalle erbe. Vi si giunge per un sentiero cinto di siepi vive: da una parte e dall'altra le vigne coltivate, hanno una *dolcezza infinita*. Alla porta aspettammo un poco che ci aprissero e vennero alcuni fanciulli che ci condussero a traverso un breve cortile fino al cimitero della chiesa. Quel cortile era tutto fiorito di giaggioli, di narcisi, di amarillidi: le ellere e le pervinche ingombravano alcune casse di legno, sparse intorno ai muri. Una umidità costante e invisibile stendeva come un velo verde sulle pietre consumate, lungo le colonnine di marmo, in cima ai muri che perdevano l'intonaco. Dentro la chiesa disadorna, questa umidità era anche più grande: sembrava che dagli archi delle navate stillassero continue gocce, e le pareti si screpolavano, e le pitture giottesche dell'abside, le figurazioni simboliche di una fede lontana, impallidivano a poco a poco, fondevano i loro colori in una intonazione rossastra. *Tutto era morto in quella chiesa*: solo come un bel corpo immarcescibile, il pavimento cosmatesco serbava incorrotto i suoi colori. Accanto alla chiesa vi era un portico, piantato di olmi: alcuni sedili di legno finivano di imputridire in quell'ombra solitaria, corrosi dalle borraccine e dai licheni. Il terreno era tutto sparso di piccole samare carnicine e il cielo come velato dalla trama delle prime foglie che cominciavano a spuntare. Lentamente, *come per assaporare tutta la dolcezza di quell'ora crepuscolare*, ci dirigemmo sul breve balcone, da cui Roma si offre come una vergine appassionata: *e bevemmo*

¹³³ Livi parla, a proposito del sonetto *Crepuscolo di morte*, di «ebbrezza di letteratura», di «totale presenza nel mondo grazie alla poesia» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 96).

¹³⁴ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 11.

¹³⁵ «L'idea di questo libro nacque in una mattina di febbraio sotto un tiepido sole che faceva fendere le scorze dei ramoscelli e metteva come un impalpabile velo azzurro sui palazzi romani. [...] Nessuna città, al pari di Roma, si offriva a questo giuoco del sentimento: nessuna città, al pari di Roma, poteva porgere una più grande gioia in un così velato mistero. I suoi musei, le sue ville, la sua campagna, i suoi quartieri solitari e religiosi, le sue strade, i suoi chioschi, i suoi giardini, i suoi palazzi non erano forse altrettanti oratori d'amore i cui altari aspettavano l'eletta? E ognuno di questi luoghi non aveva forse un'anima che poteva vibrare simultaneamente e armonicamente con l'anima nostra?» (D. ANGELI, *Roma sentimentale*, cit., pp. 13 e 18). Poco oltre Angeli parla del chiostro di San Giovanni in Laterano, a cui Govoni dedica gli ultimi due sonetti della serie, e della basilica di San Saba, meta abituale delle camminate corazziniane: «...siamo partiti all'improvviso, senza uno scopo prefisso, con l'intenzione, un po' vaga, di vedere queste funzioni pasquali nelle chiese più lontane e dimenticate. [...] Tutte quelle chiese, così umili e così ricche, hanno veramente un aspetto speciale, ben diverso dalle sontuosità barocche, [...] si nascondono quasi nelle ripiegature delle grandi ville misteriose, all'ombra di cipressi, di oleandri, di aranci, lungo tacite strade o in fondo a piazze solitarie dove razzolano le galline tra l'erba che cresce negli'interstizi dei selci» (*ibidem*, pp. 56-58). Tra le poesie, si legga *Santa Sabina* in ID., *La Città di Vita*, cit., p. 51. Di Civinini contano soprattutto *Chiesa rurale* e la *Canzone dei mandorli fioriti*, che certamente sovrintendono la composizione di un pezzo come *Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*.

veramente tutta l'essenza di quelle cose tristi, e ci parve per un momento che la nostra anima si confondesse con l'anima della città spasimante sotto le prime carezze della primavera.¹³⁶

Non solo lo sfondo ambientale è uno di quelli più frequentati dalle passeggiate romane di Govoni e Corazzini (si pensi alla *San Saba* di quest'ultimo), ma in Angeli si trovano già dispiegati gli stessi motivi dei *Fioretti* govoniani. In particolare, accanto alla rassegna del logoro scenario semiabbandonato, si coglie una medesima attrazione, dolce e indefinita, verso le cose morte e tristi della religione, preferibilmente assaporate nell'ora crepuscolare.

Anche coi *Fioretti francescani* Govoni si inserisce in un preciso filone tematico della letteratura simbolista, dedicato ad un'appassionata visitazione delle tristezze ecclesiastiche: al ferrarese va senz'altro il merito di aver inquadrato perfettamente i crismi di questa maniera poetica, centrando in particolare quell'abbassamento tonale che da qui passerà a Corazzini e a Moretti, e di averli fortemente potenziati, secondo la tipica tecnica delle *Fiale*, ossia attraverso una loro riproposizione meticolosa e iterata. I modelli govoniani qui sono prevalentemente italiani. Accanto a quelli già citati andrà aggiunto senza esitazioni il solito d'Annunzio, che fornisce non pochi spunti, prelevati soprattutto dalle zone più intimistiche e grigie del *Trionfo della morte* e del *Fuoco*. L'ispirazione per la govoniana *Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, ad esempio, verrà da un incrocio tra la *Canzone dei mandorli fioriti* di Civinini e un passo del *Fuoco*:

Ne gli orti i mandorli sono in fiore
come una primaverile primizia
(*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, vv. 1-2)

- Tieni! Guarda! Un ramo di mandorlo! *Il mandorlo è fiorito nell'orto del convento*
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 503)

solo son rifeoriti
i mandorli nell'orto del vicino (*Canzone dei mandorli fioriti*, in *L'urna*, cit., vv. 32-33)

Altri rimandi dannunziani sono ancora più puntuali, e provengono in maggioranza dal *corpus* in prosa del pescarese:

del mite *incenso* più non si rammenta
ch' *esalava* dal suo mistico cuore
(*Chiesetta deserta*, II, *Abbandono*, vv. 7-8)

Un odore assai fioco,
odor quasi d' *incenso*
che per un tempio immenso
vanisca a poco a poco
(*Romanza*, in *La Chimera*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 514, vv. 25-28)

Un pio profumo d' *incenso* *svanito* e di violette si
mescolava alla musica di Sebastiano Bach (*Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 668)

e m'imbalsama l'anima affannosa
del suo dolce e ineffabile *nepente*

La pazienza è l'immortal *nepente*
che afforza i nervi e l'anima ristora

¹³⁶ D. ANGELI, *Roma sentimentale*, cit., pp. 63-66.

(In un tempietto, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 12-13)

Vasi purissimi d'elezione
sopra l'altare odorano dei gigli
in anfore di vetro, acutamente
(In un tempietto, II, *Gigli votivi*, vv. 9-11)

e gli apostoli irsuti nell'ancone
svolgono a l'ombra i logori cartigli,
coi moniti severi, austeramente
(In un tempietto, II, *Gigli votivi*, vv. 12-14)

Vecchi muri e cortili silenziosi
pieni d'erba, chiesette abbandonate
dove gl'incensi lenti e propiziosi
più non svaporano per le navate;

cancelli sgangherati e rugginosi
da cui travedonsi de le spostate
urne dentro a degli orti religiosi
e de le statue ignude e mutilate
(Sobborgo religioso, I, *Delizie sconosciute*, vv. 1-8)

mentre il vespro nel cielo limitato
dispiega il suo croceo gonfalone
(Nel chiostro del Laterano, I, *Imagie*, vv. 3-4)

quando sfoglia il crepuscolo lussuoso,
fra le colonne logore e ritorte,
la sua porpora cardinalizia
(Nel chiostro del Laterano, II, *Crepuscolo nel chiostro*, vv. 12-14)

Immancabile la presenza di Civinini e Lucini, mentre scatta una prima e ancora timida emersione di accenti pascoliani:

...dai mandorli e dai peschi

che le lunghe finestre costellate
coronano di rami e fiori freschi,
col glicine e le rose scapigliate
(In un tempietto, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 4-7)

per la corta navata silenziosa
[...]
m'imbalsama l'anima affannosa
[...]
la poesia delle cose morte
(In un tempietto, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 10; 12; 14)

(Donna Francesca, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., IX, vv. 91-92)

Un odore assai fioco [...] da'l giglio umile sale divotamente a'l cielo. Trema il languido stelo. O Vas Spirituale!
(Romanza, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 514, vv. 25; 29-32)

...in quella guisa che dalle palme degli angeli affigiati in alto e in basso delle ancone si partono le liste volubili dei cartigli recanti qualche versetto (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 96)

E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre, s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mutile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano imagine di vene in rilievo (*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 378)

Un cancello di ferro rugginoso le chiudeva (*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 421)

Un insolito lume propagavasi nei cieli dall'ultimo orizzonte, come se il selvaggio Sposo vi trascorresse come un carro di fuoco agitando il suo gonfalone purpureo
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 239)¹³⁷

e in certi giorni d'ottobre, al sole, le muraglie e le scalee sembravano parate di porpora
(*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 99)

Glicine scapigliate, alle ringhiere malinconiose, languon di viola a coronar l'ogive alte e severe
(G. P. LUCINI, *Una casa*, in *Il libro delle imagini terrene*, cit., vv. 1-3)

per la navata cheta olisce la segreta poesia del passato
(G. CIVININI, *Chiesa rurale*, in *L'urna*, cit., vv. 18-20)

¹³⁷ Si senta anche il d'Annunzio esordiente: «Quando te miro ne l'albe placide, / ne' crocei vesperi da'l mio balcone» (G. D'ANNUNZIO, *A un vecchio satiro*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 9-10).

ed il persistente
rincorrersi di *passeri rissosi*
(*Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, vv. 12-13)

De le chiese invisibili e *lontane*
fievoli tessono l'*Avemaria*
(*Sobborgo religioso*, II, *Armadi sacri*, vv. 9-10)

e penso ad un'immagine digiuna
di monaco sparuto, in scapolare,
vagante pel giardino silenzioso

in una chiara notte con la luna
(*Nel chiostro del Laterano*, I, *Imagine*, vv. 9-12)

Dopo *rissosi cinguettii* nell'aria
(G. PASCOLI, *Quel giorno*, in *Myrica*, *Poesie*, I, cit.,
v. 1)

E già venian più rare
le squille delle *Avemarie lontane*
(G. PASCOLI, *Il Soldato di San Piero in Campo*, in
Primi poemetti, *Poesie*, I, cit., I, vv. 16-17)

Solo tra l'arce errava un cappuccino:
pareva spettro da quell'arce uscito,
bianco la barba e gli occhi d'un turchino
vuoto, infinito
(G. PASCOLI, *Pervinca*, in *Myrica*, *Poesie*, I, cit., vv.
9-12)¹³⁸

Va dunque in parte sfatata l'opinione che proprio da questa sezione scatti un'influenza prevalente dei franco-belgi sulla poesia govoniana: di Jammes è riflesso soltanto l'accostamento assieme *liberty* e rurale alle cose della religione, mentre Rodenbach è riecheggiato soltanto in due pezzi, ossia *Tabernacolo* e *Sogno d'una notte d'inverno – La suora morta*, mentre è da segnalare con più cautela qualche suggestione rodenbachiana in *Abbandono*:

Dentro, *ad un muro* in cui l'ombra s'aumenta,
un *Crocefisso* pieno di dolore
più non sparge da la *sanguinolenta*
piaga il suo denso balsamo d'amore
(*Chiesetta deserta*, II, *Abbandono*, vv. 1-4)

del mite *incenso* più non si rammenta
ch'*esalava* dal suo mistico cuore
(*Chiesetta deserta*, II, *Abbandono*, vv. 7-8)

Su l'altare di legno scolorito,
una Madonna in tunica di raso
piange soletta con rassegnazione,

Je sais des *murs* en deuil vieillis sous les auspices
d'un calvaire où s'étale un *Christ ensanglanté!*
(*Paysages de ville*, XI, in *Le Règne du Silence*, cit.,
vv. 3-4)¹³⁹

Ah! cette malade odeur de vieille église
[...]
encens irrésolu *qui meurt* dans l'ombre grise
(*Les hosties*, III, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 13;
16)

Et l'*encens* peu à peu
évaporant parmi les nefs un brouillard bleu
(*Les hosties*, XII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 6-
7)

A tous les coins de rue, *dans des armoires de boiserie*
et de verre, s'érigent *des Vierges en manteaux de*
velours, parmi des *fleurs de papier* qui se fanent,
tenant en main une banderole avec un texte déroulé

¹³⁸ Forte è qui l'ascendenza dell'immaginario macabro scapigliato; in più, andrà valutata con attenzione la dedica a Vincenzo Cabianca, sicché non è da escludere che la vera molla ispiratrice del sonetto govoniano provenga da una tela o da un disegno del pittore. La presenza di Pascoli andrà cercata, allora, in alcuni passaggi più campestri, in cui, anche se non vengono ricordati versi specifici del poeta di San Mauro, se ne sente senza dubbio lo stampo: «Tra i ramelli i capineri in amore / trillan con ineffabile delizia» (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, vv. 5-6).

¹³⁹ Il motivo tornerà in Corazzini con accenti di maggiore identificazione con l'immagine dolorosa del Cristo: «Ah quel Cristo, lo vedi? egli moriva / così come ora, desolatamente, / quando venni alla cella che mi chiude / avea negli occhi una gran fiamma viva, / la fronte dolce e pur sanguinolenta / e piaghe orrende per le membra ignude», S. CORAZZINI, *Dai «soliloqui di un pazzo»*, in *Aureole* [1905], *Poesie*, a cura di I. Landolfi, Milano, BUR, 1999², vv. 40-45).

e un bronzeo lucernino arrugginito,
tra le *rose di carta* dentro un vaso,
spande la sua rossa orazione
(*Tabernacolo*, vv. 9-14)

Il cielo sfoglia il candido *fiore*
de la neve sul chiostro silenzioso
(*Sogno d'una notte d'inverno – La suora morta*, vv. 1-2)

e un moribondo *cereo* benedetto
verso la muta spoglia verginale,
sanguina da la sua cicatrice
(*Sogno d'una notte d'inverno – La suora morta*, vv. 12-14)

qui, de leur côté, proclament: “Je suis l’Immaculée”
(*Bruges-la-Morte*, cit., p. 67)¹⁴⁰

Les vergers du ciel sont en *fleurs*,
neige tiède de floréal
[...]
Ah! cette chute dans les cœurs
de ta *neige en fleur* des hosties
(*Les hosties*, I, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 4-5; 8-9)

Les *cierges* lentement brûlent parmi les nefs
[...]
ils *saignent*, dirait-on
[...]
Tous les *cierges*, au loin, *rouvrent leurs cicatrices*
(*Les hosties*, XIII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 1; 3; 17)

Vero è che solo dai *Fioretti* la lezione di Rodenbach è effettivamente attiva (se si eccettuano un paio di sparute reminiscenze già analizzate più sopra) e comincia a dirigere Govoni verso un abbassamento più verticale del materiale poetato, oltre che verso un utilizzo più coraggioso della tecnica analogica. Basta dare un’occhiata agli ultimi due calchi rodenbachiani riportati per rendersi conto di come sia proprio il fiammingo a far scattare nella scrittura govoniana una molla metaforica più ardita, e di come Govoni, per il momento, si limiti a seguire la sua scia con una certa rigidità. Non è il caso di esagerare, naturalmente, il ruolo di Rodenbach, sobbarcandolo, oltre che del ruolo di fornitore principale dell’armamentario crepuscolare, anche di quello di ‘stimolatore’ metaforico, anche perché nei *Fioretti* si segnalano altre interessanti analogie del tutto slegate dal modello rodenbachiano¹⁴¹; certo, è innegabile che, laddove la presenza del cantore di Bruges si fa più intensa, si avverte anche un potenziamento dell’immaginismo govoniano, o quantomeno una sua declinazione più vivace e coraggiosa.

Le impennate associative, per il momento, sono minoritarie, e costituiscono degli isolati picchi in un dettato che predilige ancora la descrizione esatta, la rassegna fedele, fino ad alcune prove di elencazione (come nelle quartine di *Delizie sconosciute*). Il lessico riproduce lo scadimento delle cose («desertato», «scolorito», «arrugginito», «sgangherati»),

¹⁴⁰ Qui può contare anche un passo dannunziano: «Una *piccola lanterna* ardeva sotto il portico d'innanzi a una imagine della *Vergine* coperta d'una grata, e a traverso la grata si scorgeva a piè della Vergine *un mazzo di rose finte*» (*Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 736).

¹⁴¹ «Il crepuscolo sviene di languore / ne la sua fulgida pompa patrizia» (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, vv. 7-8); «sfoglia il crepuscolo lussuoso, / fra le colonne logore e ritorte, / la sua porpora cardinalizza» (*Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, vv. 12-14). Il sottotitolo di quest’ultimo sonetto, in realtà, risente chiaramente di ascendenze rodenbachiane: un capitolo del *Musée de béguines* si intitola *Crépuscule au parler*.

«rugginosi», «mutilate», «corrosi», «moribondo», «consumazione», «logore»¹⁴², ma si tratta di un abbassamento vigilato e a suo modo raffinato, privo delle trasandatezze delle *Reliquie*. Le dieresi, in compenso, si moltiplicano, forse prodotte proprio dal continuo attrito tra la ferialità un po' archeologica dell'oggettistica e le sensazioni deliziose che essa produce nell'animo del poeta: il tipico contrasto tra trita quotidianità e ricercatezza è così riprodotto dalla pronuncia, che si fa contemporaneamente (o a scelta) zoppa e sofisticata¹⁴³. Le rime si mantengono facili; non mancano rime identiche («morte : morte»)¹⁴⁴ o tra avverbi («acutamente : austeramente»)¹⁴⁵, come se il «nepente» contagioso emesso dalle «cose morte» istillasse nel poeta ammaliato una certa «pigrizia formale»¹⁴⁶. Anche per questo i *Fioretti francescani* sono la sezione delle *Fiale* che anticipa più fortemente le soluzioni stilistiche dell'*Armonia*; penso, ancora, alla spezzatura pascoliana dell'endecasillabo («È una sera di marzo. Tra le arcate [...]»)¹⁴⁷ e alla parcellizzazione delle strofe in distici (paradigmatico l'esempio offerto dalle quartine di *Sogno d'una notte d'inverno - La suora morta*, organizzate in quattro coppie di versi).

La serie, pur essendo la più breve della raccolta, è senz'altro quella che svolge il movimento più avanzato della macchina govoniana, nel senso che anticipa, seppur piuttosto confusamente, alcuni caratteri che sarà l'*Armonia* – o al massimo le zone più tarde di *Giallo crisantemo e violetto pasquale* – a testimoniare con maggiore estensione, tanto dal punto di vista tematico quanto da quello formale. L'esistenza di questi undici sonetti è allora un'altra testimonianza del procedere a tentoni del ferrarese: Govoni per ora si accontenta di liquidare in modo piuttosto frettoloso la maniera dimessa del *sublime d'en bas*, ma entro pochi mesi si sentirà in dovere, stimolato soprattutto dalle letture rodenbachiane, di tornarci sopra con ben altro zelo. Questi *Fioretti* continueranno a tenersi comunque distinti dai loro fratelli dell'*Armonia*, oltre che per evidenti ragioni metriche (nell'*Armonia* il sonetto è una struttura minoritaria), per la loro ispirazione più nettamente autoctona, più dannunziana che rodenbachiana, più romana che ferrarese, e per la mancanza di quella ambigua dialettica tra

¹⁴² *Tabernacolo*, vv. 4, 9, 12; *Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, vv. 5, 8; *Sobborgo religioso*, II, *Armadi sacri*, v. 6; *Sogno d'una notte d'inverno - La suora morta*, v. 12; *Nel chiostro del Laterano*, I, *Imagine*, v. 2; *Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, v. 13.

¹⁴³ In *Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro* i versi da regolare con dieresi sono addirittura la metà: «orto soave di devozione» (v. 2); «sembri un ciborio di comunione» (v. 6); «gesto de la trabsustanziazione» (v. 8); «oh come il mio cuore voluttuoso» (v. 9); «involge un desiderio di morte» (v. 10); «la sua porpora cardinalizia» (v. 14).

¹⁴⁴ In *un tempietto*, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 11:14.

¹⁴⁵ In *un tempietto*, II, *Gigli votivi*, vv. 11:14.

¹⁴⁶ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 172.

¹⁴⁷ In *un tempietto*, I, *Crepuscolo di morte*, v. 1. Si senta anche un attacco del pascoliano Matri, letto da Govoni proprio in questo periodo: «A fin di marzo. Un cielo grigio [...]» (P. MASTRI, *Germinale*, in *L'arcobaleno*, Bologna, Zanichelli, 1900, v. 1).

la volontà di cristallizzare un mondo per rifugiarsi e il desiderio di sconvolgerlo che darà ai pezzi della seconda raccolta govoniana una vivacità ben maggiore.

2.7.1. L'artificio del parco: *Il piviale de l'Autunno*

Il passaggio dagli orti religiosi ai parchi implica alcuni notevoli cambiamenti: se la scenografia resta *en plein air* e tutta romana, quasi radicale è la modificazione delle coordinate letterarie, con una prepotente immissione di Pascoli e Montesquiou, il che trascina con sé una considerevole innovazione a livello stilistico. *Il piviale dell'Autunno*, con i suoi venti sonetti di argomento 'paradisiaco' (a cui bisogna aggiungere i cinque pezzi della sottosezione primaverile *Ver triste*), ricalca con originalità uno dei motivi più battuti dalla poesia simbolista, e finisce per offrire una delle zone più sperimentali delle *Fiale*.

Gli autori e le opere che possono aver stimolato la scelta tematica del *Piviale* sono molteplici; più che negli altri casi si ci trova di fronte ad un *topos* dilagante nella poesia *fin de siècle*, sicché non stupisce per nulla la necessità che Govoni avverte di dedicare un'intera sezione all'argomento, che pure era già stato lambito in alcuni passaggi degli *Odori sbiaditi*. Tra parnassiani e simbolisti, autori francofoni e italiani, opere in versi e opere in prosa, l'elenco è imponente: si va dall'Henri de Régnier di *Les Médailles d'Argile* e *La Cité des Eaux* al Verlaine delle *Fêtes galantes*, dal Montesquiou di *Les perles rouges* ad alcuni scorci di Rodenbach, Laforgue e Dubus, dal Maeterlinck di *Serres chaudes* al Van Lerberghe di *Entrevisions*, dal d'Annunzio paradisiaco a quello dei romanzi (*Fuoco* e *Vergini* in testa), senza dimenticare le frequentazioni di Giorgieri Contri (*Il convegno dei cipressi*) e Civinini (*L'urna*). Govoni ha a propria disposizione un autentico deposito di temi e motivi: il giardino, luogo simbolico per eccellenza, emblema (dannunzianamente) di un amore irraggiungibile o della forzata reclusione del poeta, è, soprattutto nella sua declinazione autunnale, l'ambiente della sterilità, della solitudine, della desolazione, del ricordo.

Govoni manipola il *topos* in modo divertito e fantasioso: i suoi parchi tendono a perdere qualsiasi rimando simbolico e diventano semplice materiale grezzo da riusare ludicamente. La molteplicità dei modelli fa sì che il ferrarese giochi con gli elementi canonici del genere come coi mattoncini delle costruzioni, scombinandoli e assemblandoli con assoluta libertà. Ne escono pezzi bizzarri, quadretti gustosi e sghembi, scenari quasi dissacranti, non perché Govoni vi sberleffi la tradizione, ma per un eccesso di entusiasmo tutto giovanile, che lo porta ad un irresponsabile sfrenamento nel riuso dei simboli. Le cadenze, come nel *Vas* e nei *Fioretti*, vogliono essere raffinate, preziose, un po' *snob*: Govoni punta a un sublime alto

attraverso l'uso di un lessico peregrino e di riferimenti insistiti alla classicità. Ma l'istintivo controcanto convive a stretto contatto con le ricercatezze: ecco, allora, il termine quotidiano, magari un po' rozzo, e la mummificazione impertinente dei miti in pose sguaiate. Eppure il connubio non è scioccante: tra gli elementi contrastivi non si crea un urto, ma una strana alleanza, nel nome di un estroso sperimentalismo. Se si aggiunge che in questa sezione la cura stilistica si fa molto più ricercata, tanto da raggiungere vette di virtuosismo formale che rimangono forse impareggiabili nell'ambito dell'intera poesia primonovecentesca, si capisce come il *Piviale* possa essere considerato uno dei momenti più riusciti della raccolta, o almeno quello che fotografa al meglio la tecnica compositiva del primo Govoni, meravigliosamente entusiasta dello strumento poetico.

La poesia, nel *Piviale*, diventa creazione euforica, mezzo per stravolgere la fissità del reale, sfogo incontrollato della fantasia, *ludus* che si svolge tutto su un piano letterario. In molti pezzi di questa sezione il carattere artificiale e 'rifatto' della poesia govoniana si palesa con nettezza, soprattutto laddove Govoni si incaponisce in esercizi di stile davvero spericolati. Le impennate virtuosistiche, di solito, reggono lo spazio di pochi versi o di uno soltanto:

sembrano ostie in mezzo a *rossi strassi* (*I cigni*, v. 14)

Ne la chioma d'un *pino* un *cardellino* / *trilla* forte ed il *cielo* è come un *melo* (*Le agavi*, vv. 5-6)

il vento è un *incrinarsi* di *cristalli* / *sopra* uno *stagno* intricato di *mazze* (*Crepuscolo*, vv. 3-4)

Qualche *tordo* il suo *sibilo* in *sordina* / *modula* come un *umano* lamento (*Nel bosco*, vv. 5-6)

Talvolta la colata fonica può durare per un'intera strofa:

Giardini chiusi, giardini tristi,
smaltati di silvane tarlatane;
giardini pieni di secche fontane
contornate di margini di schisti
(*Giardini chiusi*, I, vv. 1-4)

In *Giardini chiusi*, II, l'esercizio diventa barocco, con la poesia che cresce e si avviluppa attorno a se stessa in modo quasi ipnotico:

Orti, dove i convolvoli contorti
più non stendono i deboli polloni;
vasi forti, che più ne gli orti morti
non salgono i paoni da padroni;

penne disperse dentro gli orti morti,
occhi immemori e smorti di paoni
ritorti a dei vilucchi e a degli storti
polloni ed ai ricami dei balconi;

languida inedia degli orti morti

con qualche marmo mutilo e muscoso,
e un muro sorpassato da un'opunzia;

per cui diffonde sopra i fiori morti
un senso d'abbandono soporoso
la parola nostalgica «Rinunzia».

Qui c'è senz'altro l'«esibizione del congegno»¹⁴⁸, ma l'effetto non è di una «parodia continuata, perciò doppiamente svilita»¹⁴⁹: Govoni non fa altro che sbandierare il proprio artificio, la propria concezione compiaciuta della poesia, che bada molto più a esporre l'arte della manipolazione che a contrapporsi polemicamente ad un'altra maniera¹⁵⁰. In queste divertite partiture sonore, che arrivano più volte a sfiorare il *nonsense*, e conducono comunque verso un maggior peso del significante sul significato, contano tanto le sperimentazioni ai confini con la grammatica di Pascoli quanto gli elitari intrattenimenti di Montesquiou – i due poeti, non a caso, più presenti nella sezione anche dal punto di vista lessicale. Nasce così la serie compatta di allitterazioni, rime interne (addirittura tre nel terzo verso), assonanze, ripetizioni, epifore, bisticci, che costellano questo pezzo e che impreziosiscono continuamente la dicitura del *Piviale*, andando così a compensare la consueta approssimazione metrica. Il risultato, come già nei *Ventagli*, è una distribuzione molto eterogenea della cura poetica govoniana, che spesso si incaglia in intricati grumi sonori per poi liberarsi in fraseggi più lisci e scorrevoli. Questa tecnica, applicata com'è ad uno scenario di fitta ed estenuata vegetazione, crea un dettato manieristicamente *liberty*, e con ciò ci si ritrova nel consueto terreno iper-libresco delle *Fiale*.

D'altronde non c'è dubbio che Govoni, rispetto alle *Reliquie*, abbia notevolmente affinato i propri mezzi espressivi: la rima inizia a segnalare, rilevandoli, i termini più ricercati («oricalco : catafalco», «marli : allalì»)¹⁵¹, il lessico si fa più preciso, e le stesse analogie diventano più ardite («il vento à stretto gli alberi alle strozze / con la sua mano armata di rasoi»)¹⁵². Il ferrarese lavora sempre più per distici, per immagini separate, giustapposte paratatticamente:

¹⁴⁸ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 178.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 179.

¹⁵⁰ Alla lettura forte di Beccaria si oppongono tanto Vieri quanto Pietropaoli, che tendono a ricondurre la prova govoniana ad un estremo sfoggio di bravura, non privo di un sottile e perverso divertimento: «Di nuovo sfuggono la convinzione e l'entusiasmo con cui il giovane autore mette in atto l'aspetto ludico del suo poetare quale presunta quintessenza, raffinatissima e squisita, del gratuito esercizio dell'arte» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., nota 13 a p. 86); «Per quanti sforzi faccia, non riesco a scorgere questa parodia, questo svilimento. Ci vedo invece l'euforia senza freni propria dell'età e del temperamento del poeta, quella sua proverbiale incontinenza ed esagerazione alle prime armi, appunto, quella ben nota 'ingordigia' visivo-verbale che tante volte lo induce (e lo indurrà) a strafare, a perdere il senso della misura (del limite) e, perché no, a sfiorare il ridicolo, come in questo caso» (A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 20).

¹⁵¹ *Verziere*, vv. 11:14; *Allalì*, vv. 11:14.

¹⁵² *Disfatta*, vv. 3-4.

I prati e le campagne paonazze
s'animan di scalpicci di cavalli;
gli alberi sembrano strani coralli
eretti in mezzo ad ombre paonazze
(*Crepuscolo*, vv. 5-8)

Le fontane le loro vuote pozze
aprono come funebri vassoi;
lungo i plinti de le statue mozze
s'arrugginiscono gli innaffiatoi.
(*Disfatta*, vv. 5-8)

Elencanzione nominale e metaforismo spinto convivono ravvicinati, con una prevalenza della tecnica analogica soprattutto nella seconda parte della sezione, quando aumenta in modo vertiginoso anche il grado di estenuazione fonica. I parchi govoniani finiscono per essere sformati, fuori fuoco, luoghi di misteriosa stupefazione:

E il munifico autunno s'allontana
trascinando il lussuoso corsaletto
carico di carbonchi e foglie morte;

mentre viene la stanca carovana
con l'inverno nel tetro cataletto,
da cui spiove il lenzuolo de la morte.
(*Disfatta*, vv. 9-14)

Anche per la consistente presenza di interpolazioni montesquiouiane, le variazioni di Govoni sul parco si mantengono sempre su un livello di *décor* molto raffinato. Il divertimento, nel *Piviale*, non è mai di bassa lega, e le sensazioni sono sempre molto squisite, anche se il materiale poetato è di preferenza decrepito e scalcinato. È emblematico il clima del sonetto che apre la sezione, *Giardini morti*:

E le statue bianche e polverose
a dormire per l'erba tenerella,
ed i ricami d'edere e di rose
ne l'urne tra le piante di mortella,

e le Veneri a cui l'insidiose
lime del tempo han tolto una mammella,
e l'ombrie dei pini fragorose
di qualche ciarliera fontanella,

dove le vidi, e in quali giardini
meravigliosi e pieni d'abbandono
autunnale, o pacata anima mia?

Dove ò gustato questa nostalgia
di morte che mi resta come un suono
di liuti o un sentor di gelsomini?

Le quartine propongono un inventario degli elementi più tipici dei giardini simbolisti: Govoni li archivia attraverso un ordinato elenco, esibito subito in apertura di sezione quasi per comodità personale, come fosse una lista dei materiali a disposizione del poeta-artigiano

(le statue, le piante, le urne, gli alberi, le fontane). Subito una furia di nominazione, quindi, seguita da una sua caratterizzazione sentimentale, dettata da un'atmosfera di estremo languore («abbandono / autunnale», «nostalgia / di morte»), con i due forti *enjambement* a caricare le tinte decadenti dei sintagmi). Curioso, poi, che alle domande appositamente indefinite delle terzine risponda con puntualità l'epigrafe del sonetto («via Salara»), con un effetto a metà tra l'ingenuo e il grottesco¹⁵³.

Il motivo delle statue balza subito in primo piano: impossibile non rimandare ai due sonetti del *Paradisiaco* sullo stesso tema, a un componimento come *Climene*, o alla messe di erme che si addensa nella seconda parte del *Fuoco*. Impossibile, allo stesso modo, non rievocare testi francesi di Montesquiou (sempre, per lo più, nella raccolta ambientata a Versailles, *Les perles rouges*), de Régnier, Mallarmé, Verlaine. Rispetto alla marmorea staticità delle statue dannunziane o alla consunzione sbriciata delle erme che si incontrano nel *Fuoco*, Govoni preferisce le pose più irriverenti delle statue montesquiouiane. Nel *Piviale* la classica austerità dei marmi si contamina sempre con una loro raffigurazione molto mossa, ma mai gozzanianamente dissacrante. I 'gruppi' govoniani si limitano a proporre posizioni insolite e vivaci:

una Diana nel suo specchio / ne l'atto di protendere l'orecchio / a la canizza dietro ad Atteone (*Statue immemori*, vv. 12-14)

Il frusto dio Termine, inverdito / da la muffa e da l'erba, le sfaldate / vesti raccoglie su l'ispido petto (*Le vasche*, vv. 9-11)

accresciuto dal gesto de le Flore / che attorno ad una Euterpe senza lira, / spargono dei giacinti dai canestri (*Rassegnazione angosciosa*, vv. 12-14)

Le infiorate Trsicori le cetre / spezzano e le Pomone da le sporte / sfogliano dei giacinti su le pietre (*Autunno*, vv. 5-7)

e Nettuno che ancora guidando / i suoi cavalli affonda con gli estremi / deliziosi effluvi di Vertunno (*Giardini chiusi*, vv. 9-11)

La rappresentazione più interessante è quella di *Gruppo*:

È uno strano gruppo d'alabastro,
di Fauni composto e di falciuti
Priapi spaventevoli e cornuti
Satiri, già attaccato dal salmastro;

¹⁵³ L'ambientazione della serie, regolarmente puntualizzata dalle epigrafi, è ancora romana. *Verziere* è ambientato «ne la villa Pamphily», come *Le ninfee*, mentre il successivo *Statue immemori* «nel giardino del lago»; *Le vasche* e *I cigni*, pure, sono preceduti dalla specificazione «villa Pamphily», mentre *L'urna di Pane* si svolge «in un viale del Pincio» e *Rassegnazione angosciosa* «in una villa de la via Prenestina». A «via Salara» si ritorna con *Allalì* e con *Sarcofago* («in una villa de la via Salara»), mentre le serre dell'omonimo sonetto sono quelle, di nuovo, «de la villa Pamphily». Con *Le agavi* e *Nel bosco* ci si sposta a «Villa Borghese», e con *Crepuscolo* «al Gianicolo». Il dittico finale dei *Giardini chiusi* riconduce, con movimento circolare, «ne la via Salara».

nel cui mezzo un bel Bacco il suo brunastro
grappolo esprime coi diti paffuti
ingolosandone i compiaciuti
suoi seguaci da l'occhio giallastro.

Su'l dorso di Sileno un amorino
spenna le alette e spunta la sua freccia
tra i vincoli de l'edera tenace;

e un Fauno si sbanda, pel vicino
sentiere, da la schiera boschereccia,
a inseguire un'Oreade fugace.

Degna di nota, in particolare, nella prima quartina, la disposizione scalena delle statue nello schema metrico del sonetto, con due forti inarcature consecutive a creare anche stilisticamente un originale sbilanciamento. I continui riferimenti letterari si intrecciano in una fantasiosa scombinazione, i termini preziosi e le forme più rare («alabastro», «spaventevoli», «sentiere») si mescolano a espressioni più informali («falciuti», «cornuti», «paffuti»), l'eleganza convive con il disordine.

Così avviene anche nella profusione di fiori e piante che invade la sezione, con effetti di un *liberty* molto fitto, nonostante la stagione autunnale. Govoni mescola una flora comune («rose», «pioppi», «lecci», «querce», «muschi») ad una decisamente più esotica e peregrina («licopodi», «areca», «sfagni»), dando vita ad una rappresentazione autunnale molto estrosa, tra il d'Annunzio del *Fuoco* («ed il vento che celebra, sfogliando / dei petali di gialli crisantemi, / la commemorazione de l'Autunno») ¹⁵⁴ e Montesquiou. Si distingue, nel densissimo regno botanico del *Piviale*, la flora malata e decadente di *Serre*, dove è ipotizzabile un influsso (ancora generico) delle atmosfere maeterlinckiane:

Sopra i banchi incrostati ed umidicci
de le serre più verdi de le lande,
nei vasi traboccanti di terricci
che esalano un ricordo di lavande,

i grisantemi languidi e giallicci
rimpiangono le tombe venerande,
e i giacinti angosciati e malaticci
sospirano le funebri ghirlande.

Le gardenie però nel viridario
unendosi coi gigli cristiani,
ceri votivi a l'Unica Signora,

ordiscono un complotto temerario
contro i grandi e fiammanti tulipani
temperati nel sangue di Flora. ¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Giardini chiusi*, I, vv. 12-14.

¹⁵⁵ «Cet ennui bleu comme la serre, / où l'on voit closes à travers / les vitrages profonds et verts, / couvertes de lune e de verre, / les grandes végétations» (M. MAETERLINCK, *Serre d'ennui*, in *Serres chaudes, suivies de Quinze chansons*, Bruxelles, Lacomblez, 1900, vv. 5-9).

Il sonetto è interessante, oltre che per il clima soffocante tra *liberty* e decadentismo, perché mette in rilievo la tendenza affabulante di Govoni: le cose – o, qui, le piante – sono vivificate, dotate di comportamenti umani, escono dalla loro fissità per agire e muoversi, diventano protagoniste di «‘microfavole’»¹⁵⁶ che permettono a Govoni di «avvolgere il quotidiano in forme allotrie ed aure peregrine, capaci di straniamento e di stupefazione»¹⁵⁷. L’antropomorfizzazione della realtà, cioè, non serve a scovarne un senso nascosto, a scoprirne la sostanza noumenica, come nella concezione più vulgata del simbolismo, ma serve piuttosto a metterla infantilmente in subbuglio, a soqquadro, o anche semplicemente a conferirle un carattere più stravagante, più magico, e quindi più poetico¹⁵⁸.

Si tratta di una prima emersione della tecnica ‘animistica’ che diventerà uno dei motivi peculiari della poesia govoniana sin già dall’*Armonia*. Solo così, d’altronde, si può controbilanciare l’inquietante assenza di figure umane che caratterizza la serie: se qua e là si intuisce la presenza del poeta (che tuttavia non parla mai in prima persona, con l’eccezione del primo sonetto, dando sempre l’impressione di essere mimetizzato tra la vegetazione), ci si imbatte in una presenza umana solo nell’ultima terzina del quinto pezzo:

Un piccolo ciociaro intirizzito
scosta le nere mani sgretolate
dai fori del muscoso flagioletto.
(*Vasche*, vv. 12-14)

Il ciociaro non ha nulla in comune con le misteriche epifanie tipiche dei giardini simbolisti, tanto che la sua comparsa finisce quasi per confondersi, nonostante il gesto vivace, con la decrepitezza delle statue («mani sgretolate»). Per il resto, la sezione offre soltanto figure di pietra, animali tipicamente *liberty* (cigni, pavoni) o di provenienza pascoliana (cardellino, tordo, merlo, beccaccia, folaghe), fiori e piante; eppure il rischio di cadere nella natura morta è costantemente allontanato dai fremiti umani che Govoni conferisce ai parchi. Quasi come in un gioco delle belle statuine, ciò che sembra statico è in realtà animato, e i giardini si scuotono di continue, magari impercettibili, incrinature.

Occorrerà dire, finalmente, che tutti gli elementi fin qui analizzati Govoni li preleva in massa dal Montesquiou di *Les perles rouges*: l’ambientazione in parchi, l’atmosfera assieme lussuosa e affatturata, l’animazione estrosa delle statue, la stagione autunnale, la presenza di

¹⁵⁶ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., nota 6 a p. 81.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵⁸ Sanguineti ha parlato di «antopomorfismo animistico, che è poi [...] il tipico atteggiamento govoniano, la squisita paranoia che gli intenziona fiabescamente le cose, vitalizzando e umanizzando, e significando, ogni presenza oggettuale» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 37).

un lessico tecnico e peregrino, i virtuosismi fonici, sono tutti caratteri della raccolta montesquiouiana¹⁵⁹. L'impressione è che la lettura delle *Perles rouges* sia decisiva per la genesi del *Piviale*, tanto che Govoni non esita a ricalcare addirittura intere scene o coppie di parole-rima dal testo del conte parigino, discostandosi dal modello solo grazie alla consueta moltiplicazione di rimandi letterari che si intarsiano tra loro fino a confondere le acque: Govoni si conferma una personalità troppo anarchica per farsi guidare da un solo ispiratore o per farsi arginare dalla loro somma.

Les perles rouges propone una prolungata esposizione della bellezza autunnale di Versailles, la «Cité morte»¹⁶⁰, colta soprattutto nelle sue angolature più stravaganti e originali, con una particolare focalizzazione sulle pose delle statue:

Les Rois n'ont plus de sceptre, au bout des doigts brisés; / Vénus n'a plus de rose, entre ses doigts rosés; /
Cupido n'a plus d'aile, Apollo, plus de lyre... (*Versailles*, in *Les perles rouges*, vv. 9-11)

Les marbres sont souillés, les arbres sont rouillés; / et, d'un étrange élan énigmatique et neutre, / eux-mêmes, les
Tritons, se sont agenouillés (*Peintre du roy*, *ibidem*, vv. 12-14)

La Nature reprend ses droits sur tes vestiges, / double marbre, Hyacinthe et Pan, grâce et laideur; / Pan redevient
lui-même et grave ses litiges / sur ce groupe pétri de stupre et de candeur (*Sculpture*, *ibidem*, vv. 1-4)

L'ablation d'un sein a fait une amazone / de cette Nymphe en proie au Temps luxurieux (*Saison*, *ibidem*, vv. 7-8)

Ce Bacchus me séduit parmi bien des statues: / son ivresse s'affine entre de lourds raisins; / des contours
ambigus et d'hybrides dessins / cernent languissamment ses formes dévêtues (*Fontaine*, *ibidem*, vv. 1-4)

A tort Vénus défend, d'un doigt vainement prude, / des seins amenuisés par les baisers de l'air (*Amor*, *ibidem*,
vv. 5-6)

Gli esempi potrebbero continuare, ma già da questi stralci mi sembra che si noti il piglio, tra il civettuolo e lo *snob*, con cui Montesquiou osserva le statue di Versailles, anticipando qua e là i segreti movimenti di quelle govoniane. Anche il parigino, cioè, costruisce delle microstorie attorno ai suoi marmi, arricchendole di dettagli curiosi, quasi impertinenti, e rendendole con un linguaggio che, appena può, si impreziosisce o indugia su ricami sonori molto arditi («les marbres sont souillés, les arbres sont rouillés»).

Più interessanti sono i passaggi in cui Govoni segue Montesquiou ancor più da vicino, riproducendone non solo le soluzioni tematiche ma anche alcune scelte espressive:

Le *foglie* dei pioppi nei boschetti

Sur les *feuilles* aux tons d'écaille et d'orichalque

¹⁵⁹ Nel Fondo Govoni non è conservata nessuna opera di Montesquiou; non fa eccezione *Les perles rouges*. È questo, probabilmente, il motivo per cui il nome di Montesquiou non è mai stato preso in considerazione, finora, in sede critica, neppure nelle rassegne più puntuali delle fonti govoniane, con la sola eccezione di Vieri; l'analisi di quest'ultimo, in compenso (che si è concentrata soltanto su due sezioni delle *Fiale*, il *Vas* e l'*Orto di devozione*) si limita a *Les Paons* e *Les hortensias bleus*, senza coinvolgere né *Les perles rouges* né le precedenti raccolte del parigino.

¹⁶⁰ R. DE MONTESQUIOU, *Les perles rouges*, cit., p. VIII.

densi di lecci e quercie àno acquistato
la *tinta* carica de l'*oricalco*,

sopra cui i crepuscoli violetti
le crocee cortine àno tirato
de l'autunnale *loro catafalco*
(*Verziere*, vv. 9-14)

...degli *etruschi*
torsi consunti e delle rovinate
teste giacciono qua e là tra i ruschi,

ed i cocci de l'anfore scrostate
e invase dai licopodi e dai *muschi*
(*Statue immemori*, vv. 2-6)

le sue favole in qualche anfora *greca*
ogni volume d'acqua raccoglie.

Il vento pazzo incurva su le soglie
de le conche gli arbusti de l'*areca*
(*Le vasche*, vv. 3-6)

Un piccolo ciociaro intirizzito
scosta ne le nere mani sgretolate
dai fori del muscoso *flagioletto*
(*Le vasche*, vv. 12-14)

Dietro il bosco che tende a scolorire,
nel folto delle roveri e dei pioppi
con le basi vestite di marli

sembra ancora, fermandosi, d'*udire*
tra l'*ansimar* vicino dei galoppi,
il corno annunziantè l'*allalì*.
(*Allalì*, vv. 9-14)¹⁶³

...i grandi e fiammanti tulipani
temperati nel *sangue di Flora*
(*Serre*, vv. 13-14)

Ganimede con l'aquila rapace
(*Le agavi*, v. 14)

la somptueuse *Automne* a posé son amict
[...]
Et, sur l'espace étroit de cet humble district,
Octobre fastueux drape *son catafalque*
(*Pressentiment*, vv. 1-2; 7-8)

Le Parc a pris, par place, un ton de rouge *étrusque*,
[...]

Parterres qu'un parfum qui s'invètère, *musque*,
vases d'où semble sourdre une senteur d'*arec*
(*Dépouilles*, vv. 1; 5-6)¹⁶¹

Le rideau s'ouvre, il entre en scène un acteur *grec*
[...]
vases d'où semble sourdre une senteur d'*arec*
(*Dépouilles*, vv. 3; 6)

Trois par trois assemblés sous la coupe émaillée,
tel, chasseur, tient sa pique, ou chantre, un *flageolet*
(*Le soixante-septième*, vv. 5-6)¹⁶²

Elle entend les soupirs d'une bête aux abois:
est-ce la Royauté qui chasse au fond des bois,
triomphante, parmi les éclats de sa meute?

Ou bien est-ce elle-même, acculée au défaut,
qui, parmi les abois inhumains de l'émeute,
tressaille aux *hallalis* du sinistre échafaud?
(*Fanfare*, vv. 9-14)

Des bouquets de glaïeuls, de roses, de verveines
éclatent, sous la vitre ouverte aux quatre veines
d'un ciel où tout le *sang de Flore* vient courir
(*Jonchée*, vv. 9-11)

Ganymède sans aile, à *son aigle* sans bec
offrant le pallium d'une jaune lambrusque
(*Dépouilles*, vv. 7-8)¹⁶⁴

¹⁶¹ Anche la rima «etruschi : bruschi», contenuta nello stesso sonetto govoniano (vv. 2:8), si ritrova in Montesquiou («etrusque : brusque» in R. DE MONTESQUIOU, *C'était fini de mon vers qui t'offusque*, in *Le parcours du rêve au souvenir* [1895], Paris, Richard, 1908, vv. 4:5). La rima govoniana «etruschi : ruschi», invece, è di origine dannunziana («etrusco : rusco», G. D'ANNUNZIO, *Commiato*, in *Francesca da Rimini, Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., vv. 1:3).

¹⁶² Il flagioletto si incontra altrove nella poesia di Montesquiou (R. DE MONTESQUIOU, *Sérénade céleste*, in *Les Paons*, cit., v. 2) e nelle opere di altri autori del simbolismo francese (T. GAUTIER, *L'aveugle*, in *Émaux et camées, Œuvres poétiques complètes*, cit., III, v. 3; J. LAFORGUE, *Complainte du soir des comices agricoles*, in *Les complaintes, Œuvres complètes*, I, cit., v. 14).

¹⁶³ In questo caso la rima ricercata «marli : allalì» non è testimoniata in Montesquiou. Il 'marly' (tessuto color rosso e oro che prende il nome dalla città francese dove è prodotto) deriva da Klingsor: «Vous faut-il pour votre main de fantaisie / des gants de giroflée, et pour vos jolis / et chers pieds mignons - fleurant bon l'ambrosie - / des chausses de violettes de *Marly*?» (T. KLINGSOR, *Colombine*, in *Filles-Fleurs*, cit., vv. 13-16). Si noti come il termine fosse già in Klingsor in chiusura di verso.

¹⁶⁴ L'immagine è anche in d'Annunzio: si veda oltre.

E il munifico autunno s'allontana
trascinando il lussuoso corsaletto
carico di *carbonchi e foglie morte*;

mentre viene la stanca *carovana*
con l'inverno nel tetro cataletto,
da cui spiove il *lenzuolo de la morte*
(*Disfatta*, vv. 9-14)

De *feuilles mortes* le terrain s'ambre et s'étope;
chaque vase de marbre en est plein jusqu'aux bords,
ce ne sont que des *escarboucles* et des ors
qui débordent à flots du col et de la coupe
(*Suaire*, vv. 1-4)

La première à s'enfuir est l'âme des tilleuls.
Ils brodent, sur les eaux, l'or vivant des *linceuls*
dont la *pompe funèbre automnale* se feutre
(*Peintre du roy*, vv. 9-11)

Le reminiscenze sono numerose, senza contare che ad esse ne vanno aggiunte altre,
alimentate da altre opere del poeta parigino:

sparpagliando i disadorni *intagli*
dei *gridi*
(*I paoni*, vv. 12-13)

il *crepuscolo* è un fulgido *Vesuvio*
(*Crepuscolo*, v. 12)

La *blessure* de bruit que font dans l'étendue
les *cris aigres des paons*
(*Carnage*, in *Les Paons*, cit., vv. 1-2)

Le sol est un cratère et le ciel un *Vésuve*
(*Spiritus flat ubi vult*, in *Les Paons*, cit., v. 2)¹⁶⁵

Uno dei luoghi privilegiati in cui Govoni incontra Montesquiou è proprio la rima, e in particolare la rima esotica e ricercata, giustamente ritenuta una delle peculiarità delle *Fiale*. Molto curioso, tra tutti, è il caso dell'arca, la palma esotica che Govoni trapianta letteralmente in *Le vasche* dalla montesquiouiana *Dépouilles*: ciò che nel parigino era un 'sentore' diventa in Govoni presenza reale, con conseguente inverosimiglianza, a ulteriore dimostrazione di come il suono e la buccia della parola interessino al ferrarese ben più del suo significato. La premura maggiore di Govoni, qui, è quella di situare l'arca in posizione rimica, come in Montesquiou; il sonetto, poi, si costruisce attorno a quel nucleo.

Nonostante un influsso davvero prepotente, l'impressione è che Montesquiou non metta nessun freno alla fantasia govoniana, anzi: il parigino, tra tutti i modelli attestati nelle *Fiale*, è quello che maggiormente stimola l'ingegno govoniano a superarsi con originali *boutades* analogiche e a sbizzarrirsi in ricercati fraseggi fonosimbolici. Govoni sembra ricorrere alla sua guida proprio nei frangenti in cui desidera essere più spericolato. D'Annunzio, al polo opposto, funge sempre da basso continuo, mantenendosi sullo sfondo; quando si ripropone in primo piano, lo fa in modo meno penetrante di Montesquiou, attraverso reminiscenze per lo più lessicali:

ne gli *specchi* dei *liquidi* forzieri
(*Verziere*, v. 3)

ed i cocci de l'anfore scrostate

I *liquidi specchi* invitavano gli amanti a reclinar le
fronti (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II,
cit., p. 106)

Mi chinai su quel corpicciuolo palpitante che odorava

¹⁶⁵ Si senta anche d'Annunzio: «Così talvolta su l'Agro il tramonto d'autunno versava la lava impalpabile delle sue eruzioni» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 23).

e invase dai *licopodi* e dai muschi
giuncano i *plinti* de le rattoppate
muse
(*Statue immemori*, vv. 5-8)

tra i vincoli de l'*edera tenace*
(*Gruppo*, v. 11)

e un Fauno si sbanda
[...]
a *inseguire un'Oreade* fugace
(*Gruppo*, vv. 12; 14)

Il *frusto* dio *Termine*, *inverdito*
da la muffa e da l'erba
(*Le vasche*, vv. 9-10)

Io conosco un *ombrevole* viale
(*L'urna di Pane*, v. 1)

una *pianta* d'edera abbracciata
le scorre da una parte scapigliata
come un'immensa *chioma* vegetale
(*L'urna di Pane*, vv. 6-8)

attorno ad una *Euterpe* senza lira
(*Rassegnazione angosciosa*, v. 13)

Un ambiguo senso di languore
cinge ne l'indicibile sua spira
il *popolo di statue* silvestri
(*Rassegnazione angosciosa*, vv. 9-11)

di *licopodio*
(*L'innocente*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 567)

Urne di pietra dai larghi fianchi rotondi si alternavano
con statue quasi vestite dai licheni, monche o acefale,
in attitudini che mi parevano eloquenti. E alcune
giunchiglie fiorivano presso i loro *plinti* (*Le vergini
delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 60)¹⁶⁶

cui come un'*edera tenace*
inviluppò la germinazione lapidea
(*La città morta*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit.,
III, III, p. 198)

te che *persegui* la bella *Oreade*
da gli occhi ceruli
(*A un vecchio satiro*, in *Primo vere, Versi d'amore e
di gloria*, I, cit., vv. 17-18)¹⁶⁷

...in quel sentiere che misuravano i *vecchi Termini*
vestiti di musco
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 173)

la Riva distendeva il suo dolce arco verso i *Giardini
ombrévoli*
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 202)

Egli si ricordò perfino d'aver prediletto per lungo
tempo una regina a cui una *pianta* grassa e pendula
componeva una folta *capellatura* prolissa (*Trionfo
della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 745)

[...] *Euterpe* i due flauti eburni
(*Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II,
cit., XI, v. 348)¹⁶⁸

ovunque per la campagna fluviale s'alzavano le
statue superstiti. Erano innumerevoli, erano un *popolo*
disperso (*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p.
216)¹⁶⁹

¹⁶⁶ I plinti sono presenti altrove nelle *Vergini* (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., pp. 68, 72, 177), e si trovano anche in altri passi dannunziani (*L'innocente*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 556; *Venere d'acqua dolce*, in *Intermezzo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., I, v. 31). La loro origine è senz'altro dannunziana, anche se è possibile rinvenire alcuni plinti nella letteratura d'oltralpe (G. RODENBACH, *Le soir dans les vitres*, VI, in *Les vies encloses*, cit., v. 16; J. K. HUYSMANS, *A rebours* [1884], in *Œuvres complètes*, VII, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 24).

¹⁶⁷ Possibile anche un ricordo di un passo di Louÿs: «Les satyres ont *poursuivi* dans les bois les pieds légers des *Oréades*» (P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., p. 27). L'Oreade, ninfa dei monti, è presente anche in Lucini (G. P. LUCINI, *La morte bacchica*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., II, v. 5; *Klingsor*, *ibidem*, II, v. 14), oltre che in altri versi dannunziani (G. D'ANNUNZIO, *Canto del sole*, in *Canto novo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XI, v. 14).

¹⁶⁸ *Euterpe*, musa del canto lirico, è anche in: A. COLAUTTI, *La musica*, in *Canti virili*, cit., v. 66; R. DE MONTESQUIOU, *Noël Panthéiste*, in *Les Paons*, cit., v. 102; ID., *Euterpe*, in *Les chauves-souris*, cit.; H. DE RÉGNIER, *Sonnets*, in *Premiers poèmes*, cit., XIX, v. 5; T. GAUTIER, *Le triomphe de Pétrarque*, in *Poésies diverses, Œuvres poétiques complètes*, cit., v. 82; J. PÉLADAN, *Curieuse!*, in *La décadence latine*, II, cit., p. 136.

¹⁶⁹ Ma si confrontino anche: «et tu n'auras bientôt qu'un *peuple de statues*» (T. GAUTIER, *Versailles*, in *Poésies diverses, Œuvres poétiques complètes*, cit., v. 14); «Le blanc *peuple de marbre* en devient rougissant» (R. DE MONTESQUIOU, *Pressentiment*, in *Les perles rouges*, cit., v. 12).

tra l'ansimar vicino dei *galoppi*,
il corno annunziante l'*allalì*
(*Allalì*, vv. 13-14)

i grisantemi languidi e giallicci
rimpiangono *le tombe venerande*
(*Serre*, vv. 5-6)

acquatili verzieri
incrostati di cigni pellegrini
(*Le ninfée*, vv. 10-11)

da gli *occhi* impressionabili e *grifagni*
(*I paoni*, v. 4)

Aprono adagio i pomposi ventagli
de le loro smaglianti e *occhiute* code
(*I paoni*, vv. 9-10)

il lungo *singhiozzio* de le *fontane*
(*I paoni*, v. 14)

Le *nubi*, piume soffici di struzzi
passano in alto su i *cipressi aguzzi*
(*Le agavi*, vv. 9-10)

Ganimede con l'*aquila* rapace
(*Le agavi*, v. 14)

Dai *rosai invisibili* un *effluvio*
denso sale per l'aria, intermittente
(*Crepuscolo*, vv. 9-10)

Dolce cosa al fianco suo
galoppar tra gli allalì
(*Romanza*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*,
I, cit., p. 525, vv. 15-16)

e i fanciulli? e *le tombe venerande*?
(*Il buon messaggio*, in *Poema paradisiaco, Versi*
d'amore e di gloria, I, cit., v. 3)

O Spata,
mi sovviene delle tue *tombe*
venerande
(*Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II,
cit., XIV, vv. 173-175)

...creavano la parvenza d'una lontana primavera
acquatile (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*,
II, cit., p. 81)

L'Esule vi fisò gli *occhi grifagni*
(*Commiato*, in *Francesca da Rimini, Tragedie, sogni*
e misteri, I, cit., v. 19)

ove *lento il paone apre* ne l'ombra
la *pompa* de le sue fulgide piume?
(*Donna Clara*, in *La Chimera, Versi d'amore e di*
gloria, I, cit., IV, vv. 3-4)

aspettavo ch'ella si levasse di tra i due *paoni* simbolici
che in mezzo ai grappoli *aprivano* le loro penne
occhiute
(*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit.,
pp. 172-173)¹⁷⁰

ed a piè de la scala una *fontana*
singhiozza in ritmo ne'l silenzio intento
(*Eliana*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I,
cit., vv. 7-8)

Plumbee violacce le *nubi* fumigavano, sul Palatino, sul
Vaticano. Una striscia di luce [...] rasentava il Monte
Mario, dietro i *cipressi aguzzi* (*Trionfo della morte*, in
Prose di romanzi, I, cit., p. 652)

Deucalione con le pietre, *Ganimede* con l'*aquila*
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 420)

folle del profumo *effuso*
dal cor degli *invisibili rosai*
(*Hortus conclusus*, in *Poema paradisiaco, Versi*
d'amore e di gloria, I, cit., vv. 50-51)

Di profondi *invisibili rosai*
giunge tale un divino odore *effuso*
che atterra ogni desio di chi l'aspira
(*La passeggiata*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore*

¹⁷⁰ Il riferimento alle «occhiute code» può provenire dallo stesso d'Annunzio («un gran paone sta co' suoi cent'occhi / vigile in alto da le ringhiere», *Donna Clara*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., I, vv. 11-12) o da Lucini («e il nero corvo e l'occhiuto paone», *I sonetti di Gloriana*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., I, v. 16).

	<i>e di gloria</i> , I, cit., vv. 53-55)
i già distrutti da l'intemperie <i>pomi moscadelli</i> (<i>Sarcofago</i> , vv. 7-8)	[l'uva] È <i>moscadella</i> , dolce (<i>Francesca da Rimini</i> , in <i>Tragedie, sogni e misteri</i> , I, cit., V, I, p. 682)
Le infiorate <i>Trsicori</i> le cetre spezzano (<i>Autunno</i> , vv. 5-6)	gittato avea [...] <i>Terpsicòre</i> il chiaro eptacordo (<i>Laus vitae</i> , in <i>Maia, Versi d'amore e di gloria</i> , II, cit., XI, vv. 343; 349) ¹⁷¹
O <i>Licori</i> , <i>Licori</i> , ma i tuoi <i>fiori</i> , i tuoi prati di primule e di mente (<i>Autunno</i> , vv. 9-10)	e i richiami ode <i>Licori</i> da le siepi <i>rifioventi</i> a'l gran Maggio (<i>Rondò pastorale</i> , in <i>La Chimera, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., vv. 13-15) ¹⁷²
E il <i>munifico autunno</i> s'allontana (<i>Disfatta</i> , v. 9)	Il <i>munifico autunno</i> è un giovinetto (<i>Sonetti del giovane autunno</i> , in <i>L'Isotteo, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., I, v. 1)
<i>Giardini chiusi</i> , giardini tristi (<i>Giardini chiusi</i> , I, v. 1)	<i>Giardini chiusi</i> , appena intraveduti [...] (<i>Hortus conclusus</i> , in <i>Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., v. 1)
smaltati di silvane <i>tarlatane</i> (<i>Giardini chiusi</i> , I, v. 2)	Aveva una veste di <i>tarlatane</i> bianca (<i>Il Piacere</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , I, cit., p. 49) ¹⁷³
secche fontane contornate di margini di <i>schisti</i> (<i>Giardini chiusi</i> , I, vv. 3-4)	E la luce [...] mi fece il cuore lucente come il quarzo e lo <i>schisto</i> (<i>Laus vitae</i> , in <i>Maia, Versi d'amore e di gloria</i> , II, cit., XIX, vv. 43; 46-47) ¹⁷⁴
e <i>Nettuno</i> che ancora guidando <i>i suoi cavalli</i> affonda con gli estremi deliziosi effluvi di Vertunno (<i>Giardini chiusi</i> , I, vv. 9-11)	<i>Nettuno</i> , senza braccia, <i>i suoi cavalli</i> marini guarda ne la vasca muto (<i>Climene</i> , in <i>Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria</i> , I, cit., vv. 11-12) ¹⁷⁵

¹⁷¹ Meno rilevante un passaggio dannunziano poco precedente a quello citato («i bei piedi leggeri / di *Terpsicòre* constretti / eran nell'inerzia rupestre?»), *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., XI, vv. 289-291). Tersicore, musa della danza, è ben attestata nella poesia simbolista europea: A. COLAUTTI, *Nanà*, in *Canti virili*, cit., v. 61; R. DE MONTESQUIOU, *Noël panthéïste*, in *Les Paons*, cit., v. 106; H. DE RÉGNIER, *Sonnets*, in *Premiers poèmes*, cit., XIX, v. 8; J. PÉLADAN, *Curieuse!*, in *La décadence latine*, II, cit., p. 138; S. MALLARMÉ, *A un poète immoral*, in *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, cit., v. 39. Govoni taglia una vocale per rientrare nell'endecasillabo.

¹⁷² *Licori*, la donna amata da Gallo nell'*Ecloga X* di Virgilio, è attestata anche in Lucini («Ecco *Licori* / col recente bottino *floreale*», G. P. LUCINI, *Il giorno*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., I, vv. 11-12), de Régnier (H. DE RÉGNIER, *La plainte du Cyclope*, in *La Cité des Eaux*, cit., v. 69) e Mallarmé (S. MALLARMÉ, *Rêve antique*, in *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, cit., v. 1).

¹⁷³ La *tarlatana* è un tessuto di cotone molto leggero citato anche da Montesquiou (R. DE MONTESQUIOU, *Les toilettes des étoiles*, in *Les chauves-souris*, cit., v. 22; ID., *Bolsène*, *ibidem*, v. 3) e da Rodenbach (G. RODENBACH, *Ballet*, in *L'hiver mondain, Œuvres en prose et œuvres poétiques*, II, cit., III, v. 17; *Idylle de Sôpha*, *ibidem*, II, v. 3 [«Elle avait une robe en tarlatane blanche»], da cui d'Annunzio traduce).

¹⁷⁴ Per lo *schisto* si veda anche: J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 101.

¹⁷⁵ In Laforgue si incontra un'immagine simile: «Les jardins de rosiers mouillés de clair de lune / font des rumeurs de soie, aux langueurs des jets d'eau / ruisselant frais sur les rondeurs vertes des dos / contournés de tritons aspergeant un Neptune» (J. LAFORGUE, *Spleen des nuits de juillet*, in *Le Sanglot de la Terre, Œuvres complètes*, I, cit., vv. 1-4). Vertunno, dio etrusco, è prelevato da un altro passaggio dannunziano: «e la felicità

D'Annunzio è fonte inesauribile di tecnicismi lessicali e magazzino stracolmo di richiami classici che Govoni utilizza per rimpinzare il versante aulico dei propri sonetti; ma è anche modello di paesaggi e risorsa preziosa dalla quale attingere qualche aggettivo inconsueto.

La lettura di Rodenbach, invece, si fa avvertire ancora debolmente, emergendo soltanto in un paio di passaggi sbilanciati in una direzione analogica piuttosto interessante:

Il parco à un'aria di rassegnazione
quasi evangelica
(*Rassegnazione angosciosa*, vv. 1-2)

Le parc s'empreint d'une douceur évangélique
(*Les jets d'eau*, IV, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 4)

Aprono adagio i pomposi ventagli
de le loro smaglianti e occhiate code
(*I paoni*, vv. 9-10)

de grands paons radieux
ouvrant leur queue en or comme un éventail d'yeux
(*Au fil de l'âme*, V, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 11-12)

Molto più consistente è, al contrario, la presenza di Pascoli: il poeta delle *Myricae* viene letto da Govoni nelle sue esclusive chiavi novatrici, in particolare come stimolatore di esercizi fonosimbolici che frangano il ritmo del testo e che creino una segreta trama di rimandi sonori, oltre che come fornitore del termine preciso. Govoni, però, sfrutta queste sollecitazioni pascoliane in modo decisamente personale: la cura tecnico-formale diventa virtuosismo, l'esattezza lessicale si fa preziosità esibita¹⁷⁶. Alcuni debiti pascoliani del *Piviale* sono molto riconoscibili, mentre altri non sono isolabili con sicurezza, rientrando piuttosto in quella *koiné* dannunziano-pascoliana individuata da Mengaldo¹⁷⁷. Questi sono i più limpidi:

I prati e le campagne paonazze
s'animan di scalpicci di cavalli
(*Crepuscolo*, vv. 5-6)

s'empì di scalpicci la via
(*Il sogno della vergine*, in *Canti di Castelvecchio*, *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, II, Milano, Mondadori, 1968, V, v. 14)

venti putti
[...]

In te vivono i fauni ridarelli
ch'hanno le sussurranti aure in balia

come *Vertunno* / tramuta la sua specie» (G. D'ANNUNZIO, *L'otre*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., V, vv. 278-279; la lirica esce in «Nuova Antologia», 1° agosto 1902).

¹⁷⁶ In più, con Curi: «la facoltà verbale govoniana è attirata da masse foniche compatte e voluminose piuttosto che dalle triturate fonie care all'autore di *Myricae*» (F. CURI, «*La corte confusa*», in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 231).

¹⁷⁷ Possono rientrare in questa *koiné*, con un maggiore sbilanciamento sul versante pascoliano, molti termini del *Piviale*: «mortella» (*Giardini morti*, v. 4), «ruschi» (*Statue immemori*, v. 4), «polla» (*Allali*, v. 5), «guazza» (*Allali*, v. 8), «vivagni» (*I paoni*, v. 8; con ogni probabilità da G. PASCOLI, *Il torello*, in *Primi poemetti, Poesie*, I, cit., I, v. 17), «trilla» (*Le agavi*, v. 6), «ramelli» (*Sarcofago*, v. 2), «pigoli» (*Sarcofago*, v. 11), «vilucchi» (*Giardini chiusi*, II, v. 7; il vilucchio è in G. PASCOLI, *Pervinca*, in *Myricae, Poesie*, I, cit., v. 7; *Lapide, ibidem*, v. 7). Come si può notare, spesso si tratta di termini che rientrano nel lessico della botanica: la precisione di Govoni in questo ambito deve molto alla scientifica esattezza di Pascoli e d'Annunzio. Non sempre, in realtà, le piante govoniane possono essere ricondotte alla *koiné* pascoliano-dannunziana; per restare all'interno del *Piviale*, l'«erba tenerella» (*Giardini morti*, v. 2) deriva da Civinini («E ancora le salcerelle fiorivan lungo i fossi / fra l'erbe tenerelle», G. CIVININI, *Canzone della primavera perduta*, in *L'urna*, cit., vv. 37-39), mentre è probabile che l'«opunzia» (*Giardini chiusi*, II, v. 11) provenga da un passaggio di Zola (E. ZOLA, *La faute de l'Abbé Mouret* [1875], in *Les Rougon-Macquart*, II, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 105).

coi visi *ridarelli*
tentano d'abboccare i già distrutti
da l'intemperie pomi moscadelli
(*Sarcofago*, vv. 1; 6-8)

(*Il bosco*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., vv. 5-6)

spittinano tra i bossi degli *acridi*
(*Autunno*, v. 14)

udivo stridire gli *acridi*
su l'umida zolla
(*La bicicletta*, in *Canti di Castelveccchio*, *Poesie*, II,
cit., II, vv. 16-17)

La maggior parte degli spunti pascoliani, in realtà, è concentrata in quella mirabolante esercitazione che è *Nel bosco*, con cui Govoni dà forse la prova più virtuosistica dell'intera sezione, giacché all'insistita spericolatezza dei giochi fonici si intreccia una girandola di riferimenti pascoliani:

Per il bosco invernale in cui *il vento*
le foglie dei gattici mulina,
regna un voluttuoso assopimento
ne l'immacolatezza *matutina*.

E vi rivedo, o *gattici* d'argento,
brulli in questa giornata sementina:
e pigra ancor la nebbia *matutina*
sfuma dorata intorno ogni sarmento.

Qualche tordo il suo sibilo in sordina
modula come un umano lamento;
e gli risponde il *chioccolio* lento
d'un *merlo*, da la *macchia* vicina.

Già vi schiudea le gemme questo *vento*
che queste foglie gialle ora mulina
(*I gattici*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., vv. 1-6)

Una *beccaccia* il suo lesto viaggio
segna pel cielo ad un lontano stagno
dove sguazzano folaghe e gabbiani.

Quando
nella *macchia* fiorisce il pan porcino
[...]
chioccola il merlo, fischia il *beccaccino*
(*O vano sogno*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., vv. 7-8;
11)¹⁷⁸

S'apre a la vista un molle paesaggio
frastagliato da un tortile rigagno
pieno d'un tintinnio di campani.

piena d'un tintinnio di pettirossi
(*The hammerless gun*, in *Canti di Castelveccchio*,
Poesie, II, cit., v. 19)

Un'ombra va col *tintinnio*
di quel vecchio *campanello*
(*La squilletta di Caprona*, in *Canti di Castelveccchio*,
Poesie, II, cit., II, vv. 9-10)

Il pascolismo della poesia è imponente, e va a coinvolgere tanto le *Myricae* quanto i *Canti di Castelveccchio*, pubblicati da pochissimo, sommariamente stroncati da Govoni in una lettera a De Carolis, ma già metabolizzati. *Nel bosco* testimonia come la vera cifra del *Piviale* e delle *Fiale* nella loro intrezza sia uno «sperimentalismo ingordo»¹⁷⁹, debordante, disponibile ad approfondire tutte le soluzioni e le maniere praticabili, con una festosa dedizione.

¹⁷⁸ Anche: «Qual seccia arata nell'autunno, quando / *chioccola il merlo*» (*Ida e Maria*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., vv. 7-8); a conferma della *koiné* pascoliano-dannunziana: «una sorta di laberinto alpestre dove le passere cinguettavano, dove i merli *chioccolavano*» (G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 797). Le folaghe, invece, sono uccelli dannunziani (G. D'ANNUNZIO, *Fantasia pagana*, in *Primo vere*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 51; ID., *Preludio*, in *Canto novo*, *ibidem*, v. 14).

¹⁷⁹ A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 21.

I giardini che Govoni preleva dalla tradizione simbolista diventano sorprendenti parchi gioco, regni dell'artificio poetico e della rielaborazione letteraria, paesaggi di un mondo consunto e ridotto a macerie, che però la creatività del poeta riesce a ricostruire fantasiosamente, mascherando le crepe. L'operazione, ancora una volta, si svolge tutta sul piano letterario, e appare, a ben vedere, un'astuta copertura, un autoinganno: il disordine e il soqquadro perpetrati sui giardini simbolisti, in altre parole, mirano a confonderne l'inquietante valenza simbolica, e poco importa che il risultato sia un caos scomposto, perché Govoni, quel caos, non lo constata, ma lo crea. E l'euforia generata da questo scombinamento è ciò che salva il poeta dai turbamenti simbolisti.

2.7.2. Il *Ver triste*: dolore amoroso e finzione poetica

Le cinque poesie che costituiscono la sottosezione *Ver triste* si dividono nettamente in due momenti: *Ai vili* ed *Esortazione* sono due sfoghi lirici di ambito amoroso che vanno a recuperare certi toni di *Reliquie*, mentre *Sole di marzo*, *Sul Pincio* e *I registri del verde* propongono una prosecuzione del *Piviale* in veste primaverile. L'unione sotto un unico tetto delle due maniere, così distanti tra loro, sarebbe un'ulteriore dimostrazione della struttura sbilenco e irrisolta delle *Fiale*, se non vi fosse una possibilità, neppure troppo macchinosa, di giustificare l'accostamento.

Tant'è che un'attenta lettura dei primi due sonetti di *Ver triste* non è mai stata proposta, vista l'istintiva tendenza a scartare da un vaglio della raccolta questa zona quasi segreta, ben mimetizzata nel sottobosco del *Piviale*, con conseguente sfrondamento di una delle parti più ambigue, indecifrabili e 'antigovoniane' delle *Fiale*. *Ai vili* propone un'inedita sovrapposizione dell'autore dal registro quasi stecchettiano:

Voi o uomini che mi deridete
vedendomi passare, del mio cuore
le indicibili piaghe non vedete,
non mi scoprite l'interno dolore.

Voi che mi deridete non sapete
che la mia vita è un gambo senza fiore,
un cimitero, voi non v'accorgete
che la mia grigia vita è senza amore.

Voi non sapete gli anni straziati
de la mia giovinezza senza il miele
de le rose per me invano mature!...

Fatevi avanti, o vili, o disgraziati,
e su la turpe faccia tutto il fiele

vi sputerò de le mie sventure.¹⁸⁰

La riemersione del motivo dell'esclusione amorosa coincide con un severo inasprimento dei toni e soprattutto con un istantaneo abbandono del manierismo formale ostentato nel *Piviale de l'Autunno*, abbandono impietosamente manifesto proprio in virtù dell'accostamento ravvicinato delle due opposte maniere. Nel momento in cui il significato torna a prevalere sul significante, riaffiora una condotta stilistica estremamente grezza: la struttura della poesia si irrigidisce, le rime tornano elementari (esemplare la serie «cuore : dolore : fiore : amore»)¹⁸¹, il lessico è smussato e privato delle impennate auliche¹⁸². Ciò non esclude che la natura di questa poesia e della successiva resti eminentemente letteraria, rientrando in un preciso codice decadente dell'autocommiserazione e del disprezzo che Govoni, com'è suo costume, conduce ad esiti estremi. Così anche in *Esortazione* (dedicata «a me stesso»), il cui l'argomento è il dolore del poeta («Perché triste poeta il tuo dolore / a l'incredule genti vuoi narrare?», vv. 1-2) che l'arte dovrebbe incaricarsi di nascondere («Copri con la finzione il tuo male / schifoso [non n'hai colpa, no!], e sorbisci / l'amarissimo calice d'assenzio», vv. 12-14). Non può sfuggire, soprattutto in margine agli ultimi tre versi citati, come questa proposta di «finzione» e mascheramento si concili con il carattere artefatto, di secondo grado, del libro, e del *Piviale* in particolare. La mia ipotesi è che questa coppia di poesie, invece di essere l'ennesimo corpo estraneo subdolamente innestato nelle *Fiale*, svolga al contrario un preciso ruolo di riemersione carsica del dolore, atta a stimolare (rivelandone però la natura esorcizzante e terapeutica) un immediato ritorno alla maniera iper-libresca appena abbandonata, attraverso il trittico primaverile e la spettacolare messinscena dell'*Orto di devozione*. E con ciò si spiegherebbe anche il titolo della sottosezione, la cui connotazione 'triste' non è spiegabile se si guarda soltanto al terzetto di liriche primaverili. Certo, questa ricostruzione urterebbe con il tradizionale ritratto di un Govoni *naïf*, dal momento che metterebbe in risalto una lucida e precoce consapevolezza da parte del ferrarese della propria operazione letteraria; ma è anche vero che l'ingenuità di Govoni è stata eccessivamente ingigantita (fino ad essere divenuta, in certi casi, un comodo alibi in sede critica)¹⁸³, sicché

¹⁸⁰ Vieri ha sottolineato la natura estremamente libresca dei due pezzi, evidenziando le probabili ascendenze stecchettiane (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., nota 7 alle pp. 23-24). Probabile anche un ricordo da Guérin: «Vous qui passez là-bas, connaissez-vous ma peine, / la peine que je port au fond de l'âme?» (C. GUÉRIN, *Fenêtres sur la vie*, in *Le Cœur solitaire* [1898], Paris, Mercure de France, 1912, XIII, vv. 16-17).

¹⁸¹ In *Esortazione*, addirittura, la sequela rimica è riproposta con un'ulteriore semplificazione («dolore : amore : dolore : fiore»), con il «cuore» a fare da cassa di risonanza come rima al mezzo al verso 3.

¹⁸² Curi conferma: «Il caso di Govoni, agli inizi, è il caso di un poeta esitante fra *res* e *verba*, o meglio incerto tra il fascino del significante e il parco ma rassicurante richiamo del significato» (F. CURI, «*La corte confusa*», in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 231).

¹⁸³ Pietropaoli parla di un Govoni «finalmente liberato dal cliché dell'ingenuo» (A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 12).

non avrei remore a leggere le *Fiale*, almeno dal *Piviale* in poi, anche sotto questa prospettiva ‘camuffante’.

Gli altri tre pezzi di *Ver triste* ripropongono lo stile del *Piviale*, ulteriormente affinato e slegato dalla guida montesquiouiana. *Sole di marzo* spicca per una rinnovata vivificazione delle cose, stimolata dalla rinascita primaverile:

Nei viali le giallastre erme dei duchi
dimenticano il lusso del passato,
le fontane pettegole il lor grato
tremolio riprendono di fuchi.¹⁸⁴

L’immagine delle terzine ben rende l’immobilità eterna, ma paradossalmente vitale, delle statue:

Apollo, fra le dee boscherecce
quali di marmo e quali di pietra,
qualche verro selvaggio attende al varco,

e ne l’attesa inutile le frecce
gli cadon da la logora faretra,
e si ripiega su se stesso l’arco.
(*Sole di marzo*, vv. 9-14)

Gli altri componenti, nuovamente costellati di un lessico prelevato di forza dalla *koiné* pascoliano-dannunziana¹⁸⁵, innalzano il livello dell’immaginismo govoniano, ormai sempre più vicino, anche in virtù di una certa affinità tematica, agli esiti dell’*Armonia*:

e nel silenzio, due capinere,
ne la chioma del salice piangente
toccano l’oboe de le tastiere
del Marzo in fiore, deliziosamente
(*Sul Pincio*, vv. 5-8)

L’aurora con i suoi rosati diti,
dischiude paziente giardiniera,
i ninnoli imperlati dei ciclami.
(*I registri del verde*, vv. 12-14)

Prosegue, invece, secondo i modi del *Piviale*, l’originale animazione delle statue:

e gli Egipani, ministri
del mite Marzo, d’iris florentine
giuncano tutte l’anfore murrine,
e preparano i caldi calamistri¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Sole di marzo*, vv. 5-8. La rima «duchi : fuchi» è ripresa dal d’Annunzio paradisiaco («granduchi : fuchi», in G. D’ANNUNZIO, *Climene*, in *Poema paradisiaco, Versi d’amore e di gloria*, I, cit., vv. 1:4).

¹⁸⁵ «Carmino» (*Sul Pincio*, v. 2; da G. PASCOLI, *I puffini dell’Adriatico*, in *Myricae, Poesie*, I, cit., v. 1), «capinere» (*Sul Pincio*, v. 5), «violaciocche» (*Sul Pincio*, v. 14), «gattici» (*I registri del verde*, v. 4), «sistri» (*I registri del verde*, v. 4), «ciclami» (*I registri del verde*, v. 14).

¹⁸⁶ Gli Egipani, creature delle selve, provengono con ogni probabilità da un paio di passi dannunziani (G. D’ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 267; ID., *Hyla! Hyla!*, in *La Chimera, Versi d’amore e di gloria*, I, cit., v. 2; *Il fiume*, *ibidem*, III, v. 41; ID., *L’otre*, in *Alcyone, Versi d’amore e di gloria*, II, cit., vv. 114

(I registri del verde, vv. 5-8)

Govoni chiude la propria carrellata di parchi con una serie di stipatissimi giardini primaverili, terreno adatto per un infittimento, oltre che della vegetazione, anche della visionarietà e dell'immaginismo.

2.8. Il Govoni degli eccessi: l'Orto di devozione

Se con il *Piviale* Govoni ha potuto contemporaneamente proseguire il proprio percorso di tirocinante simbolista e cominciare a sperimentare una maniera poetica più personale e sorgiva, con la sezione conclusiva delle *Fiale* intende lasciarsi campo libero: l'*Orto di devozione* è lo spazio dell'eccesso, del virtuosismo portato ai massimi livelli, del gioco continuo. I quattordici sonetti che lo compongono, uniti nel sottotitolo di *Novena*, sono organizzati come le stazioni di un rito liturgico, nel rispetto della metafora religiosa che struttura esteriormente la raccolta; il tema è l'elevazione a idolo sacro della dedicataria Elena Maria, attuata attraverso continue sovrapposizioni tra l'ambito religioso e quello erotico, secondo una consuetudine tipica della letteratura decadente. Ma un vero tema, qui, in realtà, non c'è: Govoni divaga senza sosta, trascura in continuazione la protagonista che dovrebbe stare al centro della propria cerimonia poetica, e finisce per dare vita ad «un'arrampicatissima metafora mistico-erotica»¹⁸⁷ che fa perdere a ripetizione, per la sua stessa imponenza, le coordinate del testo.

Il fatto è che Govoni, qui, decide di portare alle estreme conseguenze le soluzioni più eclettiche già collaudate in precedenza, prime fra tutte la preziosità del lessico, l'analogismo e l'accumulo di riferimenti letterari. L'*Orto* è un pullulare di termini peregrini, di ricercatezze espressive, di fonie stupefacenti, di rimandi poetici che si intrecciano tra loro. Spicca, in particolare, il lavoro estenuante condotto sullo stile: nell'*Orto* si manifesta ai livelli più alti la preponderanza del significante sul significato, la quale, producendosi

e 125; V, v. 288), anche se sono attestati in molti altri autori frequentati dal ferrarese (G. P. LUCINI, *La morte bacchica*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., I, v. 4; P. LOUÏS, *Aphrodite*, cit., p. 60; H. DE RÉGNIER, *Le sang de Marsyas*, in *La Cité des Eaux*, cit., v. 204; ID., *Le fol automne*, in *Poèmes, 1887-1892*, Paris, Mercure de France, 1895, I, v. 5 e II, v. 5; *Le salut à l'étrangère*, *ibidem*, I, v. 11; R. DE MONTESQUIOU, *Noël panthéiste*, in *Les Paons*, cit., v. 81). L'iris fiorentina dava il titolo a una raccolta poetica del ferrarese Domenico Tumiatei (*Iris fiorentina*, Firenze, Landi, 1895), che Govoni cita nella seconda delle lettere spedite a De Carolis (cfr. C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 221). I calamistri, ferri usati nell'antichità per arricciare i capelli, potrebbero derivare da R. DE MONTESQUIOU, *Planiandron*, in *Les chauves-souris*, cit., v. 31. Le anfore murrine risentono ugualmente di un'ascendenza montesquiouiana (si vedano, oltre, i «vasi murrini» di *Altare privilegiato*).

¹⁸⁷ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 17. L'intero saggio di Vieri è dedicato all'analisi dell'*Orto di devozione*: rimandiamo ad esso, quindi, per un puntiglioso studio della sezione.

soprattutto «a livello lessematico»¹⁸⁸, implica sovente un'assoluta arbitrarietà del testo. Nell'*Orto*, detto altrimenti, la poesia govoniana scivola spesso, se non verso il totale *nonsense*, verso una diffusa 'distrazione semantica' (Curi: «dissipazione del senso»)¹⁸⁹, per cui le valenze denotative delle parole si inabissano e lasciano in superficie una serie di puri involucri sonori. Ma ciò, sempre a causa del carattere molto disomogeneo della scrittura govoniana, avviene soltanto a sprazzi, in continua alternanza con fasi in cui il segno torna a rivendicare un senso e un contenuto semantico; la conseguenza prima di questi avvicendamenti incontrollati e non segnalati è il fallimento del tentativo da parte di chi legge di far convivere le due letture, di sanare i continui dislivelli tra cose e forma, da cui l'impressione di una poesia esplosiva, indomabile, sfuggente.

Il procedimento si può cogliere in questo passaggio esemplare dell'*Orto*:

Sui gradini d'argento iconostasi,
ti profumano il nardo e il benzoino
con le foglie d'areca e di giacinto

delizioso, e dai murrini vasi,
marezzati di splendido verzino,
ti aureola di spire il terebinto.
(*Altare privilegiato*, vv. 9-14)

Qui è chiaro che Govoni concentra tutta la propria attenzione sulle suggestioni lessicali, attentamente scelte in virtù della loro carica fonica piuttosto che della loro accezione. Ad esempio, il termine «iconostasi» (che indica il tramezzo divisorio tra celebranti e fedeli nelle chiese bizantine) è ridotto a una zeppa pressoché autonoma e incongrua che consente, tuttavia, di ricreare una rima già attestata in Montesquiou («iconostases : vases»)¹⁹⁰. In questo quadro la figura femminile sfuma o viene letteralmente ricoperta dalle essenze che la «profumano» e la «aureolano». Ancora:

Al tuo capo infiorato di narcissi,
dardeggia il mogol il suo sacrificio
di luce a le vetrate di tafià
(*Pietre*, vv. 9-11)

Qui i due termini esotici, «mogol» e «tafià» (acquavite di canna), prelevati rispettivamente da Montesquiou e dal Verlaine delle *Odes en son honneur*¹⁹¹, svolgono un'analogia funzione

¹⁸⁸ F. CURI, «*La corte confusa*», in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 232.

¹⁸⁹ *Ivi.*

¹⁹⁰ «L'irradiation de leurs *iconostases* / console de mourir les bustes et les *vases*» (R. DE MONTESQUIOU, *Saison*, in *Les perles rouges*, cit., vv. 9-10). Vieri (*Intorno alle Fiale*, cit., nota 10 a p. 26) aveva proposto una possibile derivazione del termine da R. DE MONTESQUIOU, *Argumentum*, in *Les Paons*, cit., v. 11, dove però non c'è la rima riproposta da Govoni. Quasi tutti i termini rari di queste due terzine sono prelevati da Montesquiou.

¹⁹¹ Si confronti: R. DE MONTESQUIOU, *Moghol*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit.; P. VERLAINE, *Odes en son honneur*, *Euvres poétiques complètes*, cit., VI, v. 35.

riempitiva, tutta sonora. L'esito sfiora il *nonsense*. Lo stesso dicasi a proposito di un'altra rima difficile, che questa volta Govoni ricava addirittura da un passo poetico del d'Annunzio prosatore, e che conduce ad una simile zeppa:

...olocausto docile e *solingo*.

Su la porta di seta, nel bagliore
di un immenso topazio *camarlingo*
t'ho scolpita tra gigli e bianche suore¹⁹²

In *Pietre* Govoni arriva al punto di trasformare una pianta (la «granadiglia», cioè la passiflora) in una pietra, a dimostrazione di come il suo interesse si fermi al valore formale della parola:

e nel trono di fina *granadiglia*
le turchesi tra il lucido cambri.¹⁹³

In tutti i casi citati sono coinvolte parole in posizione di rima: Govoni vuole ostentare la preziosità, farne capricciosamente il centro delle proprie poesie. La creazione lirica, allora, si articola tutta attorno a questi snodi che devono attirare ipnoticamente l'attenzione del lettore. Poco importa, poi, che si finisca per essere sovrastati dalla dilatazione abnorme e spesso digressiva della poesia stessa; proprio nel tumefare i versi si esercitano la forza fantastica e il divertimento del ferrarese.

Altrove la preponderanza del significante si esplica ad un livello fonemico, come nel *Piviale*, e provoca una colata di suoni allitteranti che veicola, ancora, una lettura di superficie, quasi in *trance*, del testo:

Nei tabernacoli, degli ostensori / fiammeggiano di gemme e di sanguigne / tormaline, ed i candidi cibori / sono
gigli d'evangeliche vigne (*Cereo pasquale*, vv. 1-4)

Il bosso sacro è sparso per le aiuole / dei coretti, ove accendono una zuffa / le rose con la mussola che sbuffa /
dai cingoli infiniti e da le stole (*Paramenti e simboli*, vv. 1-4)

I topazzi venati di giunchiglia / s'infiammano tra il morbido tabì, / e nel trono di fina granadiglia / le turchesi
tra il lucido cambri (*Pietre*, vv. 1-4)¹⁹⁴

Il carattere è quello di una poesia divertita, entusiastica, dilagante, che sfrutta la volubilità dei propri argini per farsi sfogo incontrollato.

¹⁹² *Crisoprassi d'amore*, vv. 5-7. 'Camarlingo' (meglio 'camerlengo') è il titolo ecclesiastico conferito al cardinale che amministra la Santa Sede nel vuoto tra due papi; al femminile è in G. D'ANNUNZIO, *La tiranna di Policoro*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 730, 727, 736, 737, e quindi nel *Commiato* della novella, in rima con «solinga», vv. 17:20. La novella dannunziana appare in «Vita Italiana», 1° gennaio 1888.

¹⁹³ *Pietre*, vv. 3-4. Qui, in realtà, non è da escludere che Govoni prenda un autentico granchio lessicale e pensi veramente che la granadiglia (di cui non sono riuscito a rintracciare la provenienza in nessuna delle fonti da cui solitamente Govoni ricava i termini della mineralogia e della botanica) sia una pietra o un minerale.

¹⁹⁴ Si noti, in tutti questi versi citati, la totale sparizione di Elena Maria.

A questa cura maniacale verso gli elementi sonori si abbina un allegorismo spinto davvero all'estremo, sicché risulta particolarmente arduo seguire la lettera delle liriche. L'*Orto di devozione*, già costruito secondo una «macroallegoria»¹⁹⁵, vede a sua volta una ramificazione labirintica, al proprio interno, di analogie e metafore, tutte tessute a metà tra l'ambito mistico e quello erotico. Il problema è che Govoni stesso appare poco interessato a 'indirizzare' e a giustificare similitudini e accostamenti, o meglio, sembra farseli sfuggire quasi volontariamente di mano, con il risultato che «lo scarto fra metaforizzante e metaforizzato non è più percettibile»¹⁹⁶. La poesia, allora, si presta nuovamente ad almeno due letture, che convivono ma sembrano annullarsi a vicenda, come le figure di certe illusioni ottiche. Si legga, a mo' di esempio, *Graal*:

O Graal! Il mio sangue fermenta
nel ciborio d'oro, consueto
vaso d'assenzio che si rammenta
la notte tragica de l'Oliveto.

Sangue densissimo che s'impazienta
d'essere trangugiato da un secreto
alveo di bocca fonda ed opulenta
di tutto il succhio d'un fragoleto.

E Tu, Maria, ne la tua casta
anima lo racchiudi, favo ibleo
mondo da la gorgonia cerasta,

o versalo, infallibile amuleto,
sul tuo cuore, sacro conopeo,
ad ardere, simbolico rovetto.

I due ambiti antipodici della metafora govoniana si scambiano i posti, si sovrappongono, fino a confondersi in modo decisamente blasfemo. Nelle due tezine le attribuzioni simboliche si moltiplicano a dismisura, in concomitanza con un innalzamento dell'aulicità del dettato; emblematici sono gli ultimi tre versi, che appaiono simmetricamente divisi tra la comunicazione del poeta all'amata («o versalo [...] sul tuo cuore [...] ad ardere») e una serie di definizioni attributive che quasi fagocitano e disperdono il senso del testo. Metafore e allegorie si autoproducono senza soluzione di continuità, costringendo chi legge ad uno sforzo molto impegnativo se vuole cercare di isolare una singola lettura del componimento dalle altre.

Un'ulteriore complicazione sta nel fatto che Govoni, nel dar vita alle proprie spericolate analogie, ama accostare paratatticamente una lunga serie di elementi concreti, che finiscono per essere talmente ingombranti da non sopportare la presenza l'uno dell'altro. Il simbolismo

¹⁹⁵ F. CURI, «La corte confusa», in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 237.

¹⁹⁶ *Ivi.*

govoniano, cioè, non risulta arduo per un eccesso di astrattismo e di indefinito, ma proprio per un'opposta ridondanza di fisicità:

Il mio religioso *santuario*
è una *filotea* di devoti
cerei puri e bianchi quasi loti
che sieno nati dentro a un *seminario*
(*Filotea*, vv. 1-4)

In questo caso il circuito analogico govoniano è costituito da cinque elementi messi in serie, quattro dei quali afferenti ad un ambito sacro. Il santuario che il poeta sta erigendo in onore dell'amata viene accostato ad una filotea (un libro di meditazioni e pratiche devozionali), il che già crea un aberrante «azzeramento della distanza tra le cose»¹⁹⁷; la filotea, poi, in seguito all'uso tipicamente govoniano della specificazione genitiva, è composta da ceri, e ciò comporta un ulteriore sfaldamento dell'immagine. Il quarto accostamento, tra i ceri e i loti, è meno impervio, mentre con la quinta notazione di luogo (i loti sono nati in un seminario) si ritorna quasi ciclicamente all'inizio del circuito. Certo è che la serie santuario-filotea-ceri complica notevolmente la trasmissione del senso, dando l'impressione che Govoni proceda per sbalzi e per scatti, anche se poi la resa inevitabilmente orizzontale e appiattita dell'ondivaga ispirazione govoniana finisce per schiacciarne le curve e per sfocarne il percorso.

Di più: come nel *Piviale*, ma con un rinnovato estremismo, anche nell'*Orto* si assiste all'umanizzazione delle cose. Gli oggetti sacri che contornano l'idolo amoroso sono continuamente vivificati, e spesso catalizzano l'attenzione del poeta, che preferisce indugiare sulla vitalissima animazione delle cose piuttosto che sulla celebrazione di Elena Maria. Il «furore esplorativo»¹⁹⁸ govoniano finisce allora per far sembrare l'amata un elemento quasi accessorio, subordinato ad una scenografia che è in molte poesie l'unica reale presenza: non è un caso se alla fine delle quattordici litanie ben poco si sappia dell'aspetto di Elena Maria (donna-illusione più che donna-angelo), mentre abbiamo un quadro assurdamente dettagliato del santuario che la circonda. Ad essere animate sono le pitture o le sculture, come nel caso di *Offertorio*:

Dei miti e innamorati serafini,
come odorano dei teologici
gigli, dei suoni piani e nuziali
traggono dai celesti violini.

Molti d'essi dai visi femminini
t'incensano dai cerimoniali
turiboli, le mani spirituali

¹⁹⁷ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 159.

¹⁹⁸ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 67.

tendendoti con gesti mingherlini.¹⁹⁹

Ma anche le piante e le stoffe, come in *Paramenti e simboli* o in *Profumi allegorici*:

Il bosso sacro è sparso per le aiuole
dei coretti, ove accendono una zuffa
le rose con la mussola che sbuffa
dai cingoli infiniti e da le stole
(*Paramenti e simboli*, vv. 1-4)

Le gardenie di bianco calicotto
mischiano il loro odore a le lavande,
le monde tuberose del paliotto
s'intrecciano in versatili ghirlande
(*Profumi allegorici*, vv. 1-4)

Queste ingegnose animazioni, aggiunte all'irrequieto immaginismo delle metafore, inserite in un tessuto stilistico fittissimo e straricco, tra giochi fonosimbolici e deragliamenti lessicali, contribuiscono a creare una poesia sovrabbondante e vivacissima. Govoni sembra davvero preso da una folgorante «gioia del poetare»²⁰⁰ che, di nuovo, non ha nessuna intenzione dissacrante, e neppure una natura banalmente gratuita. La poesia è espressione di libertà, urgenza fisica, e *l'Orto di devozione*, lungi dall'essere il prodotto di un mero *divertissement* intellettualistico, appare invece come il frutto più clamoroso di una precisa poetica che proprio quella libertà e quell'urgenza pone come centrali.

Questo non significa che Govoni, nell'*Orto*, si sia definitivamente svincolato dai suoi consueti modelli simbolisti; semmai, anzi, è vero il contrario, giacché Govoni, dove può, cerca sempre di appoggiarsi a trovate e funambolismi già attestati nei poeti *fin de siècle* più squisiti – Montesquiou e d'Annunzio in testa. Qui, in più, si aggiunge anche il modello di Péladan, che influisce, piuttosto che sul singolo vocabolo, sull'intera messinscena dell'*Orto*: la creazione della complessa scenografia cerimoniale, in cui il poeta-sacerdote è impegnato a tributare ogni onore alla propria donna-idolo, è infatti presente tale e quale in quell'estenuante rappresentazione amorosa che è *A cœur perdu*. Péladan, nella parte conclusiva del romanzo, dopo aver seguito quasi al rallentatore lo sviluppo dell'amore tra Nebo e la principessa Paule, si dedica alla scena culminante dell'amplesso tra i due protagonisti. In queste pagine, interamente giocate su un'ambigua moltiplicazione di riferimenti mistici, Nebo imbastisce un lambiccato fondale, addobbato di pietre preziose e di stoffe, con al centro un letto-altare destinato ad accogliere la principessa; il santuario erotico

¹⁹⁹ *Offertorio*, vv. 1-8. Si noti, nella prima quartina, la moltiplicazione di partitivi, di cui Govoni fa un uso decisamente spropositato nella propria poesia, forse in seguito ad un'influenza francese (Rodenbach su tutti). Nella produzione successiva l'unione di specificazioni partitive e genitive sarà utilizzata per lo più allo scopo di allineare in serie estremamente lunghe gli accostamenti tra le cose, creando passaggi non poco ostici alla lettura.

²⁰⁰ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 161.

govoniano riprende in modo notevole, qua e là addirittura puntuale, l'allestimento péladaniano²⁰¹.

Dove però Govoni ha necessariamente bisogno di attingere a qualche fonte letteraria è nella ricerca del termine raro. Il diciottenne ferrarese, *parvenu* nel mondo poetico, desideroso di sfoggiare fin da subito un bagaglio lessicale di tutto rispetto, deve per forza affidarsi alla letteratura che lo ha preceduto per rimpinzare il proprio campionario, necessariamente ancora povero. Una volta riunita una quantità cospicua di materiale raro, tra cui spiccano minerali, piante e stoffe, Govoni non si accontenta di citarlo, ma si premura di metterlo in vetrina, di ostentarlo, magari nella posizione privilegiata della rima, e possibilmente rinforzato da un'aura sonora che lo mantenga sempre al centro dell'attenzione. Si ritorna al concetto già espresso in margine al *Piviale*: Govoni sbilancia su queste zone ultra-raffinate tutto il peso della poesia, che spesso risulta nient'altro che un'escrescenza prodottasi a partire da quel nucleo aulicizzante.

La maggior parte di questi termini proviene dalle collezioni di Montesquiou e di d'Annunzio, anche se non mancano spunti da Huysmans, Péladan, Lucini e Pascoli:

Io t'erigo un altare *materiato*
dei più rari *carbonchi* d'Oriente
(*Incoronazione*, vv. 5-6)²⁰²

Io son la bella Oriana e il seggio mio,
materiato in rubini e diamanti [...]
(G. P. LUCINI, *La Fata*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., vv. 1-2)²⁰³

con variamento
di *carbonchi* topazi e crisoprassi
(G. D'ANNUNZIO, *Isaotta nel bosco – Ballata dodicesima*, in *L'Isotteo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 15-16)²⁰⁴

In cui Tu, *stilita* su un piedistallo
di massiccia *sardonica*
(*Incoronazione*, vv. 9-10)

Il suo era l'amore *stilite*
(G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 862)

²⁰¹ Vieri (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., pp. 29-50) si sofferma su altri esempi simbolisti di confusione tra campo mistico ed erotico, anche se non altrettanto decisivi per l'*Orto* come quello péladaniano.

²⁰² I primi due versi della poesia («*Io t'erigo un altare immacolato / in fondo del mio cuore riverente*») sono invece debitori di Baudelaire: «*Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, / un autel souterrain au fond de ma détresse, / et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur*» (C. BAUDELAIRE, *A une Madone*, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 1-3).

²⁰³ Anche: «*I miei palazzi, / materiat in candidi vapori [...]*» (G. P. LUCINI, *La Chimera*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., vv. 1-2). Lucini, a sua volta, è debitore di d'Annunzio: «*materiat d'oro alti palagi*» (G. D'ANNUNZIO, *Morgana*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 3).

²⁰⁴ Ho scelto questo passo perché attesta altre pietre che Govoni riutilizza, ma va detto che i carbonchi sono onnipresenti nella letteratura simbolista: G. D'ANNUNZIO, *Sopra un «adagio»*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 8; ID., *L'esperimento*, in *La Chimera, ibidem*, v. 4; ID., *Donna Francesca*, in *La Chimera, ibidem*, IX, v. 153; ID., *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 907; G. P. LUCINI, *I sonetti di Gloriana*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., V, v. 4; R. DE MONTESQUIOU, *Peacock and rainbow*, in *Les Paons*, cit., v. 14; ID., *De lapidibus, ibidem*, v. 50; ID., *Cueillette, ibidem*, v. 17; ID., *Parure, ibidem*, v. 16; ID., *Suaire*, in *Les perles rouges*, cit., v. 3; J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 87; ID., *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII, cit., p. 138.

	le <i>sardonix</i> et la sardoine (R. DE MONTESQUIOU, <i>Cité mystique</i> , in <i>Les Paons</i> , cit., v. 17) ²⁰⁵
ed aprendo <i>i tuoi labri di corallo</i> (<i>Incoronazione</i> , v. 12)	Et, lorsque vous frappez légèrement le Réve qu'attiraient, du lointain, <i>vos lèvres de corail</i> [...] (R. DE MONTESQUIOU, <i>L'éventail</i> , in <i>Les Paons</i> , cit., vv. 13-14) ²⁰⁶
<i>Altare privilegiato</i>	R. DE MONTESQUIOU, <i>Autels privilégiés</i> , Paris, Fasquelle, 1898 ²⁰⁷
tutto trapunto d' <i>onice siziente</i> (<i>Altare privilegiato</i> , v. 4)	perle, olibano ed <i>onice siziente</i> (G. P. LUCINI, <i>Andromeda</i> , in <i>Il libro delle immagini terrene</i> , cit., V, v. 6)
riceve nel suo cuore di <i>granato</i> (<i>Altare privilegiato</i> , v. 7)	[...] in una, era anzi a ricamo di perle e di <i>granati</i> (G. D'ANNUNZIO, <i>Il Piacere</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , I, cit., p. 233)
	Mani di martiri, tempestate di agate, di ametiste, di topazii, di <i>granati</i> (G. D'ANNUNZIO, <i>Il Fuoco</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , II, cit., p. 376) ²⁰⁸
Sui gradini d'argento <i>iconostasi</i> (<i>Altare privilegiato</i> , v. 9)	L'irradiation de leurs <i>iconostases</i> (R. DE MONTESQUIOU, <i>Saison</i> , in <i>Les perles rouges</i> , cit., v. 9) ²⁰⁹
con le foglie d' <i>areca</i> e di giacinto (<i>Altare privilegiato</i> , v. 11)	vases d'où semble sourdre une senteur d' <i>arec</i> (R. DE MONTESQUIOU, <i>Dépouilles</i> , in <i>Les perles rouges</i> , cit., v. 6)
e dai <i>murrini vasi</i> , marezzati di splendido verzino (<i>Altare privilegiato</i> , vv. 12-13)	Vases, <i>vases murrhins</i> pleins d'extase et de myrrhe (R. DE MONTESQUIOU, <i>Murrhins</i> , in <i>Le chef des odeurs suaves</i> , cit., v. 62) ²¹⁰
ti aureola di spire il <i>terebinto</i> (<i>Altare privilegiato</i> , v. 14)	...di tutti gli aromati, e di sandalo, di cedro, di <i>terebinto</i> (G. D'ANNUNZIO, <i>Il Fuoco</i> , in <i>Prose di romanzi</i> , II, cit., p. 271) ²¹¹

²⁰⁵ Da preferire la fonte francese rispetto a quella italiana: d'Annunzio attesta il «sardonio» (*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 65; *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 77), mentre Lucini ha «sardonìa» (*Cleopatra*, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., III, v. 11) e «sardonie» (*La cattedrale*, *ibidem*, I, v. 8). Huysmans ha «sardoines» (*A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 80), così come Péladan (*A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., pp. 282 e 288). Solo Montesquiou attesta in un altro passo la «sardonix» (*L'hymne des douze pierres*, in *Les Paons*, cit., v. 21).

²⁰⁶ L'immagine torna in un testo wildiano che Govoni ha letto in una traduzione francese da cui citiamo: «...comme des coquilles étaient ses oreilles, et comme du *corail ses lèvres*» (O. WILDE, *Le pêcheur et son âme*, in *La maison de Grenades*, Paris, La Plume, 1900, p. 111).

²⁰⁷ «Quand vous entrez vers le soir, en automne, dans une église solitaire, vous ne voyez souvent qu'une veilleuse qui luit doucement, auprès de l'*autel privilégié*» (J. PÉLADAN, *Modestie et vanité*, in *La décadence latine*, II, cit., p. 80).

²⁰⁸ Il granato è anche in Montesquiou (*Bouquet de fête*, in *Les Paons*, cit., v. 20; *Tour de taille*, *ibidem*, v. 2) e in Péladan (*A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., p. 283).

²⁰⁹ L'iconostasi è anche in: J. K. HUYSMANS, *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII, cit., p. 24; V. DE L'ISLE-ADAM, *Véra*, in *Contes cruels*, *Œuvres complètes*, II, Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 26 e 33.

²¹⁰ Anche in R. DE MONTESQUIOU, *Reine Thor*, in *Les chauves-souris*, cit., v. 23, e P. LOUÏS, *La berceuse de Mnásidika*, in *Les chansons de Bilitis*, cit., p. 49 («...ce vase myrrhin couleur de pourpre»).

²¹¹ Unica ricorrenza dannunziana. Il terebinto è attestato anche in Montesquiou (*Buveuse*, in *Les chauves-souris*, cit., v. 11), e in altri autori francesi letti da Govoni (T. GAUTIER, *Dans un baiser l'onde au rivage*, in

favo *ibleo*
mondo de la *gorgonia cerasta*
(*Graal*, vv. 10-11)

sul tuo cuore, sacro *conopeo*
(*Graal*, v. 13)

fiammeggiano di gemme e di sanguigne
tormaline
(*Cereo pasquale*, vv. 2-3)

tutto cosparso di *porpora tiria*
(*Prerafaelitica*, v. 6)

e la volubile abside *porfiria*
(*Prerafaelitica*, v. 7)

Ne le vetrate d'oro e di diamante
che un gran pittore *prerafaelita*
figurò di pacifiche *angelette*,

Tu reggi nella mano un germogliante
giglio stilizzato, rivestita
d'un'argentea tunica di stelle
(*Prerafaelitica*, vv. 9-14)

e i piviali, ove un grande girasole
pare l'ostia di ricca *cataluffa*
(*Paramenti e simboli*, vv. 5-6)

giacciono col *zendado* in una buffa
d'acutissimo odore di viole
(*Paramenti e simboli*, vv. 7-8)

Scorrëan gl'idillî
intorno dolci come il mele *ibleo*
(G. D'ANNUNZIO, *A l'Etna*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 169-170)²¹²

con treccia che gira due volte
simile a *cèraste* divelta
dalla chioma della *Gorgóne*
(G. D'ANNUNZIO, *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., XVII, vv. 622-624)

...pianete, manipoli, stole, stoloni, *conopei*
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 233)²¹³

Que vous ont dit les girasols,
les ollaires, les *tourmalines*
(R. DE MONTESQUIOU, *De lapidibus*, in *Les Paons*, cit., vv. 21-22)²¹⁴

aux banderoles brusques de *pourpre de Tyr!*
(H. DE RÉGNIER, *Motifs de légende et de mélancolie*, in *Poèmes, 1887-1892*, cit., III, v. 12)

Oh fontana d'Elai, per molti getti
ricadente ne'l vaso di *porfiro*
(G. D'ANNUNZIO, *Ballata d'Astioco e di Brisenna*, in *L'Isottoe, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 37-38)

O Viviana May de Penuelle,
gelida virgo *prerafaelita*,
o voi che compariste un dì, *vestita*
di fino argento, a Dante Gabriele,
tenendo un giglio ne le ceree dita
(G. D'ANNUNZIO, *Due Beatrici*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., II, vv. 1-5)

Amo io così raffigurarti, o pia
Sposa, [...]
su l'ali d'una candida *angelella*
(G. D'ANNUNZIO, *Donna Francesca*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XIV, vv. 12-14)

dobletti alla napoletana
e *cataluffe* alla siciliana
(G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., III, III, p. 609)

Or lasceremo il vaio
per veste di *zendado*
(G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., III, IV, p. 627)

Pièces diverses, Œuvres poétiques complètes, cit., v. 7; G. FLAUBERT, *Salammbô*, cit., pp. 95 e 192; M. SCHWOB, *Les eunuques*, in *Le roi au masque d'or*, Paris, Ollendorff, 1893, p. 120).

²¹² Anche: G. D'ANNUNZIO, *Praeludium*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 4.

²¹³ In altra accezione in G. D'ANNUNZIO, *Donna Francesca*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XII, v. 4.

²¹⁴ «Il baisa la *tourmaline* des épauettes» (J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., p. 283).

Ardono ne la rossa *pianeta*
tre allegoriche spighe già mature,
e un *grappolo eucaristico* si sgrana.
(*Paramenti e simboli*, vv. 12-14)

si sfogliano, rarissimi *balasci*,
de le rose sintetiche
(*Rosa Mystica*, vv. 12-13)

Il mio religioso santuario
è una *filotea*
(*Filotea*, vv. 1-2)

amo incidere in rari *peridot*
voluttuosamente i miei ex-voti
(*Filotea*, vv. 6-7)

È una rigorosa clausura
in cui cresce il nuziale *cinnamomo*
(*Filotea*, vv. 9-10)

I topazzi venati di giunchiglia
s'infiammano tra il morbido *tabì*
(*Pietre*, vv. 1-2)

le *turchesi* tra il lucido *cambri*
(*Pietre*, v. 4)

borse da calice, borse battesimali, copricalici, *pianete*
[...]
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I,
cit., p. 233)

Roses de Cnide, ou d'*eucharistiques raisins*
(R. DE MONTESQUIOU, *Vicissitudes! ces robes de*
favorite, in *Les Paons*, cit., v. 27)

ed ella aveva i piedi nudi con due alette appiccate alle
caviglie, fatte di perle e di *balasci*
(G. D'ANNUNZIO, *Sogno di un tramonto d'autunno*, in
Tragedie, sogni e misteri, I, cit., p. 64)²¹⁵

S'io leggeva la *Filotea* di San Francesco [...]
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I,
cit., p. 194)

Et c'est réjouissant de revoir l'émeraude
- que dis-je? *péridot*, chrysoprase, béryl
(R. DE MONTESQUIOU, *Redivivum*, in *Le chef des*
odeurs suaves, cit., vv. 5-6)²¹⁶

avevano le stive cariche di mirra, di spicanardo, di
belzuino, di eleomele, di *cinnamomo*
(G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II,
cit., p. 271)²¹⁷

tabì o alto o basso, *tabì* d'oro
(G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie,*
sogni e misteri, I, cit., p. 609)²¹⁸

Et les *turquoises* qui sont vos iconostases
(R. DE MONTESQUIOU, *Argumentum*, in *Les Paons*,
cit., v. 11)

Una grossa *turchese* della Persia [...]
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I,
cit., p. 171)²¹⁹

Là può comprare, a pochi cents, chi vuole,
cambri, percalli, lustri come sete
(G. PASCOLI, *Italy*, in *Primi poemetti, Poesie*, I, cit., I,
VIII, vv. 183-184)

²¹⁵ «Et c'étaient des rubis et des rubis *balais*» (R. DE MONTESQUIOU, *Cueillette*, in *Les Paons*, cit., v. 11); «le *rubis-balais*, rose vinaigre» (J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 68). I balasci, varietà preziosa di spinello dal colore rosso, sono anche nel d'Annunzio prosatore: «dita che avean unghie firenzuolescamente simili a *balasci*» (G. D'ANNUNZIO, *La tiranna di Policoro*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 731).

²¹⁶ «...de chrysobéryls vert asperge; de *péridots* vert poireau» (J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 66).

²¹⁷ Il cinnamomo è pure in Flaubert: G. FLAUBERT, *Salammô*, cit., pp. 31, 67, 118, 177, 191; ID., *La Tentation de saint Antonie*, cit., pp. 44, 227, 247. Ma è anche termine biblico, come testimonia la citazione dalle *Litanie lauretane* che Govoni pone in epigrafe a *Crisoprassi d'amore*: «sicut *cinamomum* et *balsamum aromatizans odorem dedi*».

²¹⁸ «Le cygne qui, sur l'eau mystérieuse, plane / en des miroitements de fluide *tabis*» (R. DE MONTESQUIOU, *Castella*, in *Les Paons*, cit., vv. 5-6); «...des reliures pleines, à compartiments et à mosaïques, doublées de *tabis* ou de moire» (J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 214).

²¹⁹ Le turchesi sono altrove, sia in Montesquiou (almeno: *De lapidibus*, in *Les Paons*, cit., vv. 30, 70; *Tour de Taille*, *ibidem*, v. 9) sia in d'Annunzio (*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., pp. 232, 242, 376), oltre che

nei calici di sangue *chermisi*
(*Pietre*, v. 6)

Brillano i bei *giacinti cocciniglia*
(*Pietre*, v. 5)

le opali dai riflessi di conchiglia
sembrano dei minuti *colibrì*
(*Pietre*, vv. 7-8)

dardeggia il mogol il suo sacrificio
di luce a le vetrate di *tafià*
(*Pietre*, vv. 10-11)

sopra i *bissi*
nitidi
(*Pietre*, vv. 12-13)

su fili di *moerri* e di *lampassi*
(*Crisoprassi d'amore*, v. 11)

l'ho incrostata di mille *crisoprassi*
(*Crisoprassi d'amore*, v. 14)

tutta di velluto *chermisi*
e foderata di dossi di vai!
(G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., I, I, p. 481)

l'*hyacinthe*, la calcédoine
et le jaspé y venaient ravir
(R. DE MONTESQUIOU, *Cité mystique*, in *Les Paons*, cit., vv. 19-20)²²⁰

oh giovinezza de' rami carichi
di *cocciniglie* serrate a grappoli
(G. D'ANNUNZIO, *Libro II*, in *Canto novo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XIII, vv. 33-34)

Aveva un abito di tulle giallo tempestato di non so
quanti *colibrì* con gli occhi di rubino
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 46)

Non! Fou, braque, orgiaque,
en apache, en canaque
ivre de *tafia*.
(P. VERLAINE, *Odes en son honneur*, in *Œuvres poétiques complètes*, cit., VI, vv. 33-35)

menano i tenui fili ad escir fuori
dal bianco *bisso*
(G. PASCOLI, *Ida e Maria*, in *Myricae, Poesie*, I, cit., vv. 2-3)²²¹

Devant un flot bouffrant de *lampas* et de *moires*
(J. LORRAIN, *Intérieur*, in *Les griseries*, Paris, Tresse et Stock, 1887, IV, v. 5)²²²

pe' sassi
fini e polito, con varimento
di carbonchi topazi e *crisoprassi*
(G. D'ANNUNZIO, *Isaotta nel bosco - Ballata dodicesima*, in *L'Isotteo, Versi d'amore e di gloria*, I,

negli altri autori 'mineralogi' del simbolismo francese (J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., pp. 21, 66; ID., *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII, cit., pp. 215, 216; J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., p. 283).

²²⁰ Il giacinto, varietà di zircone dal colore rosso, è anche in: R. DE MONTESQUIOU, *L'hymne des douze pierres*, in *Les Paons*, cit., v. 51; J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, p. 68; ID., *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII, cit., pp. 214, 215, 216; J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., p. 283.

²²¹ Il bisso torna anche in d'Annunzio: *Fantasia pagana*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 23; *Canto dell'ospite*, in *Canto novo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XI, v. 28.

²²² Per i moerri (o amoerri: stoffe di seta molto consistenti e marezzate): G. D'ANNUNZIO, *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 480; G. P. LUCINI, *Dialogo tra il Padre e la Creatura*, in *La Prima Ora della Accademia*, ora in ID., *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, p. 60; ID., *La Prima Ora della Accademia*, cit., p. 103. Il 'moire' è largamente testimoniato nella letteratura francese, soprattutto in Montesquieu e Rodenbach; quest'ultimo, in particolare, fa un uso smodato del termine, «mot qui suggère le mouvement dans l'immobilité» (G. COMPÈRE, *Introduction* a G. RODENBACH, *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, I, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. VIII). Per il lampasso (tessuto di seta impiegato per tappezzerie): J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 295; A. SAMAIN, *Confîn*, in *Au jardin de l'Infante*, cit., v. 2; R. DE MONTESQUIOU, *Vicissitudes! ces robes de favorite*, in *Les Paons*, cit., vv. 5 e 21. Lorrain è l'unico che cita assieme i due termini.

le monde tuberose del *paliotto*
(*Profumi allegorici*, v. 3)

Le funkie pregan come *monacande*
vestite di contrito *cambellotto*
(*Profumi allegorici*, vv. 5-6)

dai candelieri argentei si spande
un grave effluvio di *bergamotto*
(*Profumi allegorici*, vv. 7-8)

i bianchi *gigli soprannaturali*
che Te, bella Maria, stella del mare,
avvolgono d'*incensi* sensuali!
(*Lilium comdidum*, v. 6)

O Elena Maria dai *capelli*,
masselli d'ebano tutti disciolti
(*Invocazione*, vv. 12-13)

cit., vv. 14-16)²²³

Un *paliotto*, raffigurante la Parabola delle vergini sagge e delle vergini folli [...]
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 233)

monacelle vestite di *cambellotto* candido e di trine
(G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 430)²²⁴

L'odeur de *bergamote* et l'odeur de l'encens
se mêlent dans la soie hybride des étoffes
(R. DE MONTESQUIOU, *Vicissitudes! ces robes de favorite*, in *Les Paons*, cit., vv. 9-10)

m'inghirlandava di rose mistiche e di *gigli soprannaturali*
(G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 194)

un gran fascio di *gigli*, un puro emblema,
effondea presso il letto un puro *incenso*
(G. D'ANNUNZIO, *I gigli*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 3-4)

Certi versetti paiono grondare d'olii odoriferi come *capellature* di schiave o pesare e rilucere come *masselli* d'oro (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 130)

Govoni sfrutta i propri autori prediletti come autentici inventari di merce preziosa, e non manca di prelevare, oltre al singolo termine, anche qualche immagine più articolata, sebbene qui sia la singola parola a interessare il ferrarese, o meglio, il loro affastellamento, la loro somma.

In questo quadro fittissimo di reminescenze, Rodenbach svolge una funzione ancora molto marginale, per quanto già differenziata rispetto alle altre fonti: il fiammingo non conta come fornitore di lessico, se non assai raramente²²⁵, ma piuttosto come ispiratore di analogie:

ed i candidi *cibori*
sono *gigli* d'evangeliche vigne
(*Cereo pasquale*, vv. 3-4)

Un *lys* dans un vase a l'air d'un *ciboire*
(*Les lampes*, II, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 5)

²²³ La crisoprassi, varietà di calcedonio verde, è ben attestata anche in Montesquiou: *Cité mystique*, in *Les Paons*, cit., v. 21; *L'hymne des douze pierres*, *ibidem*, v. 47; *Salomé*, *ibidem*, v. 14; *La pierre vive*, *ibidem*, v. 14.

²²⁴ Non ho trovato, invece, da dove Govoni prelevi le «funkie» (piante erbacee con foglie ornamentali); Vieri (*Intorno alle Fiale*, cit., nota 11 a p. 39) rimanda a G. RODENBACH, *Musée de béguines*, cit., p. 116, dove però si parla di «fuschias» (fucsie).

²²⁵ Da Rodenbach potrebbero derivare il verbo «s'impazienta» (*Graal*, v. 5; per cui cfr. G. RODENBACH, *Les jets d'eau*, II, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 24), la «mussola» (*Paramenti e simboli*, v. 3; onnipresente in Rodenbach, cfr. almeno G. RODENBACH, *La vie des chambres*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 24) e il fiore della «sensitiva» (*Rosa Mystica*, v. 7; anch'esso diffusissimo nella produzione rodenbachiana, e invece assente in d'Annunzio).

la mia bronzea *lampada* votiva
[...] che la viva
anima spande da la sua cruenta
ferita, *petalo* di sensitiva
(*Rosa Mystica*, vv. 3; 5-7)

Ô *lampe*, *plaie* en *fleur* d'une rose-trémière
(*Les lampes*, II, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 13)

l'emblematico cilizio
del *rosario di perle* de lo Sciah
(*Pietre*, vv. 13-14)

et cet égrènement d'un *chapelet de perles*
(*Les jets d'eau*, II, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 12)

e invadono le tue *treccie sciolte*
in disordine lungo per la vita,
come a le *vergini dei Primitivi*
(*Profumi allegorici*, vv. 12-14)

...des *cheveux* qui, *déployés*, lui covraient tout le dos,
longs et ondulés. *Les Vierges des Primitifs* ont des
toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes
(*Bruges-la-Morte*, cit., p. 3)

L'influsso di Rodenbach si distingue da quelli degli altri autori, perché coinvolge l'immagine, non la parola. Perciò sarà possibile per Govoni isolarne il germe e farne nascere una poesia di stampo più nettamente analogico-immaginifico; cosa che avverrà con l'*Armonia*.

L'*Orto di devozione*, dunque, è il territorio in cui Govoni cerca di radunare tutte le stimolazioni più innovative che gli ha fornito la lettura della poesia *fin de siècle*, con una predilezione per il versante più elitario e austero, da cui la preziosità del dettato e il tono misticheggiante. Si capisce come questa sezione segni in qualche modo l'apice della sperimentazione govoniana, ma anche il suo punto di non ritorno, nel senso che la copertura totalizzante del *pastiche* ha comportato l'esaurimento e la liquidazione di tutte le combinazioni possibili. Il repertorio tematico, lessicale e figurativo del simbolismo è stato sceverato in tutte le sue manifestazioni più vistose, e adesso a Govoni non rimane che scegliere la sfaccettatura che ritiene più confacente alla propria indole. Le *Fiale*, in altre parole, hanno esplorato il territorio: alla poesia successiva tocca il compito di battere la zona più fertile.

Sarebbe ovviamente ingeneroso limitare le *Fiale* a un eserciziaro poetico, dove le *Reliquie* sarebbero la prova di ingresso e l'*Orto di devozione* l'esercizio di riepilogo. La raccolta di debutto govoniana è molto di più di un tirocinio, e la sua importanza non sta solo nella funzione propedeutica nei confronti delle opere successive (o, peggio, epigonica rispetto alla letteratura precedente). La realtà è che già nelle *Fiale* – e, ripeto, nell'*Orto di devozione* in particolare – si manifesta la propensione govoniana ad una poesia estroversa, euforica, che, anche laddove si sofferma sugli aspetti più triti e quotidiani, punta a riscattarli attraverso una loro imprevedibile scompaginazione²²⁶. Il risultato è che le cose, se non sono ancora slogate e distorte in una visione ossessivamente metamorfica, sono però già

²²⁶ Vieri parla di «una capacità di 'stravedere' poeticamente le cose» e di una concezione «ipertrofica del poetico e della poesia» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 99).

immortalate in pose artefatte e incongrue, indici non solo di una beffarda giocosità, ma anche di una difficile sopportabilità del reale. Senza sovraccaricare eccessivamente l'aspetto angoscioso del 'pieno' e del 'bizzarro' govoniano, va tuttavia segnalata, con Vieri, l'inquietante innaturalità che i sonetti migliori delle *Fiale* propongono²²⁷. Il dominio della poesia, fin dall'inizio, non appare totalmente benefico.

2.9. Giallo crisantemo e violetto pasquale: la sezione sostitutiva tra recuperi e anticipazioni

Non c'è dubbio che l'inserzione di *Giallo crisantemo e violetto pasquale* in seconda posizione, dopo le *Reliquie*, a sostituire il censurato *Vas luxuriae*, rendeva la raccolta ben altra cosa rispetto alla conformazione originale. In particolare, mi sembra, andava a spezzare drasticamente in un sol colpo il *climax* ascendente da un grado zero di sofisticazione (*Reliquie*) all'iper-poesia più rifinita (*Orto*), immettendo una serie di poesie raffazzonate ed eterogenee che riproducevano in piccolo, ma con maggiore confusione, l'imbarazzante varietà della raccolta nel suo complesso. Il fatto è che *Giallo crisantemo* testimonia una polarizzazione piuttosto forte verso un ambito ingrigo propriamente rodenbachiano, pre-*Armonia*, e ciò, calato quasi all'inizio delle *Fiale*, avrebbe dovuto risultare fin da subito quanto meno sospetto.

C'è da chiedersi, innanzitutto, quale sia stata la reazione del giovane poeta impaziente di debuttare allorché si è visto improvvisamente costretto, con il libro già in corso di stampa, a dover raccogliere ventuno sonetti con cui sostituire il *Vas*. Certo è che, se già in aprile, come scrive a De Carolis, Govoni si sta dedicando alla composizione dell'*Armonia*, molti testi sono già disponibili; ma tra questi, si badi, ben pochi saranno sonetti (se alla fine ammonteranno a otto nell'intera *Armonia*). Non mi sembra quindi plausibile che in *Giallo crisantemo* si raccolga del materiale altrimenti destinato, senza l'inconveniente del *Vas*, a far parte dell'*Armonia*. È più probabile che la sezione raccolga una serie di testi composti o durante la stesura delle *Fiale* e per varie ragioni scartati, o in una fase di interregno occorso tra la conclusione delle *Fiale* e la delineatura del progetto successivo (in cui, quindi, poteva proseguire la composizione di sonetti, giacché Govoni non aveva ancora deciso di sterzare

²²⁷ Cfr. F. VIERI, *L'impotenza dell'amuleto*, in *Intorno alle Fiale*, cit., pp. 101-108.

verso una soluzione metrica più libera), o – non lo escludo – scritti appositamente, a tavolino, una volta successo il contrattempo²²⁸.

L'esito è una sezione davvero sconclusionata, in cui sonetti dal sapore pascoliano (*Germinale*, *Maggio*) convivono con le ennesime esercitazioni dannunziane (*La gondola della felicità*, *Sogno greco*), poesie dal sapore *liberty* e floreale (*Il paone bianco*) che nuovamente si inerpicano in sbalorditivi ghirigori fonici (*Rose profane*, *Rose claustrali*, *I gigli*, *Cimitero campestre*) sono a stretto contatto con sonetti dimessi e splenetici (*Noia*, *Ore di pioggia*, *Parrocchiano di campane*), mentre nel finale della sezione si accampano pezzi dal sapore più nettamente rodenbachiano, claustrofílico, con una focalizzazione sugli oggetti della quotidianità (*Antichità*, *Il pendolo di biscotto*, *Oro e violetto*, *Rose d'Ipahan*, *Gli specchi*). Quest'ultima parte della sezione proietta con forza verso il clima ovattato dell'*Armonia*, ma ciò non compatta per nulla *Giallo crisantemo* e tanto meno lo appiattisce in un esclusivo «laboratorio di brevi atmosfere ingrigite»²²⁹: la natura della serie, nonostante una presenza innegabilmente più fitta e più profonda di Rodenbach, resta assai composita e irrisolta.

Lo stretto legame con le *Fiale*, tanto per cominciare, è subito sbandierato dalla prima quartina della serie, che sembra un *collage*, un autentico distillato della raccolta:

Grappoli d'oro, grappoli scarlatti
spremuti dal gran tino dell'Aurora,
succhio di tulipani liquefatti
distillato da le mani di Flora.²³⁰

I primi pezzi paiono costruiti attorno ad una serie di spunti campestri di provenienza pascoliana. Pascoli è presente sia nel pezzo d'apertura sia nel sonetto successivo, e inoltre in *Cimitero campestre*:

Come un verde *tappeto* si profila
l'erba sparsa di gocce di diamante
(*Germinale*, vv. 9-10)²³¹

Vedeste l'erba lucido *tappeto*,
e sulle pietre il musco *smeraldino*
(*Il miracolo*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., vv. 7-8)

i tuoi nidi, i tuoi fossi *smeraldini*
(*Maggio*, v. 7)

Cimitero campestre tutto pieno
d'edera e di fiammenti *rosolacci*

Nella via bianca il novo drappo svara
coi *rosolacci* e le sottili felci

²²⁸ Si ricordi che Govoni dichiara di scrivere, in questo periodo, «cinquanta versi al giorno» (C. GOVONI, *Lettera a Adolfo De Carolis*, cit., p. 226).

²²⁹ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 11.

²³⁰ *Germinale*, vv. 1-4. Il titolo è evidentemente di origine zoliana. Si ricordi il sonetto liminare: «sangue puro, più dolce d'un liquore / di fragole, dai grappoli spremuto [...]» (*Olocausto*, vv. 5-6).

²³¹ L'immagine arriverà a Ungaretti: «il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua / sull'erba flessuosa» (G. UNGARETTI, *A riposo*, in *Il porto sepolto*, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, vv. 2-4).

(*Cimitero campestre*, vv. 1-2)

una frullana l'erbe rugiadosose
falciata
(*Cimitero campestre*, vv. 9-10)

(*Campane a sera*, in *Myrica*, *Poesie*, I, cit., vv. 37-38)²³²

Ora tutto ha falciato la frullana
(*Le armi*, in *Primi poemetti*, *Poesie*, I, cit., V, v. 16)²³³

È quindi ben testimoniato nella sezione un Govoni *en plein air*, floreale, più vicino a scorci finalmente ferraresi, disposto a seguire la guida pascoliana anche a livello stilistico. In *Maggio*, allora, ci si imbatte nell'unica rima ipermetra delle *Fiale* («rondini: mondi», vv. 9:12), mentre intanto va infittendosi la trama fonosimbolica:

O Maggio pazzo di gridi di rondini / di devoti fioretti e d'usignoli, / d'odori dolci come litanie! (*Maggio*, vv. 9-11)

Eruzione di rose nei giardini, / di rose sanguinose ed odorose / e ai ricami de la mia ringhiera. // Rose rose per i vasi murrini, / rose odorose, rose sanguinose, / rosee bocche de la Primavera! (*Rose profane*, vv. 9-14)

Rispetto al *Piviale*, Govoni spinge ulteriormente sul pedale del virtuosismo fonico, facendo leva, in particolare, su un'iterazione ipnotica di assonanze o di intere parole, su anafore insistite e su rime epifore:

Cimitero campestre tutto pieno
d'edera e di fiammanti rosolacci;
cimitero odorifero di fieno
chiazato d'orgogliosi rosolacci;

cimitero campestre tutto pieno
di croci macre e di bianchi stracci
(*Cimitero campestre*, vv. 1-6)

Gli esiti sono, talora, di un'estenuazione quasi leziosa:

O espansione di rose dentro a l'orto
del vecchio convento de le suore,
di belle rose colla borraccina.

Tridui di rose al Cristo ora risorto
pei rosari di rose de le suore
ne l'orto candido come una trina.²³⁴

E il gioco, non a caso, qui, ha precise origini montesquiouiane («L'abeille de l'esprit compose un miel de jour / sur les vivants ave du rosaire des roses»²³⁵), che Govoni si sente

²³² I rosolacci sono presenti anche in: *Stoppia*, in *Myrica*, *Poesie*, I, cit., v. 4; *I due girovagli*, in *Canti di Castelvecchio*, *Poesie*, II, cit., v. 23. Fiore tipicamente pascoliano, non manca in d'Annunzio: G. D'ANNUNZIO, *Nuvoloni*, in *Primo vere, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., v. 5.

²³³ Poi in: *Il primo cantore*, in *Canti di Castelvecchio*, *Poesie*, II, cit., v. 28; *La figlia maggiore*, *ibidem*, v. 43.

²³⁴ *Rose claustrali*, vv. 9-14. Il motivo delle 'rose claustrali' è tipico nella letteratura simbolista: «andare a cogliere le rose negli orti dei conventi» (G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., pp. 666, 858); «uno spirar di vento / di notte, in torno ad un sonno di rose, / entro l'orto rinchiuso d'un convento» (G. CIVININI, *L'abito viola*, in *L'urna*, cit., vv. 34-36).

²³⁵ R. DE MONTESQUIOU, *Tables vives*, in *Les hortensias bleus*, cit., vv. 14-15.

in dovere di potenziare fino all'eccesso, in pieno stile-*Fiale*. Lo stesso meccanismo agisce in *Culto di mani*, in cui un tema topico della poesia simbolista viene condensato in quattordici versi densissimi e irti di riferimenti:

*O mani pure, mani di suore
esperte a le matasse dei rosari,
vecchie mani piene di fervore,
simili a quelle dei reliquiari!*

*O mani impure, mani di signore
esperte a tutti gli atti voluttuari,
mani che sembrano dei gigli in fiore
come quelle degli antichi breviari!*

*Tutte le mani. Mani sapienti
di cortigiane o d'avvelenatrici,
mani avvezze a palpare i bei scarlatti;*

*mani d'eroi, di martiri pazienti,
mani di tribadi o d'imperatrici!...
E le povere mani dei ritratti!*

Govoni è già in preda a manie di elencazione, con effetti principalmente esplorativi: solo attraverso una vasta copertura del materiale trattato è possibile imbevverci della sensazione che quel materiale produce. Il fine, si badi bene, è poetico, emozionale, al più giocoso, ma non conoscitivo. Qui, è chiaro, siamo ancora in un ambito estremamente tradizionale, circostanza che permette a Govoni di ricorrere a una serie di immagini canoniche che si prestano a 'funzionare' già così, ricucite assieme alla bell'e meglio²³⁶. Si aggiunga che Govoni è frenato non poco dallo schema metrico, molto limitante, senza il quale si sarebbe senz'altro impegnato in un *tour de force* inventariale ben più certosino, come avverrà nelle celebri poesie-elenco degli *Aborti*.

Culto di mani, dunque, oltre a segnalare alcuni caratteri tipici del Govoni imminente, dimostra bene come *Giallo crisantemo e violetto pasquale* sia ancora un terreno fervido per il Govoni 'degli artifici' già scatenatosi nel *Piviale* e nell'*Orto*. Il repertorio figurativo di questi testi, peraltro, non è già quello rodenbachiano-crepuscolare, ma ancora quello dannunziano-simbolista, tanto che il pescarese, lungi dal subire in questa sezione un progressivo

²³⁶ Qui in particolare conterà, forse più del Rodenbach della sezione *Les lignes de la main* (in *Les vies encloses*) e del Maeterlinck di *Attouchements* (in *Serres chaudes*), il d'Annunzio di *Le mani* (dal *Poema paradisiaco*), che peraltro dipende dal testo maeterlinckiano. Di certo è una forma francese quella della seconda quartina («O mani impure, mani di signore / esperte a tutti gli atti voluttuari»), di ascendenza rodenbachiana: «O si subtiles mains, expertes aux luxures» (G. RODENBACH, *Les lignes de la main*, VI, in *Les vies encloses*, cit., v. 20). Rodenbach è anche presente nel cenno riassuntivo del nono verso («Tutte le mani. Mani sapienti [...]»), che rientra perfettamente nel repertorio stilistico del fiammingo («Toutes ces mains: les mains des morts [...]»), G. RODENBACH, *Les lignes de la main*, IX, in *Les vies encloses*, cit., v. 1). Dannunziano è l'accostamento tra mani e gigli: «Oh bianche mani, oh gigli spiritali / tra le viole, ne'l chiarore blando!» (G. D'ANNUNZIO, *Isaotta nel bosco, Ballata quarta*, in *L'Isoteo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 17-18).

accantonamento, svolge ancora un ruolo fondamentale come collettore di immagini simboliste:

*scivola pel silenzio lagunare
la gondola de la felicità
(La gondola de la felicità, vv. 3-4)*

*Due Amori fra trine e falpalà
(La gondola de la felicità, v. 5)*

*Fuor del felze di rascia gli amanti [...]
(La gondola de la felicità, v. 9)*

*gl'incanti
liquidi e portentosì d'una doppia
corona di lanterne giapponesi
(La gondola de la felicità, vv. 12-14)*

*de le ciocche di rose di Preneste
che svengono nel notturno veleno
(Sogno greco, vv. 7-8)*

*morbido come una pelle di Giava
spiega il ventaglio occhiuto il bel paone
(Sogno greco, vv. 13-14)*

*Questa villa una volta era il convegno
di dame e di galanti cicisbei,
di dame bionde, dai biondetti nei
(Oro e violetto, vv. 1-3)*

*Il silenzio per qualche attimo parve più profondo,
mentre la gondola scivolava nell'ombra più cupa
(Il Fuoco, in Prose di romanzi, II, cit., p. 219)²³⁷*

*e il vento agita i nastri e i falpalà
(Clori, in Intermezzo, Versi d'amore e di gloria, I, cit.,
v. 11)*

*aveva in sé tutte le minute grazie feminine che son
care a quel pittore dei falpalà
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 40)*

*Fra un'ora Venezia offrirà a qualche amante neroniano
celato in un felze lo spettacolo dionisiaco d'una città
che s'incendia
(Il Fuoco, in Prose di romanzi, II, cit., p. 226)*

*Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico,
con la rascia guasta dalle piogge e stinta
(Il Fuoco, in Prose di romanzi, II, cit., p. 378)²³⁸*

*Nella sala la luce si diffondeva a traverso un gran
paralume giapponese
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 166)²³⁹*

*appare
un'erma fra le rose prenestine
(Sogno greco, in Intermezzo, Versi d'amore e di
gloria, I, cit., vv. 7-8)*

*si stende a'l niveo piè d'avanti
la pelle d'una gran tigre di Giava
(Donna Clara, in La Chimera, Versi d'amore e di
gloria, I, cit., III, vv. 10-11)²⁴⁰*

*S'indugiarono a mirare quel gioco fallace composto da
un giardiniere ingegnoso per il diletto delle dame e dei
cicisbei
(Il Fuoco, in Prose di romanzi, II, cit., p. 421)*

*Certe dame biondette, non più giovini ma appena
escite di giovinezza [...]
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 227)*

²³⁷ Anche: «Il me semble, quand on le joue, / voir glisser dans son bleu sillon / une gondole avec sa prou» (T. GAUTIER, *Sur les lagunes*, in *Émaux et camées, Œuvres poétiques complètes*, cit., vv. 9-11).

²³⁸ Il felze (la copertura centrale della gondola) è anche in R. DE MONTESQUIOU, *Barcarolle funeraire*, in *Les Paons*, cit., v. 2; ID., *Barcarolle*, in *Le parcours du rêve au souvenir*, cit., v. 8; ID., *Gondola*, *ibidem*, v. 12.

²³⁹ Forse conta di più: «Une lanterne japonaise / et son luminaire distant / se montrent au regard bien aise / de s'y reposer un instant» (R. DE MONTESQUIOU, *Lanternæ*, in *Les Chauves-souris*, cit., vv. 1-4).

²⁴⁰ Curiose due possibili ascendenze presenti in questo stesso sonetto. I versi «mentre il crepuscolo da le sue ceste / disfoggia per il liquido sereno» (vv. 5-6) potrebbero derivare addirittura dal Tasso della *Gerusalemme liberata* («tal suol, fendendo il liquido sereno / stella cader de la gran madre in seno», XIX, 62, vv. 7-8), mentre la rima «regina : Palestina» è già testimoniata in uno degli autori più interessanti del simbolismo intimista italiano (P. L. OCCHINI, *Il dipinto*, in *Biscuits de Sèvres*, Firenze, Landi, 1897, vv. 6:8).

È innegabile che la venezianità languida de *La gondola de la felicità* debba molto al *Fuoco* dannunziano, così come il sensualismo bizantino di *Sogno greco* è strettamente collegato al clima dell'*Intermezzo*, cui si allinea un orientalismo magico che proviene senza dubbio (come nel caso di *Sogno persiano*) dalla lettura di *Le mille e una notte* e dalla poesia di ambientazione arabeggiante di Tristan Klingsor. D'Annunzio, insomma, continua ad essere l'interlocutore privilegiato di Govoni; la sua presenza non è ridimensionata, ma al massimo leggermente sporcata da interferenze sempre più massicce, anche se vieppiù meno dispersive.

Messo in luce l'aspetto di continuità tra *Giallo crisantemo* e il resto delle *Fiale*, non si può negare che la sezione-surrogato del *Vas* contenga un'importante dose di innovazione. Lo stimolo sarà certamente una lettura più fitta di Rodenbach e una conseguente volontà di rinfoltire il versante dimesso e quotidiano della propria poesia. Le immagini iniziano a uniformarsi al grigio brumoso delle Fiandre rodenbachiane, con la progressiva delineazione di una novella città morta:

Il pacifico autunno la sua tiara
di nebbia e di pioggia intermittente,
ora distende nostalgicamente
su la città più muta d'una bara
(*Ore di pioggia*, vv. 1-4)

Il lessico si fa propriamente crepuscolare:

E gli orti di giallastri crisantemi
si popolano e la malinconia
si tinge quasi d'un sentore di vecchio...
(*Ore di pioggia*, vv. 9-11)

Ed emerge anche l'andatura spezzata e singhiozzante dell'endecasillabo, con frequente ricorso ad uno stile nominale frantumante:

Tristi giorni di grigio. I nidi vuoti
nei cornicioni; il cielo quasi afflitto
da l'improvviso addio. Su gli orti noti
la pioggia con il suo smontato amitto.²⁴¹

Qui davvero l'*Armonia* è vicina, così come laddove la concentrazione del poeta è attirata da interni sfatti e *démodé*, stipati di ninnoli decadenti *par excellence*. Fanno proprio qui la loro prima apparizione il pendolo e gli specchi, cui sono dedicati due interi pezzi di indubbia fattura rodenbachiana. In *Il pendolo di biscotto* viene in qualche modo recuperato il minuto descrittivismo dei *Ventagli giapponesi*, anche se si percepisce nettamente come alla disimpegnata raffinatezza di Montesquiou si sia ormai sostituita una visionarietà più lisergica, tendente a trasmutare le sembianze delle cose piuttosto che a metterne in risalto i

²⁴¹ *Parrocchiano di campane*, vv. 1-4. Quest'ultima immagine, tuttavia, è ancora legata al prezioso immaginismo montesquiouiano: «Sur les feuilles aux tons d'écaille et d'orichalque / la somptueuse Automne a posé son *amict*» (R. DE MONTESQUIOU, *Pressentiment*, in *Les perles rouges*, cit., vv. 1-2).

dettagli. Gli oggetti, cioè, invece di essere focalizzati da uno zoom sempre più potente, rimandano continuamente ad altri oggetti, cui possono essere collegati da qualsiasi tipo di associazione, quasi sempre incongrua e arbitraria. Gli interni si fanno luoghi di metamorfosi e trasformazione: l'effetto non è più di un 'pieno' iper-particolareggiato, ma piuttosto di un 'chiuso' magico, sfocato, dominato dall'imprevedibilità:

Il pendolo de la Restaurazione
che è appeso alla parete del salotto,
è un prezioso gioiello di biscotto
variopinto di malva e di limone.

Le lancette à la forma di scorpione
ch'apre e stringe le sue chele: sotto,
il dondolo di Sèvres è un bussolotto
di profumo venuto dal Giappone.²⁴²

In queste stanze incantate non può mancare lo specchio, simbolo già in Rodenbach di una realtà debole, mutevole, votata a perpetue interferenze con le dimensioni del passato e della fantasia. Nello specchio può ricrearsi tutto:

Gli specchi sono i miti reliquiari
che conservano le cose consuete;
essi sono i fedeli lampadari
che bruciano de le cose defunte.

Nei loro tersi flutti de gli altari
vi si specchiarono di mani giunte,
vi si contorsero dei voluttuari
corpi ignudi, de le chiome disgiunte.
(*Gli specchi*, vv. 1-8)

Lo spunto, manco a dirlo, è in Rodenbach («Est-ce qu'une relique est au fond du miroir?») ²⁴³, così come l'immagine lugubre delle terzine, tra crepuscolarismo ed espressionismo (o inseribile, meglio, in una forma di parnassianesimo watteauiano *fané*, quasi gotico, che tornerà in certi passaggi più *noir* degli *Aborti*):

Risuscitano delle coppie morte
qualche volta a *danzarvi il minuetto*,
vestite de le stoffe del Favretto:

de le languide coppie, un poco smorte,
che stringon ne le mani inguantate
i loro mazzi di rose passate.²⁴⁴

²⁴² *Il pendolo di biscotto*, vv. 1-8. Un pendolo di biscotto e uno di Sèvres erano già nel *Carillonneur* rodenbachiano (il protagonista del romanzo, Van Hulle, è un collezionista di orologi): «des pendules mythologiques, idylliques, guerrières; des *pendules de biscuit*, de pâtes coûteuses et fragiles: *Sèvres* et *Saxe*, où l'heure rit dans des fleurs» (G. RODENBACH, *Le carillonneur*, cit., p. 32).

²⁴³ G. RODENBACH, *Les lampes*, II, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 7.

²⁴⁴ *Gli specchi*, vv. 9-14. La citazione del Favretto proviene da Colautti: «come in un quadretto / del festevole *Favretto*, / ride a beffa della sorte» (A. COLAUTTI, *La Veneziana*, in *Canti virili*, cit., vv. 97-99).

Così il fiammingo:

Alors c'est tout à coup un galant *menuet*,
danse de l'autre siècle où de frêles aïeules
repprement à danser sur un air *sémillant*.²⁴⁵

Giallo crisantemo, proprio in virtù della sua difformità, può aprirsi ad anticipazioni davvero notevoli del Govoni a venire, come nel sonetto *Antichità*. Qui una nuova rappresentazione di un interno, stavolta sintonizzato – almeno per alcuni pezzi del repertorio figurativo – su una frequenza ancora montesquiouiana,²⁴⁶ sembra obbedire a una forma di documentarismo fotografico che tornerà nei *Fuochi d'artificio*. L'interno, quindi, non è né opulento né malinconicamente incantato, ma fermo, disinnescato, bloccato in prossimità del suo probabile punto di rottura. Ne esce una delle poesie più evocative di Govoni, in linea con certe atmosfere simboliste²⁴⁷. Nel salotto di *Rose d'Ipahan*, invece, si recuperano ricchi *biblot* («cineserie», «minuterie», «seterie», «vasi de l'Impero», «peduccio rococò»), oltre alla dilatata chincaglieria rodenbachiana («un fantastico doppiero», «specchio», «pendolo d'avorio»), con un effetto di confusione e mescidato tipico delle *Fiale*²⁴⁸. È incredibile la quantità di declinazioni che Govoni riesce a sperimentare sul tema degli interni, entro i due distantissimi poli della raggelata museificazione parnassiana e dell'animismo rodenbachiano; le soluzioni più efficaci, forse, vengono raggiunte a metà strada, in un clima quasi immobile, sospeso, ma intimamente vivo e inquietante. *L'Armonia* approfondirà soprattutto quest'ultima maniera, mentre *Giallo crisantemo* si incarica in qualche modo di liquidare, per eccesso di assieppamento e di eclettismo, la modalità parnassiana.

Sembra già di aver messo troppa carne al fuoco, eppure la sezione non si esaurisce in questi tre ambiti (*en plein air*-pascoliano, languido-dannunziano, *enclose*-rodenbachiano), a loro volta frastagliatissimi. Alcune poesie restano fuori sacco, in piena sintonia con lo squilibrio della raccolta. Così *Delusione*, in cui ritornano a galla echi elegiaci vicini alle lamentazioni di *Reliquie* e di *Ver triste*; prova ne sia l'immediato riaffioramento delle rime

²⁴⁵ G. RODENBACH, *Paysages de ville*, IX, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 17-19. Ma si leggano anche poesie salottiere come *Menuet*, *Ballet* o *Les fêtes galantes* all'interno de *L'hiver mondain* rodenbachiano, dove trionfano quadretti sempre molto compiaciuti di un elegante Settecento di maniera.

²⁴⁶ Da Montesquiou deriva, in particolare, il «caolino» del verso 8. Cfr. R. DE MONTESQUIOU, *Ko-ta-ky*, in *Les hortensias bleus*, cit., v. 60; *Babel*, *ibidem*, v. 26; *Murrhins*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit., vv. 3 e 14.

²⁴⁷ «La gran sala de l'antica dimora / à le finestre aperte sul giardino: / s'odon sfogliare tra la passiflora / le rose del muscoso terrazzino. / In un'urna spezzata, dal giardino / un ramoscello di reseda odora; / a la parete ignuda scande l'ora / un verde pendolo di caolino. / Il tarlo in un forziere dove forse / tra fiori morti ed appassiti veli, / dorme da secoli un bianco corredo, / morde. In un angolo di ragnateli, / assetata del sangue che non scorse, / sogna una vecchia lama di Toledo» (*Antichità*).

²⁴⁸ 'Ipahan' è un errore per 'Ispahan', antica città iraniana. La fonte potrebbe essere un passaggio epigrammatico (marzialeggiante, direi) di Klingsor: «et ton sexe de vieillard qui pend / au bas de ta panse trop grasse / est comme une banane molle d'Ispahan» (T. KLINGSOR, *Le cadì perclus*, in *Schéhérazade*, cit., vv. 8-10).

facili, in particolare della consueta catena «amore : cuore : dolore : fiore»²⁴⁹. Stecchettiano, direi, il tono misogino («Lungi la donna con le sue perfidie, / la donna vanitosa, turpe impasto / d'orgoglio di bassezze e di viltà», vv. 9-11), mentre tutta govoniana è la contrapposizione tra la donna e la città («La femina che con le sue insidie / [...] / m'allontanò da te, o mia città!», vv. 12; 14), una Ferrara che si appresta a sostituirsi alla Roma delle *Fiale*. Angosciante e quasi clinica è la visionarietà abnorme di *Incubo*, che procede a strattoni, zoppicando, anche a causa di una certa approssimazione grammaticale che tornerà nelle raccolte a venire:

Io non so, ma mi sembra che qualcosa
d'ostinato e indicibile m'insegua;
mi sembra che una forma misteriosa
mi pedini che non mi lascia tregua:

qualche cosa così lussuriosa
da infiammare il mondo che la segua,
una cosa indecisa ed orgogliosa
che allor che sto afferandola dilegua.
(*Incubo*, vv. 1-8)

Il finale, quasi grottesco, illumina in retrospettiva anche la sessualità ostentata e compensatrice del *Vas luxuriae*: «le belle poesie ingombra / implacate continuamente, l'ombra / d'una donna procace tutta ignuda» (vv. 12-14).

Il sonetto più interessante della sezione è senz'altro *Noia*: posto in terza posizione, sarebbe in realtà adatto a chiudere *Giallo crisantemo* (se non *Le fiale tout court*), poiché vi si attua una macro-liquidazione del repertorio decadente, con un'operazione che anticipa quelle che Govoni attuerà con *Sesamo, apriti!*, in chiusura degli *Aborti*, e più tardi con *Fascino*, nelle *Poesie elettriche*, in occasione di un'altra importante cesura nel suo percorso poetico:

Sempre per l'occhio le stesse cose
e per l'udito i suoni abituali,
sempre a l'orto le medesime rose
e i grandi tulipani feudali.

Sempre l'ore monotone e insidiose
coi disinganni e con i crudi mali,
e le stesse figure misteriose
ne le stole e nei mystici piviali.

Sopra le tombe gli stessi fiori
sempre, e le nere epigrafi benigne
tra i ceri spenti e le consuete immagini,

e nei fiali gli insipidi liquori
quotidiani e le tisane amarigne...

²⁴⁹ *Delusione*, vv. 2:4:6:8.

Ogni strofa del sonetto rimanda a uno degli ambiti tematici esplorati nelle *Fiale*: l'orto coi tulipani feudali, oltre a rispescare con una citazione precisa il sonetto *Il tulipano* (nelle *Reliquie*), indirizza ai giardini chiusi del *Piviale*; le stoffe ecclesiastiche ricordano quelle che affollano l'*Orto di devozione*; le tombe fiorite e la religiosità consunta della prima terzina rimanda ai *Fioretti francescani*; i «fiali», infine, riprendono il titolo della raccolta. Tutto, però, è svilito, tanto che le fiale stesse contengono «insipidi liquori / quotidiani», o al più «tisane amarigne», e non sanno più risvegliare i sensi acuiti del poeta. La sensibilità, anzi, è del tutto anestetizzata. Coerentemente con l'iperletterarietà dell'opera, però, la noia govoniana si consuma tutta in un ambito poetico (Livi: «lo spleen di cui qui si parla è uno spleen al secondo grado»²⁵¹), rivelandosi un effetto indesiderato della propria stessa poesia, o meglio, del modo di fare poesia sperimentato nelle *Fiale*. Ed è interessante come Govoni, poeta di cose e di immagini, non ne faccia una questione di stile, ma esclusivamente di contenuti, di repertorio: il bagaglio tematico del simbolismo è stato svuotato e occorre quindi spostare l'obiettivo. Il risultato sarà la specializzazione rodenbachiana dell'*Armonia in grigio et in silenzio*.

Intanto, *Noia* testimonia il carattere assieme conclusivo e precursore di *Giallo crisantemo*, e suggerisce quanto stridente potesse suonare l'immissione di questa *suite* nel bel mezzo di quell'appassionata e tutt'altro che nauseata perlustrazione simbolista che sono *Le fiale*.

2.10. Un orientamento nel magma delle *Fiale*

Le fiale sono davvero un libro multiforme, leggibile da infinite prospettive: epitome del simbolismo europeo, libro di formazione, raccolta di sperimentazioni esplorative e incubazione dei futuri sviluppi govoniani. E tuttavia, malgrado un'apparente scoordinazione, l'opera è compiuta e va considerata nel suo preciso disegno interno, al di là della comprensibile e slogata immaturità del poeta diciottenne. In particolare mi sembra che due

²⁵⁰ Il modulo-base su cui è costruito *Noia* è rodenbachiano: «Toujours les quais connus, les mêmes paysages, / les vieux canaux pensifs qu'un cygne en duel effleure; / sans jamais d'imprévu ni de nouveaux visages / donnant une autre voix à l'heure!» (G. RODENBACH, *Les femmes en mante*, XIII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 5-8).

²⁵¹ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 97.

elementi conferiscano al libro una forma meno scomposta (ferma restando la struttura debole e *a posteriori*), vale a dire il filo rosso dannunziano e la direzione cronologica.

Come si è visto sezione per sezione, l'influenza del pescarese sulle *Fiale* non solo è imponente, ma soprattutto è diffusa in modo uniforme: nessun altro autore, neppure il ben presente Montesquiou, è attestato con tale coerenza e omogeneità. Tutto sommato, dopo una completa analisi delle fonti, non mi sembra che si possa parlare di un'«evidenza irrefutabile dell'ascendenza franco-*flamande* di gran parte del materiale utilizzato dal tamarese»²⁵². Di certo è innegabile che la presenza degli autori d'oltralpe, Rodenbach incluso, è già vasta, ma il solo d'Annunzio, senza neppure l'apporto pur sostanzioso di Lucini, Civinini, Pascoli e Colautti, eguaglia, se non supera, con la sua penetrazione dilagante, l'intera schiera francofona. Poi, non c'è dubbio che d'Annunzio funzioni anche come filtro, come mediatore di altra letteratura europea, ma ciò non toglie che la sua guida sia stata decisiva per la composizione delle *Fiale*.

Secondo punto: a me pare che la struttura originale della raccolta, col *Vas* in seconda posizione, rifletta un ordinamento verosimilmente cronologico, con qualche leggero spostamento ad indicare un goffo ma generoso tentativo di creare un'impalcatura, se non più ambiziosa, almeno più compatta. Gli spostamenti, in realtà, sarebbero solo due: l'inserimento *in limine* di *Olocausto*, prelevato dall'*Orto di devozione*, e quello dei *Ventagli giapponesi* in apertura delle *Reliquie*. Il resto, a mio avviso, rispetta una composizione temporale, attuata per rigorosi blocchi tematici: le *Reliquie* ad aprire, ancora acerbe e scolastiche; il *Vas* a seguire, con una metabolizzazione ancora macchinosa dei modelli e con incauti intruppamenti in un lirismo un po' impacciato; i *Fioretti francescani* in terza posizione, a spegnere i bollori sensuali, ma con uno stile ancora non sbozzolato; il *Piviale de l'Autunno*, quindi, come prima liberazione dell'energia ludica govoniana, a proporre un accostamento al codice simbolista sempre più smaliziato; infine l'*Orto di devozione* a concludere, come negli spettacoli pirotecnici, con mirabili esplosioni di una creatività ormai in pieno fervore. *Giallo crisantemo e violetto pasquale*, in coda, farebbe da riassunto e da ponte verso le soluzioni dell'*Armonia*. Poi, solo a materiale ormai raccolto, andrebbe collocato il tentativo di strutturarlo attraverso una cornice 'sacralizzante' destinata a rimanere, tuttavia, inevitabilmente esteriore.

Dannunzianesimo di base e ordinamento cronologico, si capisce, non possono dare alle *Fiale* un'unità impossibile, ma ne suggeriscono almeno un orientamento. Certo è che Govoni

²⁵² F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 95. Vieri prosegue affermando che tale ascendenza, «detroneggiando Gabriele da 'libro' principe dell'infatuazione letteraria di Corrado, fa definitiva giustizia dell'idea fallace di un'investitura poetica di quest'ultimo prevalentemente dannunziana» (*ivi*).

stesso, dopo l'esperienza dispersiva e spersonalizzante del *pastiche* con cui debutta, sentirà il bisogno di comporre un poema unitario e monocorde: dopo la dismisura, l'*Armonia*.

3. *Armonia in grigio et in silenzio* (1903) o il poema senza prospettiva

3.1. Il brivido del nuovo

Dalla varietà delle *Fiale* alla compattezza dell'*Armonia in grigio et in silenzio*: solo Govoni poteva spostare in modo così repentino, nel giro di poche settimane, il baricentro della propria poesia. Con la nuova raccolta il ferrarese fa ciò che gli riuscirà storicamente più difficile: sceglie. L'*Armonia* nasce infatti da una consapevole selezione del materiale caoticamente affastellato nel libro d'esordio, una selezione che promuove a esclusivo oggetto della nuova poesia i *tristia*, la serie di elementi marginali e dimessi, provinciali e in tono minore, che già erano timidamente comparsi nei *Fioretti francescani* e che saranno etichettati di lì a qualche anno come 'crepuscolari'.

Libro crepuscolare, quindi, l'*Armonia*¹, ma non il primo della serie², e senz'altro non tra i più ortodossi³. Con ciò non si intende affatto misconoscere la novità della seconda raccolta govoniana, ma indicare come il suo aspetto rivoluzionario non stia tanto nell'elezione della grigia quotidianità a materia lirica, sulla scorta di alcuni simbolisti d'oltralpe – Rodenbach in testa –, ma piuttosto nell'inedito trattamento a cui quella materia è sottoposta. Govoni, per una predisposizione tutta naturale, ci consegna il ritratto di una provincia monotona ma imprevedibile, uniforme ma ingovernabile, silenziosa, grigia e proprio perciò soggetta alle più sconvolgenti deformazioni. È Govoni stesso, in due celebri versi dell'*Armonia*, a sottolineare il contrasto: «Ai miei occhi il più familiare aspetto / s'esagera come per l'oppio»

¹ Su questo punto si trovano sostanzialmente tutti d'accordo, da Tellini (G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. IX) a Pietropaoli («il libro più compiutamente crepuscolare di Govoni», A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 41), da Livi (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 104) a Curi («con *Armonia* entriamo nel pieno della poetica crepuscolare», F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 23). Sanguineti precisa meglio la categoria (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 19-50), mentre Vieri parla di «crepuscolarismo 'anticrepuscolare' [...] attraverso il quale il poeta non persegue il discredito della poesia» (F. VIERI, *Un'antologia govoniana*, «Paragone», 27-28-29, 2000, p. 183).

² Cito qui almeno *La Città di Vita* (1896) di Diego Angeli e *L'urna* (1900) di Guelfo Civinini, due raccolte in cui è già ben attestato il repertorio figurativo tipico del crepuscolarismo, oltre al peculiare abbassamento tonale. Certo, è con Govoni che tale repertorio comincia a circolare con una certa sistematicità in un cenacolo di giovani autori (quello romano) e ad essere consapevolmente utilizzato come canone tematico di una nuova poetica.

³ Da più parti si è giustamente insistito sui caratteri aberranti del crepuscolarismo govoniano. Mengaldo ha messo in evidenza come Govoni sia dotato di «una vivezza coloristica e un dinamismo che lo differenziano dalla 'scuola'» (P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 6), mentre Ramat ha rilevato «l'incanto della rinuncia a far parlare l'io», definendola «una spiccata abnormità del presunto 'crepuscolarismo' dell'autore» (S. RAMAT, *La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari. Terza parte: Armonia in grigio et in silenzio di Corrado Govoni*, cit., p. 49). Si veda anche S. JACOMUZZI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana contemporanea*, I, cit., p. 471.

(*La Filotea de le campane*, VIII, vv. 3-4)⁴. La dimensione della domesticità, allora, diventa centrale proprio per il gusto paradossale di testare la poeticità delle cose al loro grado zero. Ma Govoni, *in itinere*, si rende conto che il grigio e il silenzio sono in realtà una condanna, non un rifugio presso il quale proteggersi, come credeva sulla scorta dell'amato Rodenbach. Una registrazione passiva dei fenomeni, di conseguenza, sarebbe un'accettazione della loro morte: non basta nominare per fare poesia⁵, ma bisogna sconvolgere la banalità del reale attraverso una sua resa straniante, afocale, caotica, mai naturalistica⁶. La raccolta, allora, lungi dall'essere un nudo elenco di tristezze, chiamate a sfilare come nel celebre catalogo che Govoni espone in lettera a Lucini⁷, alterna la visionarietà a una forma allucinata di elencazione, sempre nel tentativo di mettere in subbuglio l'ordine delle cose, sicché il repertorio di *marginalia* vi è assieme esibito e ridotto a brandelli, messo in rassegna e sminuzzato. L'*Armonia in grigio et in silenzio* vive tutta di questa fortissima antinomia: la costante attrazione per il versante della prosa, del piatto grigiore, dell'accasciamento conventuale cozza con l'istintiva energia poetica govoniana, con quell'«arte di allucinarsi la realtà, di drogare cose e presenze»⁸ che risvolta tutto come un guanto. È così che la programmatica coerenza di un 'poema' sulle cose del grigio e del silenzio sfocia in un trionfo del disordine: l'omogeneità stessa dell'*Armonia* andrà incontro a una fatale dispersione.

Libro che si smentisce, dunque, l'*Armonia, reportage* di una palinodia crepuscolare, oltre che raccolta del tutto anticonvenzionale, scatto fin troppo brusco nella progressione *au ralenti* della poesia italiana tra i due secoli, tanto che Govoni stesso nei libri a venire avanzerà con continui recuperi e movimenti all'indietro. La nostra lirica ne ricavava da una parte un nuovo e vastissimo magazzino di materiale poetabile, dall'altra un accostamento decisamente innovativo allo strumento poetico, utilizzato qui come scandaglio del mondo e come possibile (unica?) via di salvezza dalla sua insignificanza; un uso, s'intende, destinato

⁴ Segnalo qui che nella numerazione delle poesie proposta nella *princeps* ci sono alcuni errori. Seguirò la numerazione corretta, secondo la più recente edizione del libro (Palomar, Bari, 1992).

⁵ Come crede, invece, Livi: F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 66. Si veda anche ID., *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 101.

⁶ Stringente Viazzi: «Lo scrivere del Govoni è una ricerca continua, prolungata, ininterrotta, di una realtà referenziale da raggiungere e fissare ma che, nondimeno, rimane inattingibile. Non, pertanto, immagini che descrivono il mondo, neppure quando pajono essere una enumerazione di cose, ma immagini di una realtà che resta celata dietro a quelle che si presentano alla vista con tanta evidenza di plasticità e colore» (G. VIAZZI, *Corrado Govoni*, in *Dal simbolismo al déco*, I, Torino, Einaudi, 1981, p. 191).

⁷ «Ho sempre amato le cose tristi, la musica girovaga, i canti d'amore cantati dai vecchi nelle osterie, le preghiere delle suore, i mendichi pittorescamente stracciati e malati, i convalescenti, gli autunni melanconici pieni di addii, le primavere nei collegi quasi timorose, le campane magnetiche, le chiese dove piangono indifferentemente i ceri, le rose che si sfogliano sugli altari nei canti delle vie deserte in cui cresce l'erba; tutte le cose tristi della religione, le cose tristi dell'amore, le cose tristi del lavoro, le cose tristi delle miserie» (in G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1908, pp. 650-651).

⁸ E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 39.

ad un successo floridissimo nel pieno Novecento. Moretti se n'era accorto subito: «*Armonia in grigio et in silenzio*», scriveva, «nel suo anno bibliografico 1903 ci aveva dato il brivido, per così dire, del *nuovo*»⁹.

3.2. Genesi e struttura dell'*Armonia*

Le lettere ad Adolfo de Carolis sulla 'rifinitura' delle *Fiale* tornano utili anche per verificare i tempi di composizione e lo sviluppo dell'*Armonia*, tanto le due raccolte sono temporalmente limitrofe. Ad inizio aprile il giovane ferrarese promette allo xilografo di affidargli, nel caso rimanesse soddisfatto del suo lavoro sulle *Fiale*, «la traduzione di tutto un altro volume di versi che sto facendo: *Calice di dolcezza*»¹⁰. Il primo titolo dell'*Armonia* rimanda ancora ad una matrice dannunziano-pascoliana¹¹, con riuso stile-*Fiale*, ma più timido, di sovrapposizioni tra sacro e profano. La notizia successiva segue di appena due settimane. Nella lettera del 17 aprile Govoni annuncia fiero:

Ora attendo a la *Filotea del Silenzio* e sono a poco più di un terzo. I motivi li ho tutti, non ho che da svolgerli. Scrivo 50 versi al giorno circa e ai 15 di maggio ho terminato il libro.¹²

Alcune annotazioni: 1) Il nuovo titolo, pur recando ancora traccia di una scoria certamente dannunziana (la «*Filotea*» proviene dal *Piacere*)¹³, appare già fortemente attratto verso l'ambito fiammingo, e penso soprattutto al *Règne du Silence* di Georges Rodenbach, che non a caso è citato in questa lettera per la prima volta. Il libro, probabilmente, sta assumendo una fisionomia che appare a Govoni stesso meno dannunziana. 2) Se il ferrarese può affermare di essere «a poco più di un terzo» della composizione della raccolta e che non ha che da svolgere i motivi, ciò significa che sta seguendo uno schema preciso, un'architettura già disegnata. Questa progettualità contrasta con l'anarchia strutturale delle *Fiale*, ma non con le ossessioni programmatiche govoniane. Purtroppo il caso dell'*Armonia* possiede solo una manciata di testimonianze autografe, ma se si raccolgono gli appunti e le note

⁹ M. MORETTI, *Via Laura*, in *Tutti i ricordi*, Milano, Mondadori, 1966, p. 453.

¹⁰ C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 220.

¹¹ Sarà poi Corazzini a sfruttare questo lessico per i titoli delle sue prime raccolte: *Dolcezza* (1903) e *L'amaro calice* (1904).

¹² C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, cit., p. 226. Il titolo 'La Filotea del Silenzio' è segnato anche nello specchio delle opere govoniane «d'imminente edizione» contenuto nella *princeps* delle *Fiale*.

¹³ «S'io leggeva la Filotea di San Francesco, mi sembrava che le parole scendessero sul mio cuore» (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 194). Govoni aveva già usato il termine come titolo di un pezzo delle *Fiale*, nell'*Orto di devozione*.

sull'articolazione degli *Aborti* si constata come la suddivisione della raccolta in sezioni, la distribuzione al loro interno dei temi e la decisione dei titoli delle singole poesie vengano fissati da Govoni come indispensabile traccia preliminare. Il caso dell'*Armonia* è, con pochi dubbi, analogo. Questa tecnica artigianale di poetare, a dir poco eccentrica, prevede che, dati i temi, la poesia sia pressoché già formata: ogni risultato, a Govoni, andrà necessariamente bene. Ed ecco il terzo punto, ossia l'impressionante velocità con cui nasce la poesia govoniana: se dichiara a De Carolis di avere bisogno di un altro mese per completare gli ultimi due terzi (o poco meno) del libro, significa che in circa due mesi Govoni può produrre una raccolta di 91 poesie come l'*Armonia*. Sorge senz'altro il sospetto che tale dichiarazione di tempistica sia orgogliosamente gonfiata, ma se lo è, non credo che lo sia di molto. Govoni, come si è già detto, scriverà sempre molto e in fretta¹⁴: la speditezza compositiva è indice dell'euforico e incontrollato *furor* della scrittura govoniana. In seguito a ciò si capisce che, fissati dei paletti iniziali che diano le coordinate della raccolta, tutto è possibile, e perciò non ha senso eliminare del materiale. La selezione non esiste: Govoni lavora a cottimo, non produce più del necessario e quel che produce vende. Da cui una tecnica 'tayloristica' di composizione, parcellizzata, meccanicizzata, automatistica, e da cui, soprattutto, la rilevanza che assume la fase programmatica della raccolta; non è un caso (ed è a suo modo sconcertante) che nelle carte govoniane risalenti al periodo giovanile si trovino con maggiore frequenza prove di titoli che prove di versi.

In realtà, se le *Fiale* usciranno non prima dell'autunno 1903, Govoni in estate ha ancora tempo per lavorare e modificare la sua *Armonia*¹⁵, tanto che il titolo dell'opera muterà ancora. Anna Folli ha scovato tra gli appunti sparsi nei libri della biblioteca govoniana alcune prove di titolo: «Armonia in grigio et in silenzio; Armonia in ombra et in luce; variazioni in malinconia; le raffinate; i parossismi»¹⁶. Non si tratta, probabilmente, di prove mirate, a libro compiuto, altrimenti non si spiegherebbero titoli fuorvianti come «le raffinate» o «i parossismi», inapplicabili alla materia dimessa e neutra della raccolta; si tratta quasi certamente di prove abbozzate *in itinere*, come molte altre, che poi Govoni ritroverà piluccando i libri dei propri autori prediletti. Non c'è dubbio che la scelta govoniana, qui, sia caduta sul titolo più azzeccato. La Barile ipotizza un incrocio tra il *Règne du Silence*

¹⁴ Ricordo quanto ha scritto Jacomuzzi: «la quantità è frutto di necessità, elemento di poetica: è già di per sé un modo di far poesia» (S. JACOMUZZI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 468). Cfr. anche L. VETRI, «Idea della poesia» e «poesia». Il «caso» Govoni, cit.

¹⁵ La composizione dell'*Armonia* va senz'altro oltre il 15 maggio previsto. Ne sia testimonianza, almeno, *La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*: la morte di Leone XIII, a cui senz'altro si riferisce il testo, risale al 20 luglio.

¹⁶ Si veda: A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., nota 11 a p. 440. Queste prove titolo si trovano in una pagina di *Premiers Poèmes* di Henri de Régnier.

rodenbachiano e le *Joies grises* (1894) di Maurice Guérin¹⁷. In realtà non penso che sia necessario scomodare Guérin: Rodenbach basta e avanza a giustificare il ricorso al grigio, oltre alla sinestetica metafora musicale. Si legga, da *Les vies encloses*, il quarto pezzo della sezione *La tentation des nuages*:

D'où venait-il, ce gris par-dessus mon enfance
qui se mirait dans le canal inanimé?
Il était la couleur sensible du Silence (vv. 6-8)

Già in Rodenbach il grigio era il colore del silenzio. E non si dimentichi, quanto alla sinestesia, che se Govoni scrive nell'*Armonia* una *Sinfonia di grigio* (*Rosario di conventi*, XXII), Rodenbach aveva già intitolato *Symphonie en blanc* una sezione de *L'hiver mondain* (1884), a sua volta memore della *Symphonie en blanc majeur* di Gautier¹⁸. Alla sinestesia, poi, Govoni aggiunge uno stridente ossimoro, per cui «la sfida consisterà nel comporre uno spartito che si avvale dell'assenza di suoni, nel dar vita a un impasto cromatico senza colori»¹⁹. Testare il grado zero, si diceva: immancabilmente nel corso della raccolta i suoni esploderanno, così come il colorismo, tanto che in *La Filotea de le campane*, XIII, «danzan dei valtzer di colori» (v. 8): l'impalcatura costruita sull'elemento atonale e neutro è quasi subito fatta conflagrare. Il dato più clamoroso è verificabile sul campo: nell'intera raccolta il colore grigio è presente, oltre che nel titolo, in una sola poesia (proprio *Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*).

Ma le fuoriuscite dallo steccato, come si accennava, sono riservate allo svolgimento in versi dei singoli pezzi. A livello paratestuale Govoni si mantiene coerente, tanto che sotto il titolo del libro campeggia la segnatura di «Poema», in pieno stile rodenbachiano²⁰: la raccolta, nel programma, deve essere uniforme. Ecco allora che i titoli delle quattro sezioni in cui è suddivisa rimandano tutti, come nelle *Fiale*, all'ambito religioso, e risultano tutti, tranne l'ultimo, di provenienza rodenbachiana. *Canto fermo*, oltre a collegarsi alla linea musicale dettata dal titolo del libro, imposta sin da subito il tema della monotonia, e traduce il «plain-chant» del poeta fiammingo²¹. *La Filotea de le campane* recupera una parte del vecchio titolo dell'*Armonia* e lo fonde con uno dei simboli rodenbachiani più ricorrenti; nello specifico il

¹⁷ L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 221.

¹⁸ Negli *Émaux et camées*. In Rodenbach si parla di «symphonie en blanc» anche in *Les cygnes*, I, in *Le miroir du ciel natal*, v. 40. D'Annunzio, da parte sua, cita Gautier: «La ricerca d'una specie di *Symphonie en blanc majeur* era manifesta in molte altre particolarità» (G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 305).

¹⁹ A. SCARANO, *Le allegorie del declino*, introduzione a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, Bari, Palomar, 1992, p. 13.

²⁰ Portano la stessa indicazione anche le raccolte più note di Rodenbach, *Le Règne du Silence*, *Les vies encloses* e *Le miroir du ciel natal*.

²¹ G. RODENBACH, *Cloches du dimanche*, XVI, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 6.

richiamo è alla sezione *Cloches du dimanche* del *Règne du Silence* e alla sezione *Les cloches de Les vies encloses*. *Rosario di conventi*, addirittura, è una traduzione letterale di un passaggio rodenbachiano: «Grains envolés d'un vieux rosaire de couvent»²². Soltanto il titolo dell'ultima sezione, *La Certosa*, è alieno da rinvii al fiammingo, in quanto vuole marcare il carattere ferrarese della raccolta; certo, una Ferrara come Bruges, modellata sull'addormentata cittadina fiamminga, in un paio di occasioni quasi sovrapposta ad essa, ma pur sempre dotata, come vedremo, di una propria forte specificità locale.

Le quattro sezioni, di lunghezza disuguale (*Canto fermo*: 22 poesie; *La Filotea de le campane*: 15; *Rosario di conventi*: 31; *La Certosa*: 23), obbediscono, come nelle *Fiale*, a una partizione tematica²³. I confini, tuttavia, sono meno netti rispetto all'esordio, proprio nel nome di una più regolare omogeneità: se *Rosario di conventi* è una sezione interamente dedicata all'ambiente monacale, prediletto dalla poesia crepuscolare sulla scorta delle opere di Rodenbach e dei fiamminghi in genere, e se *La Certosa* fa perno attorno al motivo funebre e cimiteriale (con più di qualche escursione, concentrata soprattutto nella prima parte: le poesie da II a VI sono pressoché prive di riferimenti mortuari), le prime due sezioni appaiono di argomento più sfumato. Vi predomina lo sfondo della provincia, in un ambiente che è ancora urbano piuttosto che campestre (secondo una proporzione che nel Govoni post-bellico, ma già nei *Fuochi d'artificio*, sarà ampiamente ribaltata), con incessanti altalene prospettiche tra interni e scene *en plein air*. La differenza tra le due sezioni è che in tutte le poesie della *Filotea de le campane* è presente, quasi sempre sotto forma di fantasiosa analogia, il simbolo della campana; fanno eccezione i pezzi I e XIII, a testimonianza della consueta repulsione govoniana verso qualsiasi tipo di argine al proprio lavoro. *Canto fermo* appare più incentrato sugli interni (parallelamente alla prima parte del *Règne du Silence*, *La vie des chambres*) anche se, a conti fatti, risulta la sezione meno caratterizzata del libro, la più libera, tanto che il titolo, volutamente vago, non detta propriamente un tema da svolgere, se non quello della monotonia.

²² G. RODENBACH, *Le soir dans les vitres*, XII, in *Les vies encloses*, cit., v. 16.

²³ Non è affatto vero che «corrispondono alle quattro stagioni» (L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 222). In *Canto fermo*, è vero, predominano i contesti primaverili (*Temporale primaverile*, *Una sera d'aprile dopo la pioggia*), ma si parla anche di «pomeriggio livido / di settembre» (XV, vv. 1-2). Le altre tre sezioni si aprono tutte in ottobre (sulla scorta, forse, della sezione *Paysages de ville* del *Règne du Silence*: «Dans l'aurore s'éplore un octobre des pierres», I, v. 1), ma poi svariano con cambiamenti stagionali molto repentini. *La Filotea de le campane* inizia con un' *Acquaintanza autunnale* in cui «l'Ottobre [...] viene per l'orto come uno spogliatoio» (vv. 3-4), continua con una *Vigilia di Natale* e poco oltre dipinge la scena di un *Temporale estivo*. Ancora più schizofrenico l'esempio di *Filatterio*, che apre il *Rosario di conventi*: l'incipit nominale e frantumato («Ottobre. Addio di rondini») cozza con il decimo verso, in cui si parla di «Inverno» che «allenta le sue chiuse»; molte altre poesie della sezione hanno uno sfondo primaverile. *La Certosa* è più coerentemente ambientata tra ottobre e novembre. In ogni caso l'elemento stagionale non sembra affatto decisivo nella divisione della raccolta; si può registrare, al più, una dominanza autunnale in linea con la produzione rodenbachiana e simbolista in genere.

Solo altri due elementi vanno rilevati a proposito della struttura del libro. Il primo: nell'*Armonia* Govoni, come Rodenbach, tende a non mettere i titoli alle singole poesie, per la semplice ragione che il tema che esse devono svolgere è già fissato nel nome della sezione. È chiaro che si tratta di un sacrificio per la debordante fantasia del ferrarese, che scalpita e difatti trasgredisce: in *Canto fermo* si trovano dodici pezzi non titolati su ventidue, nella *Filotea* nove su quindici, ma nel *Rosario* resistono appena due liriche senza titolo, nella *Certosa* tre. Rodenbach, al contrario, nelle sue raccolte simboliste, non contravviene mai alla norma. Da notare che tutte le altre opere del Govoni pre-bellico prevedono l'uso del titolo per ogni singola poesia²⁴. Il secondo elemento: come le opere del fiammingo, l'*Armonia* presenta una fitta serie di richiami interni, talvolta estremamente puntuali, che si incaricano di collegare tra loro i singoli componimenti e, più ad ampio raggio, di puntellare l'opera di spie tematiche. Nell'*Armonia* Govoni dà un primo saggio della propria personalissima tecnica della ripetizione, a metà tra automatismo e tentativo di costruire una cornice coerente, un circuito chiuso.

Uno di questi *leitmotive* balza subito all'occhio: tanto la dedica quanto il *colophon* conclusivo sono incentrati sulla figura del gatto, che ricorre in ben altre dodici poesie della raccolta²⁵. Al di là dell'ascendenza letteraria baudelairiana²⁶, va detto che il gatto è presenza costante nel bestiario domestico del primo Govoni: animale della casa piuttosto che del padrone, risulta confacente allo spirito assieme pigro e misterioso dell'appartata provincia govoniana, oltre che più adatto – rispetto, ad esempio, al cane pascoliano/dannunziano – ad una poesia che di fatto è essa stessa 'priva di padrone', impersonale. Il tono scanzonato della dedica è squisitamente sospeso tra snobismo e *naïveté*:

Al mio bianco micio, affinché non mi graffi più le mani quand'io giuoco con lui ed impari a non voler più assaltare i poveri canarini ogni volta che li vede, e di vivere sempre d'accordo con loro, come fa con la colombina.

(Snobismo e *naïveté*, si capisce, anche formali: faccio notare il carattere sgrammaticato, così tipicamente govoniano, di quel «di vivere»). Gatto, canarini e colombina saranno tra i protagonisti principali del 'romanzo domestico' presente nei *Fuochi d'artificio*: inizia qui una sorta di mitologia govoniana attorno agli sghebbi lari della propria famiglia, che

²⁴ Unica (parziale) eccezione la lirica che apre *I cenci dell'anima* negli *Aborti*; è verosimile, tuttavia, che essa prenda il titolo della sezione che inaugura.

²⁵ *Canto fermo*, XII; *Canto fermo*, XIV; *La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*; *La Filotea de le campane*, XIII; *Rosario di conventi*, II; *Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi*; *Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*; *Rosario di conventi*, XXIX, *Ore di riposo*; *Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*; *Rosario di conventi*, XXXI, *Incisione in legno*; *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*; *La Certosa*, XX, *La siesta del micio*.

²⁶ S. RAMAT, *La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari...*, cit., p. 49.

nell'*Armonia* troverà di fatto uno spazio risicatissimo, tendente allo zero (la dedica è uno dei rari luoghi dell'*Armonia* in cui Govoni dice 'io'). Una dedica, insomma, già proiettata verso i *Fuochi*. Non azzarderei altre annotazioni su un passaggio che a me sembra soprattutto giocoso; soltanto segnalerei, ricordando la corrispondenza proposta nel *colophon* finale («I gatti sono i poeti degli animali / come i poeti sono i gatti degli uomini»), come proprio nel gatto si possa intravedere una controfigura del poeta, soprattutto in alcune smalziate incursioni di *Rosario di conventi*. Sono forse sovrapposizioni meglio applicabili al bestiario palazzeschi (si pensi al gatto-editore Cesare Blanc), ma che qui aiuterebbero a compensare l'abnorme assenza del poeta dalla scena, che non avrà eguali a questi livelli in nessun'altra raccolta di Govoni.

Ma è un'assenza mimetizzata e astuta, un nascondino che assume i tratti dell'esilio volontario. Non a caso l'*Armonia* appare composta, secondo la segnatura finale, nel «Convento di Ferrara». Si tratta di una *boutade* già dannunziana²⁷, che trova eco in un'altra lettera che Govoni scriverà a Lucini qualche anno più tardi, in cui si parla dei conventi ferraresi e del «distacco [...] dalla vita» che vi si respira²⁸. Il distacco, indubbiamente, è il segno distintivo di un'opera che vuole mantenersi elitaria ma al contempo casalinga, nel trionfo di un *sublime d'en bas* anonimo ma anche gelosamente privato.

3.3.1. La provincia di Govoni

Nelle *Fiale* lo sfoggio di una Roma mondana conviveva con la ricerca di una Roma marginale, di una provincia ritagliata all'interno della grande città. Nell'*Armonia* la provincia è già data sotto gli occhi del poeta: Ferrara, secondo la ricostruzione di Ravegnani, era «in quei tempi per eccellenza città 'crepuscolare'»²⁹, ideale sfondo per una rassegna di periferici

²⁷ La dedica a Michetti del *Trionfo della morte* si conclude con la notazione «dal Convento di S.M. Maggiore».

²⁸ «Io credo che in poche città vi siano conventi come in Ferrara, in cui si senta un distacco così grande dalla vita e una voglia così celeste di solitudine. Forse gli anni che ho vissuto in Collegio di rigidi preti hanno lasciato nell'anima mia questo bisogno di solitudine, questa predilezione della tristezza» (in G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., pp. 650-651).

²⁹ G. RAVEGNANI, *La poesia di Govoni*, introduzione a C. GOVONI, *Manoscritto nella bottiglia*, Milano, Mondadori, 1954, p. X. Ravegnani prosegue: «...dai colori grigi e azzurri, dalle ampie strade silenziose, dall'aria sonante di passeri e di campane, dagli organetti di Barberia, dai conventi di clausura, dai mendicanti alle soglie delle chiese, dal lento e dolce profumo d'incenso [...]. Ferrara era la sua Bruges. L'aria, i colori, il paesaggio, la dolcezza estenuata e provinciale, l'esistenza chiusa e sonnolente, le piccole cose borghesi, i tinelli e i salotti delle nonne, la malinconia dei suoni vaganti e vuoti, i passi frettolosi delle suore e dei fraticelli di Santo Spirito, insomma l'anima inerte di una Ferrara primo Novecento, d'una Ferrara cattolica e umbertina, creava per se stessa il clima, il dondolio, la stanchezza sussurrata e indolita d'una poesia crepuscolare» (*ibidem*, pp. X-XI).

tristia. Dunque, inevitabilmente, Ferrara come Bruges, purché si dica che la corrispondenza implica, piuttosto che negarlo, un rapporto stretto con Rodenbach³⁰. Ferrara, cioè, in Govoni, non sostituisce la cittadina fiamminga, ma le si sovrappone. Un caso emblematico è il finale di *Miniatura in roseo e in verde*, quarta poesia de *La Certosa*, sezione che sin dal titolo, come detto, reclama la propria appartenenza ferrarese. I versi conclusivi, dopo una sequela di immagini in linea con il piovoso paesaggio cittadino tipico della raccolta, recitano: «E la mia tristezza si conduce a spasso / lungo un verde canale del rosario» (vv. 15-16). Senz'altro Govoni ricorda che il Quai du Rosaire e il Quai Vert sono due dei canali che attraversano il centro storico di Bruges, come appare più volte ripetuto in *Bruges-la-Morte*³¹. La topografia di Bruges, dunque, si incrocia magicamente con quella di Ferrara, al punto che, senza questo rimando rodenbachiano, i due versi rimarrebbero pressoché incomprensibili nel loro slancio squisitamente letterario (Govoni non mise mai piede a Bruges): la guida rodenbachiana risulta indispensabile per orientarsi nell'*Armonia*³².

In un'altra occasione (*Rosario di conventi*, VIII) si assiste ad un autentico viaggio di fantasia nella città fiamminga:

³⁰ Ravegnani, proprio nel nome di una Ferrara crepuscolare, sosteneva l'indipendenza di Govoni dai fiamminghi: «Per la 'tematica' del 'crepuscolarismo', Govoni non aveva bisogno di leggere i testi dei poeti francesi e belgi: da Rodenbach a Jammes, da Guérin a Maeterlinck, da Samain a Laforgue [...]. Ferrara era la sua Bruges» (*ibidem*, p. XI). Considerazioni simili in Curi: «Certo sulla scelta dei nuovi contenuti non mancò di esercitare un suo peso la lettura dei francesi e dei fiamminghi. Ma occorre qui sottolineare i caratteri autoctoni e reali dell'ambiente in cui Govoni si trovò a disporre di quegli oggetti [...]. Govoni, in altri termini, si trovò ad avere in sorte – unico fra i crepuscolari, se si eccettui Gozzano – un paesaggio tutto suo da contrapporre al paesaggio dei nordici, un paesaggio reale, presente nel sangue come nella fantasia. [...] Non è colpa sua se la Val Padana non è troppo diversa dalla Fiandra» (F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., pp. 26-27). Nella direzione opposta va giustamente Sanguineti: «Ma sarebbe assai ingenuo pensare a una Ferrara *naturaliter* conventuale e tristemente govoniana. [...] È più corretto indicare prontamente il colpo di genio di Govoni, modesto ma sicuro, che, lavorando di *bricolage* paesistico e esistenziale, si fabbrica, a colpi di 'faidatè', una sua Bruges padana, una sua Bruges all'italiana, ricostruita, come in studio, in biblioteca, con tutto il più collaudato trovarobato tardosimbolista» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 23). La Barile scrive che «Govoni intuì che Ferrara poteva diventare la sua Bruges, [...] che poteva utilizzare quasi letteralmente per Ferrara i segni costitutivi della Bruges letteraria di Rodenbach» (L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., pp. 212-213). Già Fiumi nel '18 aveva notato: «Si è detto che in Govoni di *Armonie* [sic] l'Italia ha avuto il suo Rodenbach. Certo molto turchino dondolio di campane, e bianco fruscio di monache, e verdastro sciaguattio di canali colle ninfee dei cigni, e cereo languore di convalescenti, e argentei stagni di specchi entro camere silenziose, e rosei svenimenti di crepuscoli: molto di tutto ciò è venuto dai cieli malaticci di Bruggia [...] e si è traslocato [...] a Ferrara» (L. FIUMI, *Corrado Govoni*, Ferrara, Taddei, 1918, pp. 29-30).

³¹ «... une vaste pièce au premier étage, les fenêtres donnaient sur le quai du Rosaire» (G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, cit., p. 2); «Il longea le Quai Vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin» (*ibidem*, p. 20); «Barbe [...] s'en retourna vers le quai du Rosaire» (*ibidem*, p. 125); «Il recommençait à marcher, hésitait, tournoyait dans les rues atrophiées et, sans s'en douter, arrivait au quai du Rosaire» (*ibidem*, p. 135); «cette vaste et antique maison du quai du Rosaire» (*ibidem*, p. 186); «La procession défilerait au quai du Rosaire» (*ibidem*, p. 187).

³² Già la Barile aveva notato come i versi finali di *Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura* («È una candida clausura / in miniatura / simile ad un monastero del museo / di beghine», vv. 29-32), risultano «incomprensibili per molti lettori di oggi» (L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 213), poiché richiamano letteralmente il titolo del *Musée de béguines* (1894) rodenbachiano, raccolta di racconti incentrati sulla vita conventuale.

Io penso ai numerosi beghinaggi
di Bruggia tra le nebbie autunnali,
sola con i suoi placidi canali
pieni di grappoli di cigni saggi.

Nei cortili dei chiostri silenziosi
gorgogliano de le fonde cisterne;
dentro i vasi de le finestre interne
sboccian dei profumati tuberosi.

Sopra l'orlo d'un abbeveratoio
tubano due colombe in amore:
s'ode per l'orto sui giaggioli in fiore
l'aspersione d'un annaffiatoio.

E mentre le campane le chiesette
nutriscono de l'azimo de gli Ave,
da un davanzale sporgesi un soave
viso sotto una candida cornetta.

Il pezzo è un distillato di *topoi* rodenbachiani. Ma se nella prima quartina si trovano i beghinaggi, le nebbie, i canali e i cigni, figurazioni immancabili nei versi del poeta di Tournai, e vi si menziona per l'unica volta – con italianizzazione già dantesca – il nome di Bruges, le strofe successive si concentrano su elementi che è facile rintracciare in altri pezzi govoniani di ambientazione ferrarese (con la sola eccezione della cornetta)³³. In questo caso è quindi Bruges a sfociare in una seconda Ferrara, con effetti di rispecchiamento ancora al limite della sovrapposizione.

I due casi citati sono però gli unici dell'*Armonia* in cui si nomini esplicitamente Bruges o qualche suo elemento topografico. Ben più consistenti sono i richiami ferraresi. Spiccano quelli di *Canto fermo*, IV:

In un vasto giardino di via Giovecca
il vento frivolo abbraccia una pianta secca.
[...]
La dolce campanella de le Cappuccine
dice le sue devozioni matutine.
[...]
Le grandi torri del Castello secolare
indietreggian ne la nebbia crepuscolare.
[...]
Sul davanzale che si scorda di Marfisa,
prospera dentro un vaso de l'erba luisa.³⁴

e quelli di *La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*:

il gran Castello è il battistero solitario
e il Duomo antico è l'unico confessionale.

³³ Il termine sta ad indicare il copricapo delle beghine ed è largamente utilizzato da Rodenbach (si pensi al capitolo *Leurs cornettes* del *Musée de béguines*; cfr. L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 213). Govoni lo aveva già utilizzato nelle *Fiale in Amore spirituale*, v. 4. Nell'*Armonia* è facile incontrare, come vedremo più in là, altre italianizzazioni di questo tipo.

³⁴ *Canto fermo*, IV, vv. 1-2; 5-6; 9-10; 15-16. Via Giovecca (oggi Corso Giovecca) è il grande viale che si diparte dal Castello Estense; vi si trovano il convento delle Cappuccine e la casa di Marfisa d'Este.

I conventi velati da la nebbia tetra
ognuno pare una Certosa d'egiziane
mummie
[...]
e su la Chiesa de la città
il cielo incurvasi come una cupola³⁵

Altri sfondi ferraresi si trovano tra le citazioni di chiese ne *La Filotea de le campane* e, ovviamente, nella rassegna cimiteriale de *La Certosa*:

Le campane di San Benedetto / suonano suonano un allegro doppio (*La Filotea de le campane*, VIII, vv. 1-2)

Le campane di Sant'Agnese / dicono le loro salveregine (*La Filotea de le campane*, X, vv. 9-10)

Nel sagrato de l'antica Certosa / i con funebri dei tassi tetri / àn l'aspetto di neri catafalchi (*La Certosa*, IX, vv. 13-15)

La campana de la Certosa fà / una corta stazione de la via / Crucis de l'ore (*La Certosa*, XII, vv. 7-9)

Il pomeriggio è in panna su l'antica / Certosa (*La Certosa*, XX, vv. 3-4)

Altri riferimenti sono contenuti nei titoli delle singole poesie: *Crepuscolo sul Po (Canto fermo, XVIII)*; *Nel monastero di San Bortolo (Rosario di conventi, VII)*³⁶; *Ne l'ex convento del Corpus Domini (Rosario di conventi, XXI)*³⁷; *Nel convento di S. Antonio (Rosario di conventi, XXVI)*³⁸; *La via de la Certosa (La Certosa, VI)*; *Nel sacrato de la Certosa (La Certosa, XXIII)*. Inoltre la poesia *Rosario di conventi, XXIV, Acquarello cattolico*, è preceduta dall'epigrafe «San Vito», con riferimento alla Pieve di San Vito nel comune di Ostellato. Ne esce un quadro fortemente caratterizzato dalla 'ferraresità'; Roma, che dominava le *Fiale* quasi interamente, non lascia nell'*Armonia* nessuna traccia. Non ci sono neppure accenni ad altre città o ad altri ambienti: l'*Armonia* è una raccolta stanziale, fissa, bloccata in una città *conclusa* (il «Convento di Ferrara») che può aprirsi ad altri scenari soltanto nei termini di un'evasione letteraria, con i curiosi effetti di con-fusione spaziale già visti.

Certo è che l'inclinazione autoctona della raccolta non ne implica una coloritura folcloristica. Lo sfondo ferrarese, voglio dire, non influisce sugli elementi che vi si stagliano, poiché mancano nell'*Armonia* quei riferimenti dialettali o alla cultura popolar-regionale che permeeranno i *Fuochi d'artificio*, facendone l'opera più 'indigena' di Govoni. La resa, qui, è

³⁵ *La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, vv. 5-9; 16-17.

³⁶ Il Monastero di San Bortolo a cui si riferisce Govoni si trova a Rovigo.

³⁷ Il Monastero del Corpus Domini è a Ferrara in via Pergolato, non lontano da Palazzo Schifanoia. Ospitò le Clarisse. Nella poesia govoniana è contenuto un riferimento agli Estensi: «Nessun indizio de le suore antiche. / Pochi segni del lusso degli estensi» (vv. 1-2).

³⁸ Si tratta del Monastero di S. Antonio in Polesine, in vicolo del Gambone. Ospitava le ragazze che obbedivano alla regola benedettina («le Rinuncianti», v. 10); vi si trova la tomba di Beatrice d'Este, cui è dedicato il pezzo successivo (*Ne la cappella de la Beata*).

quasi asettica: i conventi tanto precisamente nominati si confondono tra loro, il castello e il duomo risultano sagome quasi irreali, perse nella nebbia, e le strade, così come gli interni, si mimetizzano in uno scialbore anonimo e anodino. Un discorso a sé va fatto soltanto per l'ultima sezione, in cui la tipicità del cimitero ferrarese fa sì che l'ambiente non sia sovrapponibile ad altri e mantenga una propria forte riconoscibilità.

Non c'è dubbio, comunque, che l'omogeneità scenografica sia uno dei fattori che compattano maggiormente l'*Armonia*. Anche le poesie ambientate in interni sembrano conservare la stessa *location*. Da *Canto fermo*, I, *Musica per camera* a *Canto fermo*, XVI, da *Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello* a *La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, gli elementi che ricorrono sono sempre gli stessi: lo specchio, i quadri, la pendola, il lampadario, i fiori, i tappeti. Sono interni borghesi, comuni, privi dei ninnoli esotici che impreziosivano le stanze di *Giallo crisantemo e violetto pasquale*. Vi si respira un'atmosfera ovattata, in pieno stile rodenbachiano. L'unica eccezione è *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, dove si profila un interno decisamente più rustico:

C'è il vino nuovo su la tovagliuola
coi grossi tordi per la cena... [...]

La lampada a petrolio
sotto il paralume si schiarisce:
la teglia fragrante, nel fornello
accesce il suo gorgoglio.

[...]

Il primo fuoco nel camino
crepita³⁹

Si tratta, evidentemente, di un trasferimento da un interno cittadino a uno di campagna, con un'anticipazione della ruralità dei *Fuochi*⁴⁰.

Per gli esterni vale lo stesso discorso. Nell'*Armonia* si susseguono strade di provincia e cortili molto simili gli uni agli altri, anche se spesso l'attenzione di Govoni si focalizza su particolari che vengono colti in spiazzanti primi piani, e di conseguenza strappati dal loro contesto. Un esempio:

Si svegliano gli uccelletti
tra i fiori dei fagioli;
i pipistrelli sopra i tetti
smorzano i loro neri voli.

Le celosie le loro creste
ringalluzziscono dentro le casse;
le viole meste
del pensiero intristiscono su un'asse

³⁹ *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, vv. 13-14; 17-20; 29-30.

⁴⁰ Accanto a questi interni non vanno dimenticati quelli di *Rosario di conventi*, tutti chiesastico-monasteriali, e quello ospedaliero di *La Certosa*, XIX, *Prima...*, a delineare un quadro crepuscolarmente molto ortodosso.

(*La Filotea de le campane*, X, vv. 1-8)

Dalle prime due quartine della poesia vengono a formarsi, com'è usuale nel Govoni dell'*Armonia*, quattro distici, dedicati a quattro elementi diversi (qui, due animali e due vegetali: gli uccelletti, i pipistrelli, le celosie, le viole), ognuno dei quali è collocato in una posizione ben precisa («tra i fiori dei fagiuoli», «sopra i tetti», «dentro le casse», «su un'asse»). L'effetto complessivo, tuttavia, è quello di un eccesso di dettagli privi di cornice. Le altre due strofe della poesia, invece di allargare la prospettiva, propongono altre inquadrature ravvicinate («I tegoli sono di manganese», v. 11) che non sfociano mai in un campo lungo. Si tratta di una tecnica compositiva a mosaico, a *puzzle*, che procede per somma di particolari. È il lettore, però, a doverli ricomporre, giacché Govoni non si incarica mai di strutturare i singoli elementi, di 'giustificarli' attraverso il suggerimento di un contesto. Quando questo avviene, le indicazioni risultano massimamente vaghe, come nel caso della celeberrima *La Filotea de le campane*, XII, dove le cose sono «appuntate in riquadri sempre più evanescenti»⁴¹:

– Ne la corte – Tre stracci ad asciugare
sul muricciuolo accanto il rosmarino [...]

– Su le finestre – Un pettine sdentato
con due capelli come dei pistilli. [...]

– Per l'aria – La docile campana
d'un convento di suore di clausura [...]⁴²

Le tre cornici in cui sono immessi i cataloghi di oggetti avrebbero a loro volta bisogno di un ulteriore quadro che li precisasse, ma né il titolo (assente) né altri elementi aiutano a collocarle con maggiore esattezza. Si capisce come l'esito sia sostanzialmente aprospettico e disorientante; Ferrara stessa, macro-cornice della raccolta, risulta sgretolata in un'infinita sequela di dettagli. Lo smarrimento è aumentato dal fatto che la visuale di Govoni è priva di coordinate (raramente si sa dov'è il poeta) e, quando le ha, le supera, svara comunque al di là dello spazio circostante. Per questa ragione i passaggi da interno a esterno sono bruschi e istantanei:

Contro due chiuse persiane
fioriscono degli oleandri;
ne la camera i palissandri
suscitan de l'idee strane.

Per i tetti le rondinelle
sguisciano cinguettando
(*Canto fermo*, V, vv. 5-10)

⁴¹ A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 24.

⁴² *La Filotea de le campane*, XII, vv. 1-2; 9-10; 17-18.

con effetti di copertura spaziale che possono essere ancora più abnormi:

*Laggiù ne la campagna una fanciulla
mezzo ignuda ad un pozzo attinge l'acqua:
sotto un ponte di legno china sciacqua
una donna. In un'aia si maciulla.*

*Quà, in una casa, in una finestretta
con tenda gialla, sopra un gelsomino
e un garofano rosso, un canarino
si sveglia ne la sua gabbietta.⁴³*

Malgrado una sequenza quasi ossessiva di precisazioni di luogo («ne la campagna», «ad un pozzo», «sotto un ponte», «in un'aia», «in una casa», «in una finestretta», «sopra un gelsomino», «ne la sua gabbietta»), la divaricazione dei due scenari descritti comporta quel «notevole decentramento del soggetto»⁴⁴ che è il risultato dello sbriciolamento dello spazio in una serie di aspetti atomizzati e sconnessi.

Si tratta di un'altra strada attraverso cui la compattezza a circuito chiuso della raccolta si risolve, di fatto, in un'apertura infinita e dispersiva. Da una parte, certo, vige la scelta di limitare il campo all'ambiente chiuso di una città-convento dai tratti potentemente periferici, ideale serbatoio di una realtà ridotta, uniforme nel suo tono minore; Govoni identifica questa provincia con Ferrara, si impegna a segnarne i confini geografici, e la determina con frequenti richiami topografici. Dall'altra, però, si attuano almeno due spinte eversive: la prima consiste nella frequentazione letteraria di Bruges e nella tendenza a fondere alcuni elementi (letterariamente connotati) della città fiamminga con gli scenari ferraresi; la seconda si concretizza in un'istintiva propensione a polverizzare la realtà e a far saltare le coordinate spaziali. I luoghi dell'*Armonia*, quindi, si frantumano nei particolari e finiscono per assumere lineamenti incerti, tanto che il panorama della raccolta restituisce, a conti fatti, ampi (ed inquietanti) spazi vuoti.

3.3.2. Dalla moviola al *flash*

Govoni è il poeta per eccellenza della presa diretta. Non stupisce, perciò, che il tempo dell'*Armonia* sia un perenne presente, sempre simultaneo ai microeventi registrati ma in

⁴³ *La Filotea de le campane*, VII, vv. 9-16. I corsivi sono miei.

⁴⁴ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 138.

qualche modo estraneo al flusso del divenire, fotografico e spiazzante⁴⁵. Il disorientamento non è dato, com'è frequente nella scrittura novecentesca, dall'antilinearità, giacché Govoni non conosce salti temporali inattesi, *flashback*, né tanto meno proiezioni in avanti (l'*Armonia* conta un solo verbo al futuro!)⁴⁶. L'effetto di confusione è creato, piuttosto, da micro-sfasature temporali, allorché vengono affiancati eventi dalla durata diversa e privi di un tangibile legame di continuità. L'impressione è che il tempo proceda a scatti: l'accostamento e la sovrapposizione di istantanee e di moviole producono continue fratture, brevi vuoti tra un'immagine e l'altra, che minano la progressione temporale, conferendole un aspetto sospeso e raggelato. Un esempio:

È un pomeriggio livido
di Settembre, rigato
a pena da qualche brivido,
da qualche rumore ovattato.

Ne l'orto un muro un gaggio sopporta
per le sue pietre mucillaginose.
Sghignazzan sui pilastri de la porta
due putti tra un arco di rose.

Un comignolo fuma
una dilegine noia;
la sua rossa schiuma
lava una bassa tettoia.

Una fabbrica fischia
lungamente e poi tace. [...]

Apri la bocca un abbaino⁴⁷

La poesia inizia con una constatazione in presa diretta tipicamente govoniana, e con la segnalazione di qualche sommovimento fulmineo («rigato / a pena», «brivido», «rumore»). I successivi presenti rimandano, invece, a situazioni ben più durature, bloccate in una pietrificata eternità («Sghignazzan [...] / due putti»). Si passa, poi, a una nuova annotazione in tempo reale («Un comignolo fuma»), grazie a cui la successione degli eventi ricomincia, dopo il breve *stop*, con il ritmo lento della noia, salvo risolversi in un particolare più breve e contingente. Segue il fischio della fabbrica, colto in tutta la sua durata: il tempo subisce un nuovo e cospicuo rallentamento («lungamente»). Dopo un accenno al volo degli uccelli in giardino, subentra una brusca accelerazione («apri la bocca un abbaino»). Govoni è un regista imprevedibile, che muove i tempi di scorrimento delle sue immagini con estrema

⁴⁵ «Il suo ambito temporale è la contemporaneità, un presente assoluto fuori della storia» (G. TELLINI, *Introduzione a C. GOVONI, Poesie 1903-1958*, cit., p. XV).

⁴⁶ È presente nell'ultimo verso di *La Certosa*, XX: «ella che forse pensa mangiando del cocco / - chissà mia figlia se si sposerà!» (vv. 23-24).

⁴⁷ *Canto fermo*, XV, vv. 1-14; 20.

varietà, pur dando l'impressione di mantenere una velocità costante e uniforme. Ancora una volta l'omogeneità apparente è minacciata da sovvertimenti quasi impercettibili.

Basta piluccare da una poesia qualsiasi per averne una riconferma: in *Rosario di conventi*, III, *Nel parlatorio d'un convento*, l'atmosfera conventuale detta un algido *ralenti* («In una porcellana sboccia un giglio», v. 4) che può arrivare a cogliere mutamenti lentissimi («La cornice si sdora», v. 11) e stratificati («La polvere sul piancito / si raduna giorno per giorno», vv. 13-14), salvo poi sciogliersi in istantanee focalizzazioni sull'evento più contingente («Il sole entrando per la grata / disegna su gli assi de le monete», vv. 7-8). Il tempo centellinato dell'*Armonia*, seguito meticolosamente nel suo lento percorso, attraverso l'accostamento di miriadi di segmenti diversi, finisce per dare vita a una dimensione dilatata, quasi fissa, irrigidita, ma che nasconde, in realtà, se osservata da vicino, una trama puntiforme e cangiante.

I rallentamenti, talvolta, possono essere indotti e più concretamente percepibili, allorché Govoni insiste su marcate decelerazioni per trasmettere con più forza una sensazione di inerzia e di monotonia. È il motivo della lentezza, quasi sempre tematizzato in relazione alla pioggia:

Lenta lenta discende un'acquerugiola / di trecchie bionde (*Canto fermo*, VII, vv. 9-10)

O acquerugiola lenta e blanda (*Canto fermo*, XII, v. 9)

Cade una pioggia lenta lenta (*Canto fermo*, XIII, v. 12)

Qui l'effetto ripetitivo, con un facile *escamotage* caro a Govoni⁴⁸, è dato anche dalla duplicazione dell'aggettivo; altrove sarà il verbo a significare il senso di fissità («E la pioggia *continua* / a filare la sua lana»)⁴⁹, con riferimento anche ad altri eventi oltre a quello meteorologico («Oh quella fisarmonica / che *persevera* blandemente!»)⁵⁰. Addirittura cinematografica è la tecnica di sommario utilizzata in *Canto fermo*, X:

La strada è tutta erbosa
come una strada di campagna;
vicino, un'acqua stagna
con una barchetta corrosa.

Vi passano dei pescatori
la sera e la mattina,
qualche scalza bambina
con dei mazzi di agresti fiori.

Vi passa qualche mendicante

⁴⁸ Si veda l'attacco di *La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*: «De le campane lontane lontane / annunziano una festa» (vv. 1-2), con triplo omoteleuto.

⁴⁹ *Canto fermo*, XV, vv. 45-46.

⁵⁰ *Canto fermo*, II, vv. 7-8.

con la sporta e il bastone,
anche de le corone
per qualche povero sloggiane.

Ora, nessuno. Una ghironda
suona un'aria sfiatata.
A una odorosa ventata
trema de l'erba in una gronda.

La prima quartina introduce la scenografia del pezzo attraverso un'inquadratura più panoramica del solito; le due strofe successive indicano il passaggio della gente, non però in presa diretta, ma attraverso una sorta di sequenza a episodi, con cui si riassume l'andirivieni di alcune figure ricorrenti. L'unica indicazione temporale («la sera e la mattina») segnala, con un vistoso *hysteron-proteron*, un'eterna e stanca iterazione. Solo l'ultima quartina trasferisce la scena all'*hic et nunc* («Ora, nessuno») e fa avvertire sensibilmente, attraverso le due annotazioni conclusive, una uditiva e l'altra olfattiva, la presenza del tempo. L'impressione, alla fine, è di una lentissima ma inesorabile progressione temporale.

Il tempo dell'*Armonia*, come detto, non conosce le riemersioni e i ribaltamenti più propriamente novecenteschi, gli incroci tra un tempo reale e una durata interiore; è un tempo che possiede diverse velocità, ma un'unica direzione. Nelle rare occasioni in cui Govoni fa ricorso ai tempi passati (si parla di non più di quindici pezzi su novantuno) è sempre chiara, e volentieri esplicitata, la successione di un prima e di un dopo:

Quante ore trascorse senza luce
(la mia mente *era* piena di calvari)!
Ora sembra però che rischiari [...]

La giornata *era* simile a un malato
senza speranza di guarigione [...]
Ora l'infermo esangue *si colora*
lievemente di rosa⁵¹

Spesso il modulo è utilizzato per verificare nel presente gli effetti di un evento appena trascorso. Il caso più frequente è la fine di un temporale:

Verso sera ci fu un breve scroscio / di pioggia lungo la via maestra / [...] / *Ora è spiovuto* (*Canto fermo*, XI,
Temporale primaverile, vv. 1-2; 11)

ogni casa che *prima si sentiva* / morta, *ora sprizza* un soffio di vita (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, vv. 3-4)

Com'*eran* tristi le povere case / tra l'espansione florida de gli orti! / *Or* anch'essi però già tutti smorti /
s'accordan con il grigio de le case (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, vv. 1-4)

È piovuto. Ed il cielo *ora è sereno* (*La Certosa*, XXI, v. 1)

⁵¹ *Canto fermo*, VI, vv. 1-3; 5-6; 9-10.

Paradigmatico è l'enunciato di *Rosario di conventi*, XXX, *Ore di riposo*: «Tutte le cose sintetizzano / ciò che prima fù...» (vv. 13-14)⁵². Il presente, tempo esclusivo dell'*Armonia*, può recare i segni del passato, testimoniare il passaggio («Il Tempo à roso i muri / con le sue lime sorde»)⁵³, da cui, come già nei *Fioretti francescani*, la percezione di una realtà residuale, ridotta a macerie, soprattutto nell'ambito 'concluso' del *Rosario di conventi*.

Le uniche poesie interamente svolte al passato sono *Rosario di conventi*, II, caratterizzata da un tono dichiaratamente favolistico («C'era una volta una chiesina in riva al mare», v. 1), e le prime due liriche del trittico dedicato a una diciottenne morta di tisi (*La Certosa*, XVIII, *A Maria*; XIX, *Prima...*), costruite, come dirò, sul modello memorialistico-narrativo di Jammes. L'unica occasione in cui il 'sentimento del tempo' viene tematizzato è *Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*. Già nelle *Fiale Govoni* si era soffermato sulle pendole, e di nuovo lo farà in una delle poesie più innovative dei *Fuochi* (*Le pendole di campagna*), focalizzandosi, però, sul loro aspetto esteriore e sulle decorazioni delle loro mostre⁵⁴. L'esito de *La pendola del passato*, invece, cassati gli ornamenti, è ossessivo e mortuario, quasi barocco, cirodipersiano:

Come rose che s'appassiscono
sfilza il tempo le conterie de l'ore:
ogni segno dei quarti che svaniscono
fa spuntare un rimpianto nel mio cuore.

Il tempo se ne va
senza più ritornare,
ed il passato ch'essa sola sa,
la pendola, si copre di novella cenere (vv. 7-14)

Il finale è ancora più angoscioso e scopertamente funebre: «I diti dei minuti estinti / formano un mazzo funerario di giacinti» (vv. 26-27)⁵⁵. Il martellante senso del tempo govoniano, sedotto dal febbrile riprodursi degli eventi, attento a registrare ogni movimento del reale (e disposto addirittura a crearne da sé, attraverso analogie o allungamenti *au ralenti*, quando essi latitano), produce effetti alla lunga tormentosi, a confermare come il rifugio nella quiete isolata della provincia nasconda, nel profondo, più di un'insidia.

⁵² Ma anche *La Certosa*, III, *Patina di bronzo*: «La stanza prende un aspetto strano / di archeologia» (vv. 9-10).

⁵³ *Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, vv. 1-2.

⁵⁴ Solo un rapido accenno ne *Il pendolo di biscotto* fa riferimento al passare del tempo: «Incurante del tempo che pilucca / i corimbi invisibili de l'ore / sempre uguali e monotone / [...] / danza una coppia» (vv. 9-11; 13).

⁵⁵ Dove è probabile un ricordo delle «dita / spruzzolate di sangue» (II, vv. 23-24) della *Digitale purpurea* pascoliana.

3.4. Le cose che fanno l'Armonia

Il frenetico divenire del mondo govoniano prevede, in ogni caso, la stabilizzazione di un preciso repertorio figurativo, formato da elementi che, già in parte rintracciabili nel ricchissimo museo delle *Fiale*, trovano nell'*Armonia* la propria consacrazione poetica. Essi sono i protagonisti della raccolta, i suoi temi: «il poema si affida all'iterazione di essi»⁵⁶.

Molti di questi *topoi* sono di provenienza rodenbachiana⁵⁷. Prime in ordine di ricorrenza 'le cose tristi della religione'⁵⁸: definitivamente depurate dalle scorie afrodisiache che conservavano nelle *Fiale*, vengono qui utilizzate per trasmettere un senso di rinuncia, isolamento, abbandono. Le «Rinuncianti» per eccellenza sono le suore ('beghine', come è più usuale nel fiammingo, solo nella citazione diretta di *Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, v. 32): la loro presenza, soprattutto nella terza sezione, è dilagante⁵⁹. Per ora i comportamenti delle sorelle sono in linea con le loro mansioni all'interno dei conventi: solo con i *Fuochi*, e poi in modo ancor più dissacrante negli *Aborti*, inizieranno ad uscire dai chiostri e ad essere collocate in contesti assolutamente incongrui, con anticipazioni del grottesco palazzesco. Da qui derivano, infatti, oltre che dalla diretta fonte d'oltralpe, le suore che affollano le poesie di Palazzeschi, Corazzini e dell'amico Moretti, entrambi ricchi di govoneggianti monasteri. Intanto, nell'*Armonia*, tutti gli scenari conventuali sono incaricati di comunicare una sensazione di mortificazione e clausura, di ritiro e silenzio, in un sincero tentativo di aderire alla zona più protetta della già chiusa provincia. Per lo sfruttamento dell'ambito claustrale nell'*Armonia* conterà, assieme al già citato *Musée de béguines* rodenbachiano, anche qualche spaccato offerto dai simbolisti italiani tra i due

⁵⁶ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 155. Per alcuni inventari (tra i tanti) dell'armamentario govoniano: *ibidem*, pp. 151-155; G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. IX; G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., pp. 245-246.

⁵⁷ Non c'è dubbio che essi siano testimoniati anche in altri simbolisti d'oltralpe frequentati da Govoni, ma la presenza imponente di debiti rodenbachiani nell'*Armonia* consente di poter limitare il discorso, almeno per ora, al solo fiammingo, tanto che gli altri autori che lasciano tracce nella raccolta (Montesquiou, Verhaeren, Jammes) svolgono un ruolo assai marginale, eccezion fatta per Maeterlinck. Delle fonti dell'*Armonia* parlerò meglio più in là.

⁵⁸ Cfr. A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., p. 447; G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 154-155.

⁵⁹ Le suore compaiono in ben 26 delle 91 poesie totali, 22 volte come 'suore'. Do tra parentesi i casi diversi. Da qui in poi indicherò, per brevità, solo titolo della sezione e numero della poesia: *Canto fermo*, II, XIII; *La Filotea de le campane*, IV, XII, XV; *Rosario di conventi*, II, III, IV, VIII («un soave / viso sotto una candida cornetta»), IX, XI, XII, XIII, XIV, XVI («Le monache passeggiano pei viali»), XVII, XVIII, XIX, XXI, XXV, XXVI («agli sguardi de le Rinuncianti»), XXVIII, XXX, XXXI («Le Clarisse nel bianco refettorio»); *La Certosa*, XVIII, XX. Va detto, in margine, che il termine 'beghina' era già dannunziano: G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 707; *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 116.

secoli: le incursioni di Angeli, Occhini, Civinini e Tumiati, per fare alcuni nomi, precedono cronologicamente quelle govoniane⁶⁰.

Accanto alle suore, per numero di ricorrenze spiccano le campane, onnipresenti nella produzione rodenbachiana e altrettanto diffuse in Govoni⁶¹. Nell'*Armonia* servono ad accordare su di sé il ritmo e la sonorità della raccolta, ancora nel nome di un'ipnotica lentezza. Proprio il tema delle campane stimola costantemente lo scatto del demone analogico⁶², a conferma di come la furia associativa govoniana si inneschi proprio a contatto con la materia più grigia. Da citare, con analogo destino deformante e sempre all'interno dell'ambito sacro di origine fiamminga, le immagini del cero (o, dannunzianamente, 'cereo')⁶³ e della lampada votiva, quest'ultima strettamente intrecciata ai motivi del fanale (*Les réverbères* in *Le miroir du ciel natal*; *Il lampione* nell'*Armonia*) e del lampadario (*Les lampes*, nella stessa raccolta), tutti simboli del «combat de l'ombre avec les lampes»⁶⁴, destinato a perdere in Govoni la connotazione quasi soprannaturale che possiede nel fiammingo.

Sempre ripescate dall'immaginario rodenbachiano sono anche altre figurazioni poi destinate ad entrare di diritto nel canone crepuscolare. Tra queste, l'*Armonia* impone come ingredienti fissi il crepuscolo, la pioggia, la musica, mentre ha ancora uno spazio limitato il tema della malattia. Appare bizzarro che Borgese, nell'articolo del 1910 in cui conia l'etichetta di 'poesia crepuscolare'⁶⁵, ignori Govoni, soprattutto in ragione del fatto che la parola 'crepuscolo' è uno dei *mot-clé* del ferrarese⁶⁶. Le poesie dell'*Armonia* si svolgono frequentemente all'imbrunire, nell'ora che continuerà a rappresentare, almeno fino agli *Aborti* compresi – ma con ampi strascichi nel Govoni post-bellico –, la fase culminante di una languida tristezza, il momento dell'introversione, ma anche della metamorfosi, di una

⁶⁰ Le incursioni di Angeli, come si è già accennato, sono soprattutto chiesastiche (*La Città di Vita*, 1896); quanto ad Occhini, si legga *Seppellita in un'aiola con cespuglio di rose* (in P. L. OCCHINI, *Biscuits de Sèvres*, cit.); il ferrarese Tumiati, certamente noto a Govoni, penetra in un convento in *Violacciocche* (in D. TUMIATI, *Musica antica per chitarra*, Firenze, Landi, 1897); quanto a Civinini, rimandiamo sempre all'*Urna*.

⁶¹ Le campane tornano in 32 poesie dell'*Armonia* (più di una su tre!): *Canto fermo*, II, IV, V, XII, XIII, XIX; *La Filotea de le campane*, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIV, XV; *Rosario di conventi*, I, II, VIII, XII, XX, XXVI, XXVIII; *La Certosa*, III, V, VI, VIII, XIII, XXI.

⁶² Un elenco delle analogie sulle campane in G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 160-161.

⁶³ Presente in 13 pezzi: *Canto fermo*, III, XVI; *La Filotea de le campane*, III, IV; *Rosario di conventi*, II, IV, XIII, XVII, XIX, XXVII, XXVIII; *La Certosa*, VII, XIII.

⁶⁴ G. RODENBACH, *Les lampes*, XI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 14. Quanto a Govoni, si legga almeno questo passaggio a dir poco stipato: «un lucignolo rantola sul morto labro / d'un luminello d'una lampada di latta» (*La Certosa*, XI, vv. 7-8).

⁶⁵ G. A. BORGESE, *Poesia crepuscolare*, «La Stampa», 10 settembre 1910, poi in *La vita e il libro*, II, Bologna, Zanichelli, 1918, pp. 120-128.

⁶⁶ Presente in ben 14 poesie della raccolta, tra cui le prime quattro: *Canto fermo*, I, II, III, IV, XVIII, XIX, XX; *La Filotea de le campane*, XI, XIII, XV; *Rosario di conventi*, XIV, XXI, XXII; *La Certosa*, IV. Si noti come la parola tenda a concentrarsi in alcuni nuclei di poesie consecutive o ravvicinate.

possibile fuoriuscita dall'inerzia del giorno. Maestro, manco a dirlo, Rodenbach, in cui il crepuscolo fa sempre da sfondo al ritorno del poeta nella propria stanza: è l'ora in cui «la lampe enfin est allumée»⁶⁷, quando si ritrova il conforto dell'intimità e della solitudine, quando ci si isola dall'esterno. Spesso, quindi, il crepuscolo è visto attraverso il vetro della finestra, tanto che i due ambiti in Rodenbach sono continuamente associati (si veda la sezione *Le soir dans les vitres* ne *Les vies encloses*). In Govoni il binomio rimane intatto:

Il crepuscolo asciuga / il suo rossore a le mie vetrate (*Canto fermo*, III, vv. 15-16)

Il crepuscolo arrosa le vetrate (*Canto fermo*, XX, *Una sera d'aprile dopo la pioggia*, v. 13)

e il crepuscolo sopra le lontane / case si sfoglia roseo come una vetriera (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, vv. 3-4)

Il crepuscolo roseo si mira / ne le vetrate sbadigliando (*La Filotea de le campane*, XIII, vv. 11-12)

il crepuscolo triste che si affoga / cambia i tondi dei vetri in marcassite (*Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex-convento del Corpus Domini*, vv. 23-24)

Il crepuscolo traina con sé il tema della vetrata, oltre a quello del colore rosa (con la variante del lilla)⁶⁸: la poesia di Govoni funziona secondo automatismi che si attivano a catena, da cui la costituzione di lunghe collane di ripetizioni, con un effetto finale di ossessiva circolarità. Il repertorio govoniano trae linfa da quello rodenbachiano, ma tende subito ad auto-alimentarsi, a fare di sé la propria stessa fonte.

Se l'ora dell'*Armonia* è quella serale, il clima è quasi costantemente piovoso. Non occorre neanche rilevare, oltre alla consueta ascendenza rodenbachiana del motivo, la sua carica di malinconica uggia⁶⁹. Piove (o è appena smesso) in ben 22 poesie della raccolta, 13 delle quali sono concentrate nella prima sezione⁷⁰. Rodenbachiana, ma più genericamente simbolista, è anche la frequente ricorrenza di strumenti e di termini legati all'ambito musicale: il titolo stesso del libro, d'altronde, giustifica l'ampia gamma di variazioni sul tema melico, con conseguente rottura – come si accennava – di un silenzio che è fin da subito

⁶⁷ G. RODENBACH, *Les lampes*, I, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 1. Ancora: «Les lampes doucement s'ouvrent comme des yeux» (*La vie des chambres*, XIII, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 13). Negli *Aborti*: «È l'ora in cui le lampade dentro le case accendono i loro occhi gialli» (*Crepuscolo*, v. 9).

⁶⁸ «L'acqua che corre corre al mare / si tinge il viso di lilla crepuscolare» (*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, vv. 9-10). Dai *Fuochi d'artificio*: «Il crepuscolo è d'un lilla soave» (*Nella casa paterna*, v. 13); «Nelle vetrate il celo pasqualizza / il suo crepuscolare lilla» (*Merletto di attimi*, vv. 5-6). L'accostamento non è nuovo: «Et puis d'un pas à l'autre pas, / que leurs robes atténuées / d'un crépuscule de lilas [...]» (C. VAN LERBERGHE, *Par la plaine verte où s'étend*, in *Entrevisions*, Bruxelles, Lacomblez, 1898, vv. 11-13).

⁶⁹ Basti citare il famigerato *incipit* «Tristesse! je suis seul; c'est dimanche; il pleuvine!» (G. RODENBACH, *Cloches du dimanche*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 1). Per la noia della pioggia, cfr. anche F. JAMMES, *Tu t'ennuies...*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit.

⁷⁰ *Canto fermo*, II, III, IV, V, VII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XX, XXI; *La Filotea de le campane*, I, V; *Rosario di conventi*, IX, XXIV; *La Certosa*, II, VIII, IX, X, XXII.

esposto e negato⁷¹. Un discorso a sé va fatto attorno all'organo di Barberia, strumento che diventerà crepuscolare per eccellenza, ma che non è rodenbachiano: introdotto in Francia da Verlaine e in Italia da Stecchetti⁷², diviene il soggetto di un famoso pezzo di Laforgue⁷³, ed è da qui che Govoni, molto probabilmente, lo preleva. Nell'*Armonia* ricorre soltanto quattro volte⁷⁴, ma faticherà ad uscire dal repertorio figurativo govoniano.

Più complesso il discorso sulla malattia. In Rodenbach e Maeterlinck è molto diffusa la figura del malato, ma raramente essa coincide con il poeta stesso (solo in qualche pezzo di *Les malades aux fenêtres*, ne *Les vies encloses*), diversamente da quanto accade, per ovvie ragioni, in Laforgue. Govoni, per il momento, si allinea ai due fiamminghi, e tende ancora a limitare i riferimenti alla tisi⁷⁵; nei *Fuochi* inizierà una progressiva identificazione del poeta con gli etici (*Il lamento del tisico*), che condurrà, negli *Aborti*, ad un martellamento davvero ossessivo sul tema della malattia. Restando sull'*Armonia in grigio et in silenzio*, occorrerà citare il trittico di pezzi ispirati a Maria (*La Certosa*, XVIII, XIX, XX), una fanciulla morta di tubercolosi a diciotto anni, e *Canto fermo*, VI, davvero emblematica:

Quante ore trascorse senza luce
(la mia mente era piena di calvari!)
Ora sembra però che si rischiarì
alquanto, che si faccia un po' di luce.

La giornata era simile a un malato
senza speranza di guarigione:
era diffusa una disperazione
dura, come il rimorso d'un peccato.

Ora l'infermo esangue si colora
lievemente di rosa... la speranza
dunque torna; egli chiede che la stanza
si aeri... dunque è certo: egli migliora.

E le case ai segni capziosi
de la fiducia schiudono le porte...

⁷¹ Gli strumenti possono variare dalla fisarmonica (*Canto fermo*, II) al cembalo (*Canto fermo*, IX, *La musica*), dalla ghironda (*Canto fermo*, X) all'organo di chiesa (*Canto fermo*, IX, *La musica*; *Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*) fino al flauto (*La Certosa*, II, *Ruggine ed oro deteriorato*) e al tamburo (*La Certosa*, III, *Patina di bronzo*; XIII, *Tra gli ex-voti del bosso*). Immane il piano (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*; *Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*; *La Certosa*, IV, *Miniatura in roseo e in verde*). Di Rodenbach si leggano *La vie des chambres*, XIV; *Du Silence*, VI e X, in *Le Règne du Silence*, o *Le soir dans les vitres*, XII, in *Les vies encloses*, tutte incentrate sulla percezione della musica dagli interni, come spesso avviene nel ferrarese.

⁷² P. VERLAINE, *Nocturne parisien*, in *Poèmes Saturniens, Œuvres poétiques complètes*, cit., v. 58; L. STECCHETTI, *Un organetto suona per la via*, in *Postuma* [1879], *Rime*, Bologna, Zanichelli, 1905², p. 118.

⁷³ J. LAFORGUE, *Complainte de l'orgue de Barbarie*, in *Les complaintes, Œuvres complètes*, I, cit. Si veda già F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 92; L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 214.

⁷⁴ *Canto fermo*, I, XIV; *La Filotea de le campane*, IX, XIII.

⁷⁵ Solo tre, oltre a quelli contenuti nel trittico dedicato a Maria: «Il crepuscolo muore come un tisico» (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, v. 13); «giornata languida quasi che fosse / tisica» (*Canto fermo*, XIII, vv. 9-10); «un bel giovine (che sia morto etico?) / perpetua la tristezza del suo sguardo» (*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 21-22).

Ma è il miglioramento de la morte
ed ecco che apparisce la cianosi.

Un componimento come questo, zeppo di interpolazioni rodenbachiane e maeterlinckiane, rientra appieno in un crepuscolarismo ortodosso, da manuale, e avrà largo seguito tra i vari Corazzini, Moretti e Gozzano. È comunque significativo che la malattia, per il momento, sia per lo più confinata da Govoni in una condizione metaforica in cui versano le cose⁷⁶, e il cui effetto contagioso sul poeta è ancora limitato.

Altri elementi che si riversano da Rodenbach nel repertorio dell'*Armonia* sono lo specchio e i ritratti⁷⁷. Il primo è caro al ferrarese in quanto svolge un ruolo deformante, duplicante, aprendo dimensioni *autres* all'interno di spazi apparentemente circoscritti («sbocciano de le sensitive / dentro le serre degli specchi»)⁷⁸ o facendo riemergere figure del passato. I ritratti, invece, sono segni di un passato che interferisce senza sosta con il presente (si veda l'esemplare *Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*), tanto che anch'essi vanno incontro, nel caleidoscopico universo govoniano, a metamorfosi e antropomorfizzazioni⁷⁹. Meno preponderanti altri *topoi* crepuscolari *par excellence*, come quello della domenica (che conoscerà negli *Aborti* il suo trionfo) o quello dell'elemosina e dei mendicanti, che pure è già accennato⁸⁰.

Nelle pagine dell'*Armonia*, oltre al repertorio crepuscolare, nasce anche un primo nucleo di quel bagaglio inconfondibile di immagini che accompagnerà Govoni per tutta la produzione letteraria a venire; vi rientrano i fiori, gli uccelli, il vento, l'orto (o il giardino), le gronde, i tetti delle case, le tende, e tutta una carrellata di figurazioni domestico-agresti che diventeranno la peculiare ossessione della poesia govoniana, tanto da raggiungere livelli di ricorrenza impareggiabili. Si tratta di automatismi govoniani 'indigeni', legati a una ruralità schiettamente emiliano-romagnola, che intersecano quelli 'crepuscolari' suggestionati dalle

⁷⁶ Sul tipo: «Il sole largisce ai fiori malati / le sue calde pozioni» (*Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, vv. 3-4).

⁷⁷ Anche qui il modello rodenbachiano è manifesto. Si leggano, per lo specchio, almeno *La vie des chambres*, V e *Du Silence*, V, in *Le Règne du Silence*, cit.; per i ritratti, esemplare è *La vie des chambres*, XII. Lo specchio si trova in 10 poesie dell'*Armonia*: *Canto fermo*, I, IV, IX, XVI, XXII; *La Filotea de le campane*, VI, XI; *Rosario di conventi*, XVII, XXII; *La Certosa*, VI. I ritratti in 12: *Canto fermo*, I, XVI, XVII, XXII; *La Filotea de le campane*, II; *Rosario di conventi*, III, XI, XIV, XIX; *La Certosa*, XIII, XV, XVII.

⁷⁸ *La Filotea de le campane*, VI, vv. 15-16.

⁷⁹ «Un pastello d'una priora / morta giovine, s'immalinconisce. / La cornice si sdora. / La rosea boccuccia avvizzisce» (*Rosario di conventi*, III, *Nel parlatorio d'un convento*, vv. 9-12); «La figura d'un ritratto / più non ricorda il suo titolo» (*Rosario di conventi*, XIX, *Ore di riposo*, vv. 9-10). Rodenbach *docet*: «Dans les chambres, comme ils parlent, les vieux portraits / dont la bouche a gardé des roses d'azalées» (G. RODENBACH, *La vie des chambres*, XII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 1-2).

⁸⁰ La domenica è presente in 5 poesie: *La Filotea de le campane*, IX; *Rosario di conventi*, XXVIII, XXX; *La Certosa*, VI, VIII. Quanto all'elemosina, si veda almeno *La Filotea de le campane*, IV («Miti campane, sporte / di suoni che a le porte / del mio cuore desolato / versate la vostra elemosina / di pane raccattato», vv. 10-14).

letture rodenbachiane, dando vita al personalissimo codice govoniano, al suo simbolismo casereccio e fai-da-te. Tanto l'*Armonia* quanto le due raccolte successive sono il prodotto di diversi incroci tra questi due repertori, mescolati a diverse dosi, con quello decadente che solo nelle *Poesie elettriche* sarà accantonato (si pensi a *Fascino*, in cui viene ufficializzata la sua liquidazione), anche se lascerà più di qualche residuo nel Govoni post-bellico, a conferma di come esso sia da considerare molto più che una giovanile malia letteraria.

In realtà alcune figurazioni, testimoniate da Rodenbach (seppur in modo meno esteso rispetto a quelle sin qui analizzate) ma non destinate ad entrare nel repertorio degli altri crepuscolari, si pongono a metà tra i due codici. Fanno parte di questa categoria anfibia, ad esempio, le tende⁸¹, le gronde⁸², i tetti (con la variante dei tegoli)⁸³, le imposte⁸⁴, tutti elementi domestici (e questo garantirà la loro durata all'interno del codice govoniano) posti a protezione della casa. Lo spazio casalingo, *locus conclusus* inserito a sua volta nel convento chiuso della città, diventa in Rodenbach iper-protetto, ovattato, sfondo ideale per gli slanci claustrofilici del poeta. Govoni eredita questi simboli, ma li cambia di segno, trasformandoli da figure di difesa a strumenti di evasione e di apertura, con reazione rispetto all'eccesso di isolamento rodenbachiano:

Per i tetti le rondinelle / sguisciano cinguettando (*Canto fermo*, V, vv. 9-10)

Le tendine di tela rancia / sono tutte rialzate (*Canto fermo*, XII, vv. 5-6)

Si schiude un'imposta su l'orto / col rosmarino aulente (*Canto fermo*, XII, vv. 17-18)

Aprè la bocca un abbaino / in un tetto dai tegoli / di sporco acciaio (*Canto fermo*, XV, vv. 20-22)

I battenti de le finestre / s'aprono come ad un abbraccio (*La Filotea de le campane*, X, vv. 15-16)

Due colombe sopra una grondaia / spiegano le loro bianche ruote (*La Filotea de le campane*, XIII, vv. 15-16)

⁸¹ In Rodenbach le tende, come i vetri, proteggono le stanze dalle minacce che provengono dall'esterno; quasi sempre sono bianche e ricamate («Seuls les rideaux, tandis que la chambre est obscure, / tout brodés, restent blancs», *Du Silence*, IV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 1-2; si legga anche *Cloches du dimanche*, IV). Nell'*Armonia* ricorrono in 11 poesie: *Canto fermo*, XII, XXII; *La Filotea de le campane*, VII, VIII; *Rosario di conventi*, IX, X, XI, XVIII, XXIV, XXX; *La Certosa*, XIX.

⁸² «Des colombes, au bord de la gouttière, boivent» (*Les lampes*, VII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 1). Tornano nell'*Armonia* in 7 poesie: *Canto fermo*, III, VII, X, XII; *La Filotea de le campane*, V, XIII; *La Certosa*, XV.

⁸³ In Rodenbach, almeno: «Vieilles maisons de qui les toitures minées / voient dépérir, autour des noires cheminées, / les tuiles rouges» (*Paysages de ville*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 11-13). Nell'*Armonia* si incontrano in ben 17 pezzi: *Canto fermo*, IV, V, XII, XIII, XIV, XV, XIX, XX; *La Filotea de le campane*, I, V, VI, VIII, X; *Rosario di conventi*, II, XXIV; *La Certosa*, V, XXI. Faccio ancora notare come le ricorrenze della stessa immagine tendano a raccogliersi in poesie contigue.

⁸⁴ Ennesimo simbolo, in Rodenbach, della difesa delle camere contro le minacce esterne: «Volets fermés, outils au repos» (*Du Silence*, IX, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 2). Nell'*Armonia* imposte e battenti tornano in 7 poesie: *Canto fermo*, XII, XVI; *La Filotea de le campane*, II, V, VIII, X; *Rosario di conventi*, VII.

Il ferrarese risemantizza queste figurazioni rodenbachiano-simbolistiche e, attraverso la loro continua ripetizione, fonda su di esse, con gesto pronto e istintivo, un nuovo codice. Il risultato è un mondo a scatole cinesi che si aprono l'una nell'altra, un universo costituito da particolari miniaturizzati che si richiamano a vicenda, con un effetto che, più che asfissiante, finisce per essere labirintico ed esplosivo, senz'altro centrifugo.

Dove però l'*Armonia* traccia il suo distacco dal modello rodenbachiano è nella ricorrenza di elementi naturalistici e vitali, che nel fiammingo scarseggiano o mancano del tutto. Quasi ogni poesia della raccolta, ad esempio, contiene il riferimento a una pianta o a un fiore (soltanto una ventina di pezzi elude questa tendenza); il giardino, con le varianti dell'orto e del cortile, è presente in 37 poesie⁸⁵; dilagante la presenza del passero (13 poesie)⁸⁶, a cui si devono aggiungere tutte le altre apparizioni ornitologiche (25 poesie)⁸⁷, quasi sempre specificate con esattezza, secondo l'abitudine pascoliana; in 21 componimenti soffia il vento⁸⁸. La presenza di questo codice all'interno dell'*Armonia* assicura un'iperstimolazione dei sensi che cozza con gli intenti apatici e mortificanti dell'armamentario crepuscolare. Se poi si considera il ciclone associativo che investe anche quest'ultimo sistema simbolico, si capisce come l'*Armonia* sia una raccolta tutt'altro che statica e devitalizzata⁸⁹. Eppure, procedendo per contraddizioni, non si può negare che la straordinaria varietà della raccolta sia il prodotto di un numero estremamente limitato di elementi. L'*Armonia*, di fatto, è costruita su una fittissima trama di ripetizioni, su una somma di infinitesimali variazioni sul tema; ogni poesia, nel gioco di mattoncini govoniano, ha in comune dei pezzi con altre poesie, ma li cambia di colore o di posizione e li associa ad elementi sempre nuovi, facendo scaturire la varietà dalla monotonia. Da una ri-combinazione di alcune figure topiche può nascere una poesia tanto paradigmatica del libro quanto unica e in apparenza eterodossa come *La Filotea de le campane*, XIII:

Un organo di Barberia
piange giù ne la strada sonnacchiosa;
la sera luminosa

⁸⁵ *Canto fermo*, I, IV, XI, XII, XIII, XIV, XV, XXI; *La Filotea de le campane*, I, II, V, IX, XI, XII; *Rosario di conventi*, II, V, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XVI, XXI, XXII, XXVIII, XXX; *La Certosa*, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XX, XXIII.

⁸⁶ *Canto fermo*, VII, XI, XIII, XIV; *La Filotea de le campane*, V, VIII; *Rosario di conventi*, XXX; *La Certosa*, IV, VIII, XII, XIII, XV, XXII.

⁸⁷ Spiccano soprattutto le colombe e le rondini. Non mancano presenze singolari, come quella del ciuffolotto (*Rosario di conventi*, IX, *In un convento*, v. 16) e dei balestrucci (*Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile*, v. 14), entrambi prelevati da Pascoli. L'usignolo, che diventerà l'uccello-simbolo del Govoni post-bellico, è presente in una sola poesia (*Rosario di conventi*, II).

⁸⁸ *Canto fermo*, III, IV, X, XI, XIII, XV, XVIII, XIX, XX, XXI; *La Filotea de le campane*, II, IV, V, XII; *Rosario di conventi*, XX, XXII; *La Certosa*, IV, VIII, IX, XV, XXI.

⁸⁹ L'unica ricorrenza che va nella direzione opposta è quella della tomba, presente in 12 poesie (*Canto fermo*, XIII; *Rosario di conventi*, II, V, VI, XXV, XXVI; *La Certosa*, I, X, XI, XIV, XV, XVI). Ancora: risalta il riuso dello stesso simbolo in poesie consecutive.

pare malata di psicopatia.

Ne le finestre le stuoie
si rimboccano a mostrare dei fiori;
su le basse tettoie
danzan dei valtzer di colori.

Un gatto su un muro si stira
miagolando.
Il crepuscolo roseo si mira
ne le vetrate sbadigliando.

Il giorno rovescia le tasche vuote.
Le rondini fanno un rumor di ghiaia.
Due colombe sopra una grondaia
spiegan le loro bianche ruote.

La raffigurazione di un crepuscolo sonnolento si risolve in un susseguirsi di sensazioni vivissime: la quiete della provincia stimola, invece che anestetizzare, i sensi del poeta. Questo euforico gioco combinatorio sottintende sempre una «gioia del poetare»⁹⁰ che, a prescindere dalla vivacità del suo risultato, impronta di sé ogni singola poesia della raccolta, come già nelle *Fiale*, ribaltando il senso malinconico del grigio e del silenzio.

Resta, e questo testo la evidenzia, un'importante connessione a legare i due diversi repertori su cui si fonda l'*Armonia*, ed è la loro origine umile, anti-sublime: tanto il materiale 'crepuscolare' quanto quello sorgivamente 'govoniano' affondano le radici nella dimensione domestica e quotidiana. Tanto basta per rendere possibile la fusione tra i due codici e per fare della raccolta, invece che un accostamento di canto e contro canto, un'armonia, appunto, composta attorno a «una bizzarra ma sintomatica 'poetica degli stracci'»⁹¹. Solo con gli anni Govoni approderà ad una cosciente distinzione dei due repertori, e solo con le *Poesie elettriche*, come detto, deciderà di scartarne uno, mantenendone tuttavia più di qualche scoria. Per ora predomina un'aggregazione istintiva ed entusiastica.

3.5. Il trattamento del repertorio

Ho già detto come la vera novità del libro non stia tanto nell'esposizione di un nuovo repertorio poetico fondato sui *tristia*, ma piuttosto nel trattamento a cui esso è sottoposto, nel modo in cui Govoni sceglie di esporlo. Il ferrarese si accorge che la poesia non è insita nelle cose, neppure se le cose sono quelle quotidiane, marginali. La poesia, in compenso, non si

⁹⁰ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 161.

⁹¹ F. VIERI, *Un'antologia govoniana*, cit., p. 183.

nasconde neppure dietro le cose: in Govoni manca del tutto la predisposizione simbolista (e pascoliana) a ricercare nell'aspetto fenomenico della realtà, foss'anche la più trita, la sua pregnanza noumenica, *autre*⁹². Le cose in sé e per sé non bastano, ma neppure rimandano a un altrove che ne illumini il senso. Un primo passo per trasferirle nel dominio poetico è la loro pura nominazione, a patto che si tratti di una nominazione attiva, non abulica: è necessario frugare nel reale, perlustrarlo in modo acrobatico, smascherante, energico, sbriciolarlo e citarlo nelle sue componenti minime (*elenco*). L'alternativa è inseguire la poesia tra le pieghe del reale, nelle sue connessioni, nei momenti di metamorfosi, rovistando in un mondo che va necessariamente messo a soqquadro, ribaltato, analizzato nei rapporti più impercettibili (*analogia*).

Sono due, quindi, i trattamenti a cui Govoni sottopone il repertorio figurativo dell'*Armonia*: l'elenco e l'analogia. Più ambiguo il primo, sospeso tra intenti razionali e sovversivi, più chiaramente perturbante il secondo. Entrambi avranno come effetto un'ulteriore produzione di caos⁹³: la realtà sfugge, ma il suo scompaginamento aiuta a supplirne l'inafferrabilità. Eppure questa disposizione disordinante, nell'*Armonia*, non è pacifica, anzi, convive sempre con il tentativo di trovare un accordo positivo con le cose *nella* realtà, e in particolare nelle sue manifestazioni più protette. Il contrasto tra queste due spinte costituisce il tratto peculiare dell'*Armonia* rispetto a tutti gli altri libri govoniani.

3.5.1. L'elenco

La struttura elencativa, si sa, è una delle strutture-base della poesia govoniana⁹⁴. È piuttosto recente una valutazione attenta e matura di questa tecnica: solo Vieri, di sfuggita e in relazione alle *Fiale*, e più diffusamente Pietropaoli hanno rilevato il carattere anomalo e

⁹² «Ma l'opposizione govoniana si contrappone anche a Pascoli, desacralizzando l'attività di nominazione delle cose (il poeta non è più l'Adamo pascoliano). Infatti, se da un lato Govoni desume dal Pascoli il nocciolo della poetica degli oggetti quotidiani, è anche vero che li spoglia di ogni pregnanza significativa, di ogni pretesa unicità-oscurità e cioè di ogni aura poetica. L'oggetto viene privato delle sue valenze magico-sentimentali, tonali-ambientali e portato ad essere una cosa» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 40).

⁹³ «Si muove in questo libro [...] e precipita in una maniera assolutamente diretta una sorprendente volontà di registrare il reale e di straniarlo poeticamente» (M. SANTAGOSTINI, *I libri di poesia: Armonia in grigio et in silenzio di Corrado Govoni*, «Poesia», III, 25, 1990, p. 62).

⁹⁴ Si vedano almeno: E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 24 e sgg.; G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, *ibidem*, pp. 151-155. Già Boine aveva parlato di «infilate di immagini» e «inventario del mondo» (G. BOINE, *L'inaugurazione della primavera*, «La Riviera Ligure», XXII, 44, 1915; poi in *Il peccato e le altre opere*, a cura di G. Vigorelli, Parma, Guanda, 1971, pp. 333-334).

deformante degli inventari govoniani⁹⁵, smentendo tanto chi ha visto in essi degli «inutili ‘Sesamo, apriti’», «testimonianza appariscente di un appuntamento mancato con la poesia»⁹⁶, quanto chi li ha interpretati «in funzione di una parodia radicale, che intende negare totalmente l’aureola poetica delle cose stesse con la ripetizione cantilenante o litanica dell’insignificanza»⁹⁷. Le enumerazioni govoniane rappresentano, al contrario, una ricerca che porta a perlustrare le zone più periferiche del reale nella convinzione (tutt’altro che parodica) che proprio lì si possa rintracciare un’aura poetica e quindi una via di fuga dall’aridità delle cose⁹⁸. La nominazione, però, non deve essere neutra: le cose vanno sfilate una alla volta, isolate dal loro contesto, depurate da qualsiasi sovrassenso. Si tratta di una tecnica nuova e spiazzante: Govoni costruisce liriche attraverso un semplice accostamento di oggetti, una lista di immagini messe paratatticamente in successione.

Il primo risultato di questa tecnica, che toccherà nei *Fuochi* e negli *Aborti* il suo apice, con esiti a tratti sconcertanti, è contenuto nell’*Armonia*, ed è il dodicesimo pezzo de *La Filotea de le campane*:

- Ne la corte - Tre stracci ad asciugare
sul muricciuolo accanto il rosmarino.
Una scala seduta. Un alveare
vedovo, su cui giuoca il mio micino.

Un orciuolo che à sete sul pozzale
di marmo scanalato da le funi.
Dei cocci gialli. Un vaso vuoto. Un fiale
che à vomitato. Dei fogliami bruni.

- Su le finestre - Un pettine sdentato
con due capelli come dei pistilli.
Un astuccio per cipria. Uno sventrato
guancialino di seta per gli spilli.

Una scatola di belletto. Un guanto
mencio. Un grande garofano appassito.
Una cicca. Una pagina in un canto
piegata, da chissà mai quale dito!

- Per l’aria - La docile campana
d’un convento di suore di clausura.
Una lunga monotonia di zana.
Un gallo. Una leggera incrinatura

⁹⁵ F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 14; A. PIETROPAOLI, *Poesie in libertà*, cit., pp. 22-25 e 36-41.

⁹⁶ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 102. Livi lascia perplessi soprattutto quando spiega perché l’appuntamento con la poesia sia mancato: «Perché la poesia esista, non basta nominare: occorre che gli oggetti e le realtà nominate appartengano alla tradizione, che conferisce loro una facoltà di irradiazione quasi autonomo» (*ibidem*, p. 101). Questa valutazione conduce Livi a giudicare positivamente soltanto le parti dell’*Armonia* ancorate al codice decadente, relegando tutto il resto (cioè, a ben vedere, la zona più innovativa della raccolta) sotto etichette quali «infantilismo sconcertante» (p. 102) e «divisionismo scoraggiante» (p. 103).

⁹⁷ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 155.

⁹⁸ Rimando ancora a G. VIAZZI, *Corrado Govoni*, in *Dal simbolismo al déco*, I, cit., p. 191.

di vento. Due rosse ventarole
cifrate. Delle nubi bianche. Un treno.
Un odore acutissimo di viole.
Un odore acutissimo di fieno.

L'effetto dell'elenco è frastornante (Pietropaoli parla di «mimesi allucinata»⁹⁹). Di fatto qui non si assiste ad una riproduzione fedele della realtà, ad un suo ragionato referto: la successione paratattica di primi piani, l'accostamento orizzontale di oggetti, l'alternanza di sensazioni diverse, propongono di per sé un'ubriacatura, un disorientamento continuo, una sovraeccitazione sensoriale che stordisce. Gli elenchi govoniani procedono in modo sghembo e imprevedibile, e la poesia stessa sembra barcollare, andare a tentoni. Ciò che inquieta è proprio la presenza di una regia «che si muove a caso, senza un piano»¹⁰⁰, senza darci le misure dei suoi spostamenti. L'effetto è tutt'altro che descrittivo: se Govoni avesse voluto restituirci una riproduzione esaustiva del suo giardino, non sarebbe proceduto per *flash* così incongrui, non avrebbe fornito indicazioni così vaghe sulla cornice, non avrebbe lasciato gli oggetti così irrelati, privi di coordinate che ne chiariscano la distanza l'uno dall'altro e, soprattutto, dallo sguardo di chi scrive. Ma Govoni non vuole la fedeltà al vero: vuole spremere poesia dalle cose.

Guglielmi ha parlato, a proposito di questa tecnica aprospettica, di poesia «informale», spostando la propria attenzione, piuttosto che sulla soluzione del catalogo, sulla mancanza «di un'istanza organizzatrice»¹⁰¹ che si prenda la briga di 'giustificarlo'. L'esito più scioccante, in questo pezzo specifico, mi pare che sia raggiunto nelle ultime due quartine, quando annotazioni uditive si intrecciano ad altre visive e infine a potenti sensazioni olfattive, con risultanze davvero estreme quando la nomina dell'oggetto («un gallo», «un treno») sta ad indicare metonimicamente – e sinesteticamente – il suo effetto sonoro. Non c'è dubbio che tale *dérèglement* abbia salde origini nella poetica simbolista, ma è importante rimarcare come la confusione sensoriale govoniana non abbia finalità conoscitive o filosofiche. Quella di Govoni è un'istintiva reazione all'insopportabile immutabilità delle cose che lo porta a disordinare il reale, una tendenza che però non conduce, proprio in ragione della sua impulsività, al ritrovamento del passaggio verso il dominio della poesia. E quindi, alla fine: «la serialità delle significanze non permette di raggiungere il lor tratto

⁹⁹ A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 24. E continua: «Ciò significa che non si tratta per niente di una quieta e tranquilla fotografia della realtà, dal momento che le cose sono riprese talmente in primo piano, senza contesto e senza 'spiegazioni', solo appuntate in riquadri sempre più evanescenti [...] da apparire innaturalmente aggressive, esaustive, quasi pronte a sostituirsi all'uomo» (*ivi*).

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰¹ G. GUGLIELMI, *Govoni informale*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 332. Le annotazioni di Guglielmi sono di grande interesse: «Informale è l'aprospettività degli oggetti, la loro silenziosa giustapposizione, la loro riduzione a presenze sempre un po' irrazionali. Nessun cosmo viene ad essere evocato. [...] Gli accostamenti di elementi sono metonimici, ma anche incongrui» (*ivi*).

comune, l'indicatore semantico che conferisca loro un significato univoco»¹⁰². Tutto si confonde e tutto continua a sfuggire, a dilazionare la propria afferrabilità, senza che si prospetti una via d'uscita dal turbine delle cose.

È sbagliato, peraltro, pensare che con *Ne la corte*, che pure è un caso estremo di catalogo, si esauriscano le sperimentazioni inventariali dell'*Armonia*. Gli elenchi sono molti altri, e possono suggerire spunti ulteriori. Così recita, ad esempio, *Canto fermo*, VII:

Su un comignolo lungo canta un passero
solitario;
le foglie sono foglie che passassero
in un erbario.

Dentro le camere s'ode spostare
de la mobiglia;
una fanciulla è intenta nel curare
la sua vaniglia.

Lenta lenta discende un'acquerugiola
di trecce bionde;
gli uccelli – pio, pio – corrono al rifugio
de le gronde.

La meridiana à l'aria d'un orpello
numismatico.
Ne la via tintinna il campanello
del viatico.

La costruzione è quella più frequente nell'*Armonia*: quattro quartine, ciascuna organizzata in due distici incentrati su due diversi elementi, da cui risulta un totale di otto immagini. Anche qui le otto tessere sono slegate l'una dall'altra, irrelate (tranne forse nella terza quartina, in cui la seconda figura è conseguenza della prima), prescelte e sequenziate secondo criteri che appaiono del tutto accidentali. Per il resto, la situazione non è troppo distante da quella di *Ne la corte*, con l'unica differenza che qui viene abbandonato lo stile nominale, sicché tutti gli elementi sono rappresentati in azione, colti in un aspetto dinamico. Fanno eccezione il secondo e il settimo distico, in cui è però la fantasia del poeta che si incarica di traslare metaforicamente i due elementi statici: le foglie (degli alberi?) diventano foglie di erbari e la meridiana si trasforma in un «orpello numismatico». Le azioni, tuttavia, non avvicinano le varie immagini, anzi, finiscono col creare un *surplus* di disorganizzazione: la successione sembra arbitraria, l'inquadratura rimane imprecisabile, l'accostamento di interni ed esterni, primissimi piani e campi lunghi, in un susseguirsi di indicazioni visive e uditive, non è regolato da nessun principio. E, soprattutto, non sembra affatto esserci un «sentimento

¹⁰² G. VIAZZI, *Corrado Govoni*, in *Dal simbolismo al déco*, I, cit., p. 191.

dominante»¹⁰³ che debba scaturire dalla giustapposizione degli otto mini-quadri. Non ritengo, in altre parole, che gli otto elementi di questa poesia siano dei correlativi oggettivi (con mossa pre-eliotiana/montaliana)¹⁰⁴, né vedo in queste poesie il tentativo da parte di Govoni di guardarsi attorno per trovare impressioni solidali con il proprio umore, tanto che qui (come altrove) si alternano immagini non precisamente accostabili a un sentimento o accostabili addirittura a sentimenti antipodici (così, mi sembra, la fanciulla che cura la vaniglia e il campanello del viatico). Dal momento che Govoni non si premura di cucire tra loro i singoli pezzi, il sentimento che esce dal loro assemblaggio, dovendo attraversare figurazioni sconnesse, finisce per spezzarsi, per frangersi, e quindi, inevitabilmente, per sfocarsi¹⁰⁵. Da qui nasce lo straniamento, il carattere disgregante di questi elenchi, privi tanto di una regia concettuale quanto di un'omogeneità di tono: le cose non solo non stanno più in relazione tra loro, ma sono anche sciolte da qualsiasi rapporto con il poeta. Gli oggetti degli elenchi sembrano vivere di vita propria.

La novità non è da poco, ma Govoni, poeta per eccellenza poco incline all'autoanalisi, si limita ad inventariare, lasciando scorrere davanti a sé le immagini senza commenti né spiegazioni. Un paio di passaggi dell'*Armonia*, in realtà, tornano utili per scovare le origini della furia nominativa govoniana. Il primo cade dopo una lunga rassegna di quaranta versi, quando evidentemente si rende necessaria una pausa (nella poesia che risulta, non a caso, la più lunga della raccolta, con i suoi 56 versi):

Tutto è uniforme, tutto
è cinereo come
se ogni cosa vestisse il lutto,
fosse ogni cosa senza nome.¹⁰⁶

L'anonimato delle cose coincide con un lutto, che è a sua volta la condizione metaforica di una realtà monotona e grigia, cioè quella programmatica dell'*Armonia*. Nominare, quindi, vuol dire cercare di opporsi allo stallo, al bloccaggio anchilosante, all'appiattimento

¹⁰³ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 155.

¹⁰⁴ Lo sosteneva invece Varese, oltre a Beccaria (*ivi*): «L'antica tecnica degli elenchi, cara alla poesia romanza, viene spesso ripresa qui con la funzione appunto di creare un sentimento attraverso una serie di immagini, una serie di qualità delle cose, addirittura una serie di cose» (C. VARESE, *La poesia di Corrado Govoni*, «Nuova Antologia», 1962, p. 53).

¹⁰⁵ Guglielmi conferma: «La serie per ora chiusa di oggetti usuali, di dettagli, di impressioni non è in funzione di una tonalità o di un'aura, ma si combina arbitrariamente. [...] La povertà delle immagini non si lascia risolvere nel suggerimento di un'atmosfera. Sono immagini disgiunte, atonali, che hanno il proprio centro fuori di sé, e perciò possono tendere all'accumulo illimitato e allo sviluppo metaforico» (G. GUGLIELMI, *Govoni informale*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 332).

¹⁰⁶ *Canto fermo*, XV, vv. 41-44. Pietropaoli commenta: «L'assenza di nome equivale alla morte, al non-essere. La necessità di nominare dev'essere perciò intesa come un atto di vitalità, un gesto di difesa contro l'incombere della morte» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 37).

mortificante: è una ricerca di vita e di senso¹⁰⁷. Laddove nominare sta, evidentemente, per fare poesia, da cui si comprende il balzo enorme che Govoni compie, d'istinto, verso una concezione dello strumento lirico tutta novecentesca. L'altro passaggio consegna un commento *a posteriori* ancora più significativo, a chiudere un elenco breve (solo otto versi) ma profondamente amaro:

Oh come è triste questo sommario!
Ed è forse ancora lontano
l'invocato calvario.
E tutto sembra vano, e tutto è vano...
(*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, vv. 9-12)

La tristezza dell'elenco riassuntivo fa scattare un impossibile desiderio di morte, e soprattutto evidenzia la vanità della poesia. Ossia: la nominazione delle cose non pacifica, non porta a nessun cambiamento di segno di una realtà che risulta fatalmente infruttuosa. I caroselli govoniani lasciano che ogni immagine sfugga senza che possa essere acquisita e trasportata nella dimensione poetica, le somme di figure non danno nessun risultato, non si intravede nessuna via d'uscita dal vortice delle cose, la realtà sembra sgusciare via nel momento stesso in cui viene pronunciata.

Non a caso la soluzione dell'elenco nudo, nell'*Armonia*, non è ancora sperimentata con regolarità: il catalogo produce effetti ancora destabilizzanti e appare perciò una tecnica troppo rischiosa. L'incolore uniformità del reale, d'altronde, ripeto, è ancora sottilmente vagheggiata da Govoni, e il grigio è desiderato quale soluzione anestetizzante¹⁰⁸, sicché il loro sconvolgimento può rivelarsi nocivo. Con i *Fuochi* questa ambivalenza cadrà, e allora il carattere dispersivo e caotico dell'elencazione diventerà sfogo salutare, energico tentativo di trasportare le cose nel regno della poesia, e le ricadute in un reale ormai chiaramente negativo verranno accettate, pur con molta amarezza, come parte del gioco.

3.5.2. L'analogia e le sue forme

Se l'elenco finisce per disordinare la realtà invece che organizzarla, l'analogia le cambia i connotati. Dal momento che l'*Armonia* non conosce, oltre a questi due, altri modi di rappresentare il reale, la raccolta si caratterizza di fatto per il «moto pendolare tra grado zero

¹⁰⁷ «Da qui discendono la sua ingordigia elencativa, da collezionista maniaco, il suo bisogno di inventariare gli oggetti, quasi per paura del vuoto, di addizionarli in interminabili filze anaforiche, non per precisarne i contorni, ma per smantellarli attraverso imprevedibili gemellaggi» (G. TELLINI, *Introduzione a C. GOVONI, Poesie 1903-1958*, cit., p. XVIII).

¹⁰⁸ Secondo quanto afferma lo stesso Govoni: «E a questo grigio muto s'uniforma / anche l'anima mia, impressionabile / anima come un odore» (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, vv. 5-7).

e trovata, estroversione»¹⁰⁹; sicché, come chiosa Pietropaoli, «la distanza dalle cose o è zero o è infinita»¹¹⁰.

L'analogia, appunto, è la figura della dismisura, secondo quanto afferma Govoni stesso: «Ai miei occhi il più familiare aspetto / s'esagera come per l'oppio»¹¹¹. (Una dismisura, si capisce, che non è affatto distante dalla sregolatezza aprospettica degli elenchi). Se un immutabile grigio è la luttuosa minaccia che insidia la realtà, occorre allora modificarla, sconvolgerla. L'analogia serve esattamente a questo: a scompaginare la prevedibilità delle cose, a sovvertire qualsiasi gerarchia nell'ordinazione del mondo, a spiazzare la banalità. Ciò che contraddistingue l'analogia govoniana è il suo essere contagiosa, dilagante, ma tutto sommato autoreferenziale, poiché non cerca di trasferire il significato da un ente a un altro, di creare un passaggio di senso durante la perlustrazione del mondo. Come nel caso degli elenchi, infatti, le figure non sono accostate secondo criteri razionali di somiglianza o di contiguità, ma di nuovo sotto la spinta di una labirintica arbitrarietà; e, soprattutto, l'analogia govoniana non ha nulla a che fare con quella simbolista, funzionale a collegare figure distanti tra loro al fine di scoprirne una segreta affinità. Govoni desidera soltanto riscattare poeticamente le cose, ma il prolungato tentativo di rigirare il reale va inevitabilmente incontro a un effetto di traslazione a catena che rende il mondo ancora più sfuggente. Il malessere che sta alla base del demone analogico govoniano viene così moltiplicato, poiché le cose perdono qualsiasi appiglio e lo fanno perdere a ciò a cui vengono accostate, in un assurdo gioco del domino dell'insignificanza¹¹². Nell'*Armonia*, dunque, dove la tecnica analogica è usata ancora con una certa parsimonia e non appare ancora totalmente affinata, anche perché sempre intrecciata ad annotazioni inventariali che interrompono di continuo il flusso delle metamorfosi, prevale l'aspetto evanescente e disperante. Con le raccolte successive, sul disagio per la mancata presa sul reale prevarrà il gusto ormai solipsistico per la creazione del caos¹¹³.

¹⁰⁹ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 161.

¹¹⁰ A. PIETROPAOLI, *Govoni 1903*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 24.

¹¹¹ *La Filotea de le campane*, VIII, vv. 3-4.

¹¹² «Camuffando e falsificando di continuo le cose, traslitterandole in qualcosa di diverso da ciò che sono, in qualcosa spesso di assurdo e di alieno, il poeta finisce per rovesciarle interamente e irreversibilmente al di fuori di loro stesse, quasi come in un impossibile conato a stornarle dalla loro insufficienza ontologica. Proiettate da questo gioco esiziale in una sconcertante vacanza di ogni senso, esse si ritrovano di necessità condannate a spostarsi e a vagare in un delirio di superficialità fenomeniche irrelate e prive di qualsiasi giustificazione, in un incubo inestinguibile che riflette e moltiplica il malessere da cui si origina» (F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., p. 106).

¹¹³ Una gioia del poetare che nelle raccolte più tarde tornerà a sfociare, soprattutto dopo la morte del figlio, nel dramma di ritornare a vivere. Si leggano le considerazioni che il ferrarese fa in C. GOVONI, *La mia condizione di poeta*, in V. MASSELLI, G. A. CIBOTTO, *Antologia popolare di poeti del Novecento*, I, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 63-65.

Nell'*Armonia*, intanto, il gusto per l'associazione è cauto, quasi timoroso, continuamente intervallato da lunghi elenchi, isolato spesso in un paio di distici, privo delle esplosioni abnormi che caratterizzeranno i libri a venire:

Il sole muore a l'orizzonte
simile a una giorgina gialla;
ne le placide impronte
dei miei vetri s'ostina una farfalla.

La campana de le Teresiane
agucchia i suoi pizzi;
cadono da le porcellane
dei fiori vizzi.

Le acqueforti dei tetti
s'identificano con le facciate.
Si ritirano gli uccelletti.
La sera chiude le grate.

Le case contemplative
turano i loro orecchi;
sbocciano de le sensitive
dentro le serre de gli specchi.
(*La Filotea de le campane*, VI)

Le analogie non mancano: il sole diventa un fiore, la campana si trasforma in una tessitrice, i tetti in acqueforti e quindi in facciate (con un tipico 'salto triplo' govoniano), mentre le finestre delle case diventano orecchi e la sera stessa si fa edificio. Tuttavia, si noti: i campi coinvolti dalle metafore non sono numerosi, né particolarmente stupefacenti; le due quartine finali, in particolare, si articolano tutte sul motivo della casa. In più, ai distici dedicati alle analogie se ne alternano altri che isolano nude constatazioni descrittive (i fiori cadono dai vasi, gli uccelli si ritirano, ecc.). Insomma, la caduta del crepuscolo sulla casa è vissuta ancora con una sorta di rodenbachiano conforto: la fiducia nel potere benefico del disordine è cauta.

Tra le forme utilizzate per esprimere l'analogia, quella più diffusa è sin da ora la specificazione del genitivo¹¹⁴. La formula, che avrà largo successo presso i futuristi per il suo carattere fulminante e immediato, sarà ampiamente utilizzata dal Govoni successivo (anche tardo):

nei laghi de gli armadi (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, 3)

l'ombra stagna la piaga de lo specchio (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, 14)

Per l'acquerugiola si stempera la risma / dei tetti (*Canto fermo*, IV, 13-14)

¹¹⁴ Già Fiumi aveva notato l'uso debordante del genitivo di specificazione come tecnica compendiarica per esprimere l'analogia: L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., p. 97. Beccaria ritiene (ma a torto, mi pare) che «la specializzazione metaforica attraverso l'uso della specificazione del genitivo» non sia, all'altezza dell'*Armonia*, ancora molto diffusa (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 159).

Lenta lenta scende un'acquerugiola / di trecce bionde (*Canto fermo*, VII, 11-12)

sfilza il tempo le conterie de l'ore (*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, 8)

I diti dei minuti estinti / formano un mazzo funerario di giacinti (*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, 26-27)

Il silenzio, come un cane, / segue le peste dei rumori (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, 23-24)

E l'alba soffia il dente di leone / del lampione (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, 26-27)

La farfalla irrequieta d'una imposta (*La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, 3)

I cerei dei lampioni (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 13)

per le vecchie stampe / dei tetti (*La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, 11-12)

Le acqueforti dei tetti (*La Filotea de le campane*, VI, 9)

sbocciano de le sensitive / dentro le serre de gli specchi (*La Filotea de le campane*, VI, 15-16)

Disciplina di campane (*La Filotea de le campane*, XV)

Si sgretola l'ostensorio / del rosone devoto (*Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, 9-10)

E mentre le campane la chiesetta / nutriscono de l'azimo de gli Ave (*Rosario di conventi*, VIII, 13-14)

steli / di ceri (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, 10-11)

A poco a poco sul fiorito altare / i petali dei ceri s'appassiscono (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 29-30)

ne la mitra / de lo spegnitoio (*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d'ombra*, 17-18)

le gote / dei bronzei candelabri (*Rosario di conventi*, XXV, *Pastello di palpiti e di pensieri*, 2-3)

la retina sensibile dei vetri (*La Certosa*, II, *Ruggine ed oro deteriorato*, 16)

un'altra stampa una particola / di rumore (*La Certosa*, III, *Patina di bronzo*, 7-8)

altare improvvisato su la nappa / de le nebbie del vasto reliquiario / dei monasteri e de gli ospizi (*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, 9-11)¹¹⁵

i con funebri dei tassi tetri (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, v. 14)

Si tratta certamente della forma più 'avanzata' di analogia, poiché permette una relazione istantanea e non mediata tra due oggetti. I tipi più canonici, tuttavia, non mancano. Trionfa, in particolare, l'utilizzo del 'come':

La stanza sensitiva come un fisico (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, 10)

Il crepuscolo muore come un tifico (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, 13)

¹¹⁵ Questo caso è emblematico dello scompiglio sintattico che crea una concatenazione di analogie di questo tipo. I risultati diventano a dir poco intricati quando questo genitivo si trova accostato al partitivo, usatissimo, come vedremo, in tutta l'*Armonia*, o ad altri complementi di specificazione. Un esempio: «La Domenica è intenta nel comporsi / la sua languida malinconia / di campane nostalgiche e di sorsi / di piante di organi di Barberia» (*La Filotea de le campane*, IX, vv. 1-4).

Come rose che s'appassiscono / sfilza il tempo le conterie de l'ore (*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, 7-8)

Musica complicata che si scruta / come la venatura d'una foglia, / o musica di lusso che si fiuta / come un lungo profumo di magnolia (*Canto fermo*, IX, *La musica*, 17-20)

Musica obliata sopra le tastiere / come un mazzo di viole in un cassetto (*Canto fermo*, IX, *La musica*, 23-24)

o giornata pacata / come una giovine suora malata (*Canto fermo*, XIII, 5-6)

Come un frutto maturo cade il giorno (*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, 1)

I rumori pel silenzio stenografo / sfumano come figure d'un cinematografo (*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, 5-6)

Il silenzio, come un cane, / segue le peste dei rumori (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, 23-24)

I miei pensieri sono come gigli in un ricovero (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, 4)

Un tappeto / copre come un altare un bel divano (*Canto fermo*, XXII, 2-3)

una reliquia come un'ostia magna (*Canto fermo*, XXII, 13)

L'Ottobre con le logore bilance / viene per l'orto come un spogliatoio (*La Filotea de le campane*, I, *Acquatinta autunnale*, 3-4)

Il cielo incurvasi come una cupola (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 17)

il loro suono mite / che s'arrampica pei miei vetri / come un clematite (*La Filotea de le campane*, IV, 5-7)

e il crepuscolo sopra le lontane / case si sfoglia roseo come una vetriera (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, 3-4)

L'atmosfera si espande di suoni / come un gran fiore che schiuda le sue corolle (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, 9-10)

Una chiesa martella dei rintocchi / come dei battiti di discipline (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, 13-14)

e le cose più ordinarie / ne le stanze si sentono a disagio / come de le novelle pensionarie (*Rosario di conventi*, I, *Filatterio*, 7-8)

E vivevano così come un morto altare, / nelle stanzucce come aperte tombe (*Rosario di conventi*, II, 37-38)

con le stanzucce come un gineceo / di trine (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, 3-4)

tre suore / [...] / nitide nitide come il fiore / de la loro castità (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, 9; 11-12)

È un piccolo convento solitario / placido come un reliquiario (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, 25-26)

la mite fiammella come un giglio (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 10)

Signore, fa ch'io sia quieta e chiusa / come la fontanella dentro l'orto (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 9-10)

Gatti candidi e sognatori / chiusi come gli ignoti poeti (*Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi*, 13-14)

Ogni parete è lucente / come del bianco marocchino (*Rosario di conventi*, X, *Ore candide*, 9-10)

Ogni finestra à la tenda / bianca come un'assoluzione (*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, 5-6)

Il roseo crepuscolo / [...] / è calmo come uno stinto pastello (*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, 1; 3)

Per la parete il salmastro / è nato come un musco (*Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, 5-6)

Sotto i suoi piedi come due fiori (*Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, 11)

voci che sanno d'un poco di vecchio, / come ogni cosa de la clausura, / come una cosa dentro ad uno specchio!
(*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 14-16)

vocine inconsistenti / come quelle de le fotografie (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 18-19)

voci tenere e bianche come mani / che non abbian saputo mai il male (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 23-24)

voci piene dei gigli de la corte, / come le voci dei convalescenti, / voci che spirano un fiato di morte / come quelle di malati pazienti! (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 25-28)

i suoni come rombi d'alveare (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 31)

mani religiosissime / [...] / come due magnoglie impoverite (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, 25; 27)

con le deboli dita un po' esitanti / come reliquie dei passati di, / come un mazzo deluso di rimpianti (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, 30-32)

impressionabile / anima come un odore (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, 6-7)

il fuoco / serale indugia come un'elitra (*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d'ombra*, 13-14)

un grande organo, come un battisterio (*Rosario di conventi*, XXVI, *Nel convento di S. Antonio*, 20)

L'altarino s'empie di ceri / come una luminaria di gigli (*Rosario di conventi*, XXVIII, *Ne la cappella de la Beata*, 25-26)

con il cuore come un ciborio (*Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, 8)

Ed il mio pensiero / si fa pieno di mansuetudine / come una scempia rosa thea / di un profumo leggero (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 5-8)

tutte le cose sono intristite / come per il passaggio d'una salma (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 27-28)

La Domenica è come il quieto porto / di tutti i giorni de la settimana (*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, 1-2)

rappa / di suoni come salmi d'un breviario (*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, 11-12)

E la pendola sfoglia il bouquet de l'ore / come da un reliquiario (*La Certosa*, IX, *Ne la notte dei morti*, 15-16)

La sua bocca era come una mimosa (*La Certosa*, XVIII, *A Maria*, 2)

Sul davanzale un bianco micio fa la siesta / a gambe a l'aria, come un maialino (*La Certosa*, XXI, *La siesta del micio*, 15-16)

Frequenti sono altre forme di analogia accostabili a quest'ultima, poiché fanno ricorso, invece che al 'come', a formule del tipo: 'simile a', 'in guisa di', 'sembra', 'ha l'impressione di', 'ha l'idea di', 'ha l'aspetto di', 'ha l'aria di'. Ogni cosa rimanda a qualcos'altro:

I marciapiedi sembran degli specchi sporchi (*Canto fermo*, IV, 12)

e i fiori sembran fiori di batista (*Canto fermo*, XIV, 4)

la lumiera a gocciole / simile a una mostruosa orchidea (*Canto fermo*, XVI, 4-5)

Il lume sembra un cero espiatorio (*Canto fermo*, XVI, 22)

Il cielo è svelto simile ad un trasformista (*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, 8)

Il fanale s'illude / d'essere un sacro lampadario (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, 11-12)

L'ordinazione dei gigli sul piano / à l'aria d'un organico canneto (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, 7-8)

Ciascun ritratto è in guisa di pentacolo (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, 9)

Ne l'orto il melo à l'aria d'un disegno (*La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, 7)

Le case àno de le fisionomie / di un ingenuo seminario (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 1-2)

I conventi velati da la nebbia tetra / ognuno pare una Certosa d'egiziane / mummie (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 7-9)

Il sole muore a l'orizzonte / simile a una giorgina gialla (*La Filotea de le campane*, VI, 1-2)

Ne le facciate i gotici rosoni / sembran gonfiarsi simili a iridate bolle (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, 11-12)

La sera luminosa / pare malata di psicopatia (*La Filotea de le campane*, XIII, 3-4)

l'ombra simile a una sensitiva (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, 7)

il sole [...] / ch'è già spolpato in guisa d'un catriosso (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, 10-11)

il suo pozzo simile a un ciborio (*Rosario di conventi*, II, 19)

I loro sguardi mesti / sembrano sguardi passati; / i loro ingenui gesti / sembrano imbalsamati (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, 21-24)

È una candida clausura / in miniatura, / simile a un monastero del museo / di beghine (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, 29-32)

la mia preghiera è simile a una palma (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 11)

il campanile vuoto / à l'aria d'un aspersorio (*Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, 11-12)

Un celeste orologio murale / senza lance e da la mostra consunta / simile a una rotella senza punta (*Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, 21-23)

il cortiletto sembra un parrocchiano (*Rosario di conventi*, IX, *In un convento*, 11)

La clausura pare intaccata / d'amnesia... (*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, 13-14)

il giardinetto à l'aria / d'un giorno de la prima Comunione (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, 15-16)

Una lancetta sul pilastro / sta simile a una piuma in un cappello (*Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, 1-2)

ogni giglio sembra un soprano solista (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, 7)

e le lor voci sembrano un sentore / di basilico e d'appassite viole (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, 11-12)

il suo cuore era simile al paone (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, 18)

Il suo rosone frusto è un eliotropio / cangiante simile a un caleidoscopio (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, 7-8)

Sul cortile la pioggerella scende / simile a una filaccica di vetro (*Rosario di conventi*, XXIV, *Acquarello cattolico*, 23-24)

La chiesina i suoi tre altari dispone / ne la guisa dei lati d'un salterio (*Rosario di conventi*, XXVI, *Nel convento di S. Antonio*, 17-18)

Guarda le mani: paiono tridenti (*La Certosa*, I, 4)

Il pomeriggio è simile a un fanciullo / malato di nostalgia (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 9-10)

O dolce giorno in cui si à l'impressione / languida d'essere in convalescenza (*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, 16-17)

Talune erano simili ad altari / di festa [...] / ed eran altre simili a calvari (*La Certosa*, VII, *La via de la Certosa*, 13-15)

La pioggia / sembra che tessa de le funebri ghirlande... (*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, 1-2)

e gli armadi di noce / sembrano de le sepolture (*La Certosa*, IX, *Ne la notte dei morti*, 11-12)

i con funebri dei tassi tetri / àn l'aspetto di neri catafalchi (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, 14-15)

Nei fanali i vetri / sono appannati, simili a dei talchi (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, 17-18)

Un'acquerugiola che pare ranno (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, 19)

Dei fiori sembran come a mani giunte (*La Certosa*, XIII, *Tra gli ex-voti del bosso*, 5)

le rose fini / sembran come una conteria rossa (*La Certosa*, XIV, *I teschi*, 7-8)

un'urna / à l'idea d'una pisside (*La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, 4-5)

Ogni cosa / sembra velata di fatica (*La Certosa*, XXI, *La siesta del miccio*, 1-2)

i bruchi verdi, simili a ciniglie (*La Certosa*, XXII, 7)

Decisamente più diretta, ma meno frequentata, la formula che propone l'equivalenza tra due figure, togliendo la mediazione della somiglianza: una cosa è un'altra. La conseguenza è una disorientante interscambiabilità del reale:

E la città è una scaduta serra (*Canto fermo*, XIII, 26)

E la camera è un purgatorio (*Canto fermo*, XVI, 24)

ed il cielo è una limpida tastiera (*Canto fermo*, XX, *Una sera d'aprile dopo la pioggia*, 7)

L'anima mia è un orto senza chiave (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, 3)

Il grande lampadario veneziano / è un turibolo a goccioline (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, 1-2)

Ogni vaso di Murano / è un ciborio per un Oliveto (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, 5-6)

e i quadri sono de le cartaglorie (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, 14)

le chiese sono le diverse sacrestie, / il gran Castello è il battistero solitario / e il Duomo è l'unico confessionale
(*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 5-6)

i campanili sono i pulpiti di pietra (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 10)

I loro suoni lenti / sono certi pazienti (*La Filotea de le campane*, IV, 24-25)

La mia fede è la pura navicella (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 1)

la mia preghiera è la fedele ancella (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 3)

La mia fede è la lucerna calma (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 9)

La mia fede è la macera croce (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 17)

la mia preghiera è la velata voce / d'un morto (*Rosario di conventi*, V, *Anime preganti*, 19-20)

ed i loro soggoli innocenti / sono dei puri corporali (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, 11-12)

Il suo rosone frusto è un eliotropio (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, 7)

Ogni doppiero è una croce. / Le tavole son lapidi senza scritte (*La Certosa*, IX, *Ne la notte dei morti*, 9-10)

Già attestate anche formule che Govoni utilizzerà in futuro, come quella dell'apposizione analogica (del tipo: «I cerei dei lampioni, per la povertà / de le vie, *le navate*, [...]»¹¹⁶), spesso destinata ad essere relegata tra parentesi: «un granello d'incenso senza nome / (boccio che mai non si dischiuderà)»¹¹⁷. Anche il verbo e l'aggettivo, come vedremo, possono essere utilizzati per dar vita ad analogie. La costruzione più interessante, tuttavia, è quella che fa ricorso ad un verbo di congettura svolto all'impersonale (e spesso al condizionale), ideale per suggerire un'impressione vaga e in qualche modo anonima, svincolata da intrusioni soggettive. L'interesse non sta tanto nella sua diffusione, per la verità limitata a pochi casi:

La sua fiamma claustrale / sembra una fiamma provvisoria / ed instabile. Si direbbe che sternuta (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, 8-10)

si direbbe che s'attenda / ad una consacrazione (*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, 7-8)

s'ammucchiano dei resti di fiori / che si direbbero de le ossa (*Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, 15-16)

Si suppone che il confessionale / sia il lavatoio dei peccati (*Rosario di conventi*, XIX, *Benedizione serale*, 15-16)

Che capelli! / si direbbero dei funghi chiodelli (*Rosario di conventi*, I, *Riflessione sopra un avello*, 3-4)

Si crederebbe, sotto l'influenza / de le campane, d'aver vocazione / d'ornar la propria vita d'innocenza (*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, 13-15)

¹¹⁶ *La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, vv. 13-14. O ancora: «Dentro i portici, *i dormitori dei defunti*, / l'immutabile pace sfuma i suoi turiboli» (*La Certosa*, XI, vv. 3-4).

¹¹⁷ *Canto fermo*, XIII, vv. 23-24.

Il fatto interessante è che si tratta di una costruzione presa a prestito da Rodenbach. Qualche esempio dal *Règne du Silence* e dal *Miroir du ciel natal*:

Et l'on soupçonne, à voir mourir les bestioles, / que c'est l'obscurité qui se venge (*La vie des chambres*, VIII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 25-26)

un nœud de crêpe noir qui flotte sur les portes; / on dirait des oiseaux cloués, des ailes mortes (*Du Silence*, XXIII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 21-22)

sourire de la lampe en sa dentelle blanche / qu'on dirait une coiffe où dorment des cheveux (*Les lampes*, IX, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 9-10)

L'eau chuchote plus bas sous l'unique arche / des vieux ponts; / on dirait qu'elle prie avec des soupirs (*Les réverbères*, VII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 18-20)

Et on croirait songer dans un vaisseau coulé (*Les hosties*, IX, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 32)

Uguale è il senso di mimetizzazione tra le cose che questo tipo di struttura deve suggerire: l'analogia nasce da un'impressione priva di paternità. La poesia di Rodenbach, d'altronde, è tutta intessuta di vaghe equivalenze: non stupisce che le diverse formule analogiche adottate da Govoni siano tutte testimoniate nel fiammingo¹¹⁸, anche se con percentuali molto diverse¹¹⁹. L'*Armonia* conferma che Rodenbach funziona non solo come fonte prediletta del repertorio crepuscolare, ma anche come stimolatore di associazioni e come modello stilistico-formale, da riprodurre persino nel singolo stilema. Certo è che l'analogia rodenbachiana si differenzia da quella govoniana per la maggiore coerenza logica: il fiammingo è poeta più ordinato del ferrarese, e le sue associazioni sono spesso raggruppate per campo tematico, sicché ogni singola poesia forma un sistema chiuso ben delimitato, privo di elementi devianti. Pienamente rodenbachiane, allora, sono quelle liriche dell'*Armonia* in cui la visionarietà non è a briglie sciolte e dispersiva, ma viene coartata entro un preciso ambito; ne sono esempi *Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, dove un interno borghese viene trasformato in una chiesa, e *La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, in cui l'intera Ferrara diventa una macro-chiesa. Spia dell'ascendenza rodenbachiana di questi pezzi è anche il campo tematico scelto, cioè quello religioso, a cui le analogie del fiammingo rimandano con una frequenza ossessiva.

Da questa carrellata non si può dire che l'*Armonia* sfugga al demone analogico; certo, il suo effetto è ancora attutito soprattutto nelle sue manifestazioni più irregolari e

¹¹⁸ Da *Le Règne du Silence*: «Chambres qui sont tantôt bonnes comme une sœur» (*La vie des chambres*, I, v. 11); «Dans le canal / les maisons en surplomb ont l'air de mendiantes» (*Paysages de ville*, XIII, vv. 2-3); «Triste vase: hôpital, froide alcôve de verre» (*La vie des chambres*, IV, v. 17); «Et mon cœur est un grand cimetière d'étoiles!» (*Du Silence*, XV, v. 16); «Les persiennes sont des paupières» (*La vie des chambres*, XVII, v. 2); «Dimanche: une tristesse, un émoi sans raison... / impression d'un blanc bouquet mélancolique» (*Cloches du dimanche*, II, vv. 25-26).

¹¹⁹ La costruzione con il genitivo di specificazione, ad esempio, è quasi assente in Rodenbach, che invece fa un uso decisamente più massiccio rispetto a Govoni dell'analogia con il verbo essere e di quella 'appositiva'.

sproporzionate. Ma è innegabile che Govoni si renda conto già ora che solo traslandosi e sfuggendo le cose possono rivelarsi e trasferirsi nel dominio della poesia, anche se così facendo vanno inevitabilmente incontro alla loro stessa dispersione. La possibile salvezza sta nel cercare di fermare gli istanti privilegiati nel loro divenire, quando forse le cose possono rivelare il loro alone poetico, proprio durante la loro ‘muta’. La poesia di Govoni, allora, è una poesia che funziona per istanti, balenii, *flash*, intuizioni brucianti, e il suo insieme appare come una serie di fratture, di vie di fuga che si innescano a catena: il poema, alla fine, rimane senza centro¹²⁰.

3.6. L’io mimetizzato

Le cose, nell’*Armonia*, prendono il sopravvento sull’uomo. Inquadrate in continui primi piani, si fanno invadenti; associate le une alle altre, si ammucchiano e producono scomodi ingombri. Pochissime sono le figure umane che è possibile censire. Vige, come si è visto, un depistante anonimato. Perciò si è sempre parlato, a proposito di Govoni, di una spiazzante assenza dell’io dalla scena poetica¹²¹. In controtendenza rispetto al soggettivismo crepuscolare e novecentesco in genere, la poesia govoniana non espone se non raramente il pronome di prima persona, lasciando che siano le cose a ‘fare la poesia’. Ma non è del tutto corretto sostenere che l’io manchi del tutto; in realtà c’è, ma si maschera, si mimetizza¹²², anche in una raccolta, come l’*Armonia*, in cui risulta davvero difficile raccoglierne le tracce, forse più che in ogni altro libro govoniano.

Si tratta di emersioni inattese e spesso nascoste tra la messe di oggetti, incastonate tra le infilate di immagini quasi a frenarne l’irruenza. La modalità più diffusa di affioramento dell’io è quella che fa ricorso all’aggettivo possessivo: Govoni segnala che si è nella sua

¹²⁰ «In un mondo simile, senza più centro di gravità, e in tale vacanza della ragione, scompaiono le dipendenze gerarchiche, le egemonie e i rapporti di potere, le distinzioni tra l’essenziale e l’inessenziale [...]; vige il principio dell’equivalenza e della corrispondenza. [...] Ogni cosa è ‘come’, ha ‘l’aspetto di’, cioè nega se stessa, è concepita come assenza di sé e presenza di qualcos’altro: non è mai sola sul cuore della terra. Il fatto è che Govoni ci offre, in mille travestimenti, la teatralizzazione del mondo, la sua riscrittura spettacolare, e la realtà gli appare come un’immensa scenografia, una recita di mimi, di comparse, di marionette» (G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., pp. XVIII-XIX).

¹²¹ Almeno: S. RAMAT, *La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari. Terza parte: Armonia in grigio et in silenzio...*, cit., p. 49; G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., pp. XX-XXI; N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 40.

¹²² «Il pronome di prima persona si camuffa e si maschera, si trucca con dissimulazioni ora canagliesche ora candide, si annulla assumendo effigi sempre diverse» (G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. XXI).

proprietà. La spia è quasi sfuggitiva, ma significativa, anche perché conduce in qualche modo ad una sovrapposizione tra il poeta e le cose:

il crepuscolo asciuga / il suo rossore a le mie vetrate (*Canto fermo*, III, 15-16)

Su la mia finestra, la pioggia / inaffia il bergamotto (*Canto fermo*, XII, 1-2)

mi giunge il loro suono mite / che s'arrampica pei miei vetri (*La Filotea de le campane*, IV, 5-6)

ne le placide impronte / dei miei vetri s'ostina una farfalla (*La Filotea de le campane*, VI, 3-4)

Un alveare / vedovo, su cui giuoca il mio micino (*La Filotea de le campane*, XII, 3-4)

Più frequentemente l'io è coinvolto attraverso i suoi sensi. In questi casi la sua esposizione è più marcata, quasi fosse un primo piano dell'io frapposto a quelli delle cose:

Occupi la mia mente / una dolcezza malinconica... (*Canto fermo*, II, 5-6)

sembra che a rari / buffi giunga a le mie nari / un odore d'acido fenico (*Canto fermo*, II, 14-16)

L'anima mia è un orto senza chiave. / I miei pensieri sono come gigli in un ricovero (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, 3-4)

ed il mio cuore si sente / pieno di foglie morte (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, 15-16)

Miti campane, sporte / di suoni che a le porte / del mio cuore desolato / versate la vostra elemosina (*La Filotea de le campane*, IV, 10-13)

Ai miei occhi il più familiare aspetto / s'esagera come per l'oppio (*La Filotea de le campane*, VIII, 3-4)

L'anima mia di dolce tedio è accesa (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, 28)

E a questo grigio muto s'uniforma / anche l'anima mia (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, 5-6)

E la mia tristezza si conduce a spasso / lungo un verde canale del rosario (*La Certosa*, IV, *Miniatura in roseo e in verde*, 15-16)

Ed il mio pensiero / si fa pieno di mansuetudine (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 5-6)

il mio sguardo acuto schiava / l'essenza d'una logora iscrizione (*La Certosa*, XIII, *Tra gli ex-voti del bosso*, 3-4)

Mi tiene l'ineffabile innocenza / d'un nome in una lapide (*La Certosa*, XIV, *I teschi*, 5-6)

Altrove il poeta si espone direttamente in prima persona:

Io penso a una detronizzata / regina in un crepuscolo triste (*Canto fermo*, II, 9-10)

Io amo la musica sbiadita / [...] / Io amo la musica antiquata (*Canto fermo*, IX, *La musica*, 1; 5)

Io vedo ne la mente un cimitero / [...] / e penso ad una chioma sotto terra (*Canto fermo*, XIII, 27; 33)

Io penso ai numerosi beghinaggi (*Rosario di conventi*, VIII, 1)

No, no: lo so che vi colse una stanca / suora nonagenaria (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, 21-22)

Guardo per le vetrate / un giardino in decrepitudine (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 1-2)

Io veglio con le mie memorie (*La Certosa*, IX, *Ne la notte dei morti*, 2)

E come me vagavi / anche tu in questo luogo (*La Certosa*, XVI, *Lapide anonima*, 13-14)

Il poeta, dunque, c'è: vede, sente, pensa. Le sue sensazioni sono riportate in modo quasi distratto, nel mezzo di catene analogiche o di lunghi inventari, dissimulate nel flusso di immagini. Sono sensazioni ascrivibili quasi tutte all'ambito della malinconia e del tedio: l'io è triste, isolato, privo di rapporti con terzi. In un solo caso si ha la testimonianza di una relazione con un'altra persona («Un giorno mi diceva che le suore / eran partite e ch'ella aveva pianto»)¹²³, ma il colloquio è relegato al passato e la persona in questione, nel frattempo, è morta. In contrasto con questo isolamento, tuttavia, domina la raccolta un costante senso di estroversione, di apertura verso la realtà circostante, con un movimento contrario rispetto alla chiusura crepuscolare. L'io govoniano non dà segni di auto-percezione, evita di analizzare se stesso, sembra voler deviare l'attenzione dal proprio malessere, quasi che le poche confessioni fossero delle involontarie digressioni, delle pause accidentali nella perlustrazione del mondo. L'unica eccezione è in un fugace passaggio verso la fine del libro («Nel marciapiede suonano i miei passi», *La Certosa*, XXI, *La siesta del micio*, v. 5) dove l'io sembra avvertire, moltiplicata dall'eco, la propria solitudine, anche se si sente subito in dovere di distrarre la focalizzazione da sé e di ritornare al consueto tono anodino («Si pensa quasi che l'azzurro crepiti», v. 6).

Da questo quadro potentemente impersonale fuoriescono solo altri due momenti. Nel finale di *Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, dopo varie quartine spese a indagare l'origine di un mazzo di rose, ci si imbatte in un quadro a metà tra l'autoritratto e la *mise en abîme*:

rose che tra le rose di batista
de le tende effondete pel cordiale
salotto del poeta simbolista
l'anima de la quiete conventuale
(vv. 37-40)

Si tratta di una delle rarissime autodefinizioni del giovane Govoni¹²⁴, il quale si battezza, come già nelle lettere a De Carolis, come «poeta simbolista». La rappresentazione di sé è sospesa tra sfumature dannunziane e rodenbachiane, tra residui estetizzanti e una predisposizione intimistica. L'apertura delle porte di casa propria, tuttavia, è ancora timida: nei *Fuochi* Govoni non esiterà a fornire al lettore una sparpagliata ricognizione di ogni

¹²³ *La Certosa*, XVIII, *A Maria*, vv. 13-14.

¹²⁴ Un'altra la si può trovare appuntata in una delle pagine iniziali della copia de *Le rouet des brumes* di Rodenbach conservata presso il Fondo Govoni. Recita: «Io sono il trovatore tisisco de la malinconia».

singola stanza, in un'autentica sovrapposizione di sé. Per ora, come detto, la presenza del poeta è volutamente ridotta.

L'altra eccezione, ben più notevole, è *La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*. Occorrerà riportarla per intero, visto il suo carattere decisamente eslege all'interno della raccolta:

De le campane lontane lontane
annunziano una festa;
ne la mia testa
turbinano de le tristezze strane.

Ma perché? ma perché? Che importa
se Ottobre di già viene?
Non ò più sangue ne le vene?
La mia giovinezza è dunque morta?

O mio povero cuore,
tu sei un vaso di cicuta:
ogni speranza è perduta,
e non ti rimane che il dolore.

O mio cuore malato
non è l'amore, tu lo sai,
il mio male: io non mi lamentai
mai del suo rifiuto implacato!

Io che mi contentavo
di così poco, d'un po' di salute!
io che non desideravo
che così poco, de la salute!

Ma no: sorte crudele,
tu mi bollasti del tuo fuoco,
mi facesti tuo giuoco
allevandomi col tuo fiele!

E ne le tue ferree morse
ti delizi nel torturarmi
il corpo; ed a sollevarmi
oh nessuna mano si porse!

O campane lontane lontane
continue la vostra allegrezza,
e spremete da la mia tristezza
de le lagrime, oh vane, o campane!

Ascoltando un doppio è l'unico sfogo lirico dell'*Armonia*, un amaro tentativo di autoanalisi che richiama da vicino alcuni pezzi delle *Fiale* (in particolare della sottosezione *Ver triste*) per il tono risentito nei confronti della «sorte crudele», e che anticipa il Govoni rancoroso e vittimistico di molte poesie tra *Fuochi* e *Aborti*. L'impressione, ancora una volta, è che l'estroversione della poesia govoniana nasca in gran parte dal bisogno di distogliere l'attenzione dal proprio dolore; non è un caso che già in questo pezzo, come sarà per i momenti più lirici delle raccolte post-belliche, il ferrarese cada in una lamentazione

autocompiaciuta a tratti piuttosto intollerabile, quasi che trovare improvvisamente in sé il centro della propria poesia causasse una sorta di corto circuito paralizzante. La sensibilità govoniana ‘funziona’ solo riversandosi sulle cose.

Da ciò deriva uno dei caratteri più peculiari della lirica govoniana, ossia la tendenza ad antropomorfizzare le cose, ad affidare agli oggetti l’umanità che non può sprigionarsi da un poeta latitante, ad affabulare il reale tramite vivificazioni che ne sconvolgono la fisionomia. Gli effetti, rispetto alle *Fiale*, sono sempre più insistiti, i nessi risultano sempre più disagiati da sciogliere, le cose diventano ulteriormente sfuggenti. Così, ad esempio, pescando da *Canto fermo*:

E ogni cosa s’umilia e s’attrista (XIV, 3)

Gli alberi parlano tra loro / de le defunte rose (XV, 49-50)

La buia solitudine / si scava la fossa (XVI, 9-10)

Ed il fanale si rassegna / a la notturna passione (XIX, *Il lampione*, 20-21)

Il silenzio, come un cane, / segue le peste dei rumori (XIX, *Il lampione*, 23-24)

La sera fa l’esame di coscienza (XX, *Una sera d’aprile dopo la pioggia*, 14)

Si tratta di immagini difficilmente ‘razionalizzabili’; in alcuni casi, direi, difficilmente ‘visualizzabili’. Non parlerei, però, di un Govoni pre-surreale, e ribadisco le mie perplessità anche sulla possibilità di interpretare questi versi come un’applicazione *ante litteram*, magari poco o per nulla cosciente, del correlativo oggettivo. Mi pare che il procedimento, in Govoni, sia molto più fisico: non c’è una semplice citazione di immagini a cui è affidato il compito di comunicare il sentimento del poeta, ma c’è una loro diretta umanizzazione, un trasferimento negli oggetti di tutte le facoltà umane. Govoni salta un passaggio: le cose prendono in qualche modo le veci del poeta *agendo* sulla scena o *interpretando* (da attrici)¹²⁵ un ruolo attivo e slegato dalla propria valenza allegorica più canonizzata. La loro assurda antropomorfizzazione, cioè, permette loro di vivere di vita propria. Così, ancora:

Nel giardino ogni attrezzo agricoltore / spira l’atteggiamento del riposo (*La Filotea de le campane*, IX, 5-6)

Ogni cosa, anche il più tenue rumore / sembra preso da un male voluttuoso (*La Filotea de le campane*, IX, 7-8)

le viole meste / del pensiero intristiscono su un’asse (*La Filotea de le campane*, X, 7-8)

Il giorno rovescia le tasche vuote (*La Filotea de le campane*, XIII, 13)

ogni casa che prima si sentiva / morta, ora sprizza un soffio di vita (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, 3-4)

¹²⁵ «Una statuetta bronzea dramatizza / i suoi gesti che sembravan bisbetici» (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, vv. 5-6).

e le cose più ordinarie / ne le stanze si sentono a disagio / come de le novelle pensionarie (*Rosario di conventi*, I, *Filatterio*, 6-8)

Le cose spirano come un'oculta / pena (*La Certosa*, IV, *Miniatura in roseo e in verde*, 9-10)

Nel vaso piange il roseo geranio (*La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, 12)

Le cose sono violentate, manovrate come marionette. L'io che tiene le fila, peraltro, non ama l'ordine, e quindi non riesce ad imbastire una drammatizzazione coerente, facendosi spesso sfuggire il controllo della propria stessa poesia. Così l'umanizzazione del reale tende ad assumere tinte inquietanti, abnormi per la loro assoluta mancanza di logicità, a tratti persino mostruose, anticipando figurazioni *noir* («La buia solitudine / si scava la fossa») che saranno riprese soprattutto negli *Aborti*. In più, il poeta, se un po' gioca a mimetizzarsi tra le cose, lasciando loro una parte della propria sensibilità, un po' ne è anche affatturato. Il rapporto, voglio dire, è biunivoco:

E a questo grigio muto s'uniforma
anche l'anima mia, impressionabile
anima come un odore, instagnabile
specchio che d'ogni musica s'informa.
(*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, vv. 5-8)

Le corrispondenze, sfasate qui dalle ripetute sinestesie e altrove da aspre fratture logiche, lasciano sempre ampie zone scoperte: l'io dissimulato ne risulta, alla fine, difficilmente ricomponibile.

3.7.1. L'Armonia e Rodenbach

Molto si è scritto a proposito del rodenbachismo dell'*Armonia*¹²⁶. Poco, tuttavia, lo si è approfondito, e mai lo si è verificato con una campionatura scrupolosa. Certo è che la

¹²⁶ Già Fiumi notava: «Si è detto che in Govoni di *Armonie* [sic] l'Italia ha avuto il suo Rodenbach [...]. Se Govoni ha assimilato linfe rodenbachiane, queste si sono così amalgamate nelle sue vene che gli costituiscono un'emoglobina sua» (L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., pp. 29-30). Livi è stato il primo a fissare alcuni dei debiti govoniani nei confronti del fiammingo, pur in una sostanziale genericità nel censimento dei contatti. In più, se è vero che «la presenza di Rodenbach è dilagante» (F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 67), e se è vero che dal fiammingo Govoni preleva i *topoi* delle beghine, del lampione, delle campane, degli specchi, mi sembra un po' esagerato dire che «la lettura di *Le Règne du Silence* di Rodenbach può bastare» (*ibidem*, p. 59). Certo è, invece, che «Rodenbach [...] è un rivelatore per Govoni» (*ibidem*, p. 101). Anche la Barile ha per lo più ristretto il campo al *Règne du Silence* (cfr. L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., pp. 222-223), ben inquadrando, però, le principali differenze tra i due poeti. La Folli, spulciando la biblioteca govoniana, ha potuto valutare con maggiore esattezza la portata dei debiti rodenbachiani in Govoni, anche se la sua conclusione («Govoni deve dunque a Rodenbach il *repertorio* crepuscolare, e niente altro», A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., p. 438) non mi trova completamente d'accordo: gli deve, come dirò, qualcosa in più. Farinelli, sul rapporto Govoni-Rodenbach, si limita a ricalcare le annotazioni di Livi (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 227). Su questa linea, o ancora più evasivi, i commenti più recenti, con l'eccezione di Vieri (che però si concentra sulle sole *Fiale*).

presenza di Rodenbach in questa raccolta è tanto vasta al punto da risultare determinante¹²⁷. La mia impressione è che l'*Armonia* nasca in seguito ad una potente suggestione rodenbachiana, dovendo al fiammingo il titolo, la struttura, l'impostazione, numerosissimi contatti lessicali, figurativi, tematici, stilistici, persino metrici. L'*Armonia*, in altre parole, deve la sua genesi a Rodenbach, viene partorita nel mezzo di una totale fascinazione rodenbachiana, stimolata dalla sua lettura, compattata dalla sua tutela. Senza il poeta di Tournai, non si darebbe l'*Armonia*.

Si è già annotato più sopra come: il titolo della raccolta incroci quello del *Règne du Silence* e di un passaggio in versi de *Les vies encloses*; la scelta di strutturare il libro come un poema ricalchi una consuetudine rodenbachiana; la tendenza a non titolare i singoli pezzi sia suggestionata dall'uso del fiammingo; i titoli delle singole sezioni derivino da suoi spunti; la raffigurazione di Ferrara si confonda con quella di Bruges offerta da Rodenbach; Govoni citi esplicitamente il titolo di una sua opera nel finale di *Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*; buona parte del repertorio figurativo dell'*Armonia* venga preso a prestito dai testi del belga; la stessa spinta all'analogia e alcune delle sue declinazioni provengano da Rodenbach. Il complesso dei debiti, a conti fatti, è imponente. Quanto alle opere rodenbachiane più influenti, non c'è dubbio che *Le Règne du Silence* risulta di gran lunga la più incisiva, ma molti richiami derivano da *Le miroir du ciel natal*, dal *Musée de béguines* e da *Les vies encloses*; meno penetranti *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur* e le opere poetiche giovanili. Questo è un elenco dei passaggi dell'*Armonia* senz'altro ispirati dalla lettura di Rodenbach:

La luce stanca *si volatilizza*
(*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, v. 1)

L'encens bleu *se volatilise*
(*Les hosties*, IX, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 5)¹²⁸

Una *statuetta bronzea* dramatizza
i suoi gesti che sembravan bisbetici
(*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, vv. 5-6)

la *statuette au dos de bronze* qui se cambre,
se réfléchit en un hymen silencieux
(*La vie des chambres*, V, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 3-4)

l'*avola del pastello* sintetizza
su le sue gote un'orma di cosmetici
(*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, vv. 7-8)

Portraits d'aïeux, *portraits d'aïeules* ingénues
(*La vie des chambres*, XII, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 17)¹²⁹

Oh quella *fisarmonica*

Musiques de la rue: *accordéons*

¹²⁷ Contro l'opinione di Curi, che pure riconosceva che «il poeta che appare più vicino a Govoni è Rodenbach» (F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 47), concludendo però: «ci par di poter escludere un'influenza determinante di Rodenbach, o di qualche altro poeta di lingua francese, sull'opera di Govoni» (*ibidem*, p. 50).

¹²⁸ Anche: «poussière du chemin qui *se volatilise*» (G. RODENBACH, *Paysages de ville*, VI, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 27).

¹²⁹ Più sotto: «Telle *aïeule* surtout en blanc déshabillé / de linge suranné dont le fichu se croise / qui souriait, la bouche encore un peu narquoise, / mais de qui le sourire avait l'air effeuillé» (G. RODENBACH, *La vie des chambres*, XII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 23-26).

che persevera blandemente!
(*Canto fermo*, II, vv. 7-8)

Io penso a una *detronizzata*
regina in un crepuscolo triste
(*Canto fermo*, II, vv. 9-10)

la *pioggia* mette de le morbide
pantoffole a tutti i *rumori*
(*Canto fermo*, III, vv. 3-4)

L'anima addolorata *si pacifica*
(*Canto fermo*, III, v. 9)

S'empie d'ombra *ne le facciate*
de le dimore qualche ruga
(*Canto fermo*, III, vv. 13-14)

Nel collegio una bimba dai tratti confusi
tamburella con la mano sui vetri chiusi
(*Canto fermo*, IV, 7-8)

la mia mente era piena di *calvari*
(*Canto fermo*, VI, v. 2)

La *giornata* era simile a un *malato*
senza speranza di *guarigione*
(*Canto fermo*, VI, vv. 5-6)

La *pendola* verdastra di *Sassonia*
(*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, v. 1)

Io amo la musica antiquata
dei *vecchi cembali*
(*Canto fermo*, IX, *La musica*, vv. 5-6)

musica de l'*armonium*, intesa
salmodiare da un'orfanella pia!
(*Canto fermo*, IX, *La musica*, vv. 11-12)

in camere con *specchi intirizziti*
(*Canto fermo*, IX, *La musica*, v. 16)

qu'une chanson amoureuse commente
(*Du silence*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 1-2)

où même *la musique*, au loin, *qui persévère*
(*La vie des chambres*, XVI, in *Le Règne du Silence*,
cit., v. 22)

Un orgueil qui, dans l'ombre, est un *roi détrôné*
(*L'âme sous-marine*, I, in *Les vies encloses*, cit., v.
24)¹³⁰

O neige, toi la douce endormeuse des *bruits*
(*Du silence*, XV, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 1)

Lorsque le soir descend, *l'âme se pacifie*
(*Le soir dans les vitres*, XV, in *Les vies encloses*, cit.,
v. 1)

anciennes maisons
dont le *front* se lézarde en *rides de vieillesse*
(*Paysages de ville*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., vv.
4-5)

un désœuvrement
de *doigts* inoccupés *tapotant sourdement*
les vitres
(*Cloches du dimanche*, I, in *Le Règne du Silence*, cit.,
vv. 1-3)¹³¹

Or cette impression de *calvaire* subsiste
(*Paysages de ville*, XI, in *Le Règne du Silence*, cit., v.
13)

Dimanche: l'air à soi-même dans la maison
d'un veuf qui ne veut pas aider sa *guérison*
(*Cloches du dimanche*, I, in *Le Règne du Silence*, cit.,
vv. 5-6)

des *pendules* de biscuit, de pâtes coûteuses et fragiles:
Sèvres et Saxe (*Le carillonneur*, cit., p. 32)

Tu vins frôler le *vieux clavecin* endormi
(*Du silence*, VII, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 22)¹³²

prononça tout à coup Sœur Godelieve de sa belle voix
d'*harmonium* (*Musée de béguines*, cit., p. 49)

croyant l'espace libre en ce *cadre transi*
dont le leurre recule un chemin qui s'abrège

¹³⁰ L'immagine risente (già in Rodenbach) di un'ascendenza maeterlinckiana. Si legga anche d'Annunzio: «Una *regina* giovine e ardente, *che aveva perduto il trono*, mi sollevò nelle sue braccia prima di partire per un esilio senza ritorno» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 10).

¹³¹ Anche: «La Vie impérieuse, habile aux manigances, / a des *tapotements de doigts* sur les cloisons» (G. RODENBACH, *La vie des chambres*, XVI, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 3-4).

¹³² Qui la reminescenza di Rodenbach convivrà con quella dannunziana: «A casa, più tardi, verso sera, / vo' riaprire il *cembalo* e sonare. / Quanto ha dormito, il *cembalo!*» (G. D'ANNUNZIO, *Consolazione*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 47-49).

O pallida giornata malinconica,
triste come il lamento d'un'armonica
(*Canto fermo*, XIII, vv. 1-2)

o *giornata pacata*
come una giovine *suora malata*
di cui s'odan dei *gracili colpi di tosse*
ne la sua stanza
(*Canto fermo*, XIII, vv. 5-8)

Cade una pioggia lenta lenta
sopra gli orti e sui *tetti arrugginiti*
(*Canto fermo*, XIII, vv. 12-13)

Un passero sui *tegoli appassiti*
pigola i suoi motivi inumiditi
(*Canto fermo*, XIV, vv. 7-8)

rigato
a pena da qualche brivido,
da qualche *rumore ovattato*
(*Canto fermo*, XV, vv. 2-4)

E la *pioggia continua*
a *filare* la sua lana
(*Canto fermo*, XV, vv. 45-46)

s'annega in una *marea*
d'ombra *lanceolata*
(*Canto fermo*, XVI, vv. 7-8)

Ne le cornici d'ebano, *i ritratti*
quante storie secrete *si raccontano*
piano, tra loro
(*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 1-3)

de le dame da le fisionomie
vizze e da le *gonnelle con fiorame*
(*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 7-8)

una *vecchietta* porta una *sottana*
fuori di moda
(*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 17-18)

(*La vie des chambres*, IX, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 15-16)

gémissements qu'à peine on remarqua,
grêles comme un chagrin lointain d'harmonica
(*La vie des chambres*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 7-8)

Et toujours le dimanche est un *jour* où j'entends
une cloche au-dessus de mon âme, *béguine*
ponctuelle, aux *accès de toux* intermittents
(*Cloches du dimanche*, IX, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 24-26)

Vieilles maisons de qui les *toitures minées*
voient dépérir
(*Paysages de ville*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 11-12)

Enclos gothique [...] avec ses toits de *tuiles fanées*
(*Musée de béguines*, cit., p. 2)¹³³

Les bruits du dehors *se ovatent* de silence
(*Cloches du dimanche*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 7)

Et j'entends de chez moi distinctement *la pluie*
faufiler leurs bonnets de linge défraîchis
(*Cloches du dimanche*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 22-23)

Le jet d'*eau* dans le soir monte, *lancéolé*
(*Les jets d'eau*, VI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 1)¹³⁴

Dans les chambres, comme ils parlent, *les vieux*
[*portraits*
[...]]
comme *ils parlent tout bas*
(*La vie des chambres*, XII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 1; 3)

Ah! qu'il est loin le temps d'Alors,
le joli temps des fins *corsages à ramages!*
(*Le cœur de l'eau*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 16-17)

Telle *aïeule* surtout en blanc *déshabillé*
de linge *suranné*
(*La vie des chambres*, XII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 23-24)

¹³³ «Les *tuiles rouges* qui *s'effeuillent* lentement / comme un jardin de grands géraniums qui meurent» (G. RODENBACH, *Paysages de ville*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 13-14).

¹³⁴ Il termine è anche in Montesquiou: «...des réflexions changeantes / du rameau *lancéolé* / sur le sable auréolé» (R. DE MONTESQUIOU, *Aria*, in *Les chauves-souris*, cit., vv. 14-16); «Mais, entre le treillis à l'odeur poivrée, / délicat et *lancéolé* [...]» (ID., *Soiriste*, *ibidem*, vv. 25-26). Molte ricorrenze anche in de Goncourt (E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, I, cit., p. 203; II, cit., pp. 243, 259, 266 e 304).

L'anima mia è un orto senza chiave
(Canto fermo, XXI, Sommario, v. 3)

Il vento a le porte
urta insistentemente;
ed il mio cuore si sente
pieno di foglie morte
(Canto fermo, XXI, Sommario, vv. 13-16)

Il grande lampadario veneziano
è un turibolo a goccioline
(Canto fermo, XXII, Complicazioni di tinello, vv. 1-2)

I cerei dei lampioni
(La Filotea de le campane, III, La Cattedrale, v. 13)

Campane benedette,
purissime cornette
che sfilacciano de le chiome
di suore
(La Filotea de le campane, IV, vv. 31-34)

Le acqueforti dei tetti
s'identificano con le facciate
(La Filotea de le campane, VI, vv. 9-10)

I fanali per le strade deserte
spengono ad uno ad uno i loro fiori
(La Filotea de le campane, VII, vv. 1-2)

chiese da le clausure silenziose
da le vecchie campane valetudinarie
(La Filotea de le campane, XI, Per la morte del papa,
vv. 7-8)

Rosario di conventi, I, Filatterio

Mon âme se sentait devenue un jardin
(Les jets d'eau, VIII, in Le miroir du ciel natal, cit., v. 2)

Ah! cette toux, qui fait du mal comme un grand vent
et qui vient me troubler de derrière les portes!
Une toux qu'on dirait pleine de feuilles mortes
(Au fil de l'âme, VII, in Le Règne du Silence, cit., vv. 23-25)¹³⁵

Lustre aux calices fins en verre de Venise
(La vie des chambres, X, in Le Règne du Silence, cit., v. 5)

Les réverbères un à un vont s'allumant,
comme les étoiles
ou des cires autour d'un poêle
(Les réverbères, I, in Le miroir du ciel natal, cit., vv. 1-3)

Seulement un peu de cloches intermittents, un peu de
cloches qui s'effiloche (Musée de béguines, cit., p. 3)

Vieilles cloches qui s'effilochent
son à son, comme fil à fil
(Les femmes en mante, V, in Le miroir du ciel natal,
cit., vv. 17-18)

les vieux murs sont décalqués
avec des noirs usés d'estampes et d'eaux-fortes
(Du silence, XIX, in Le Règne du Silence, cit., vv. 2-3)

Car partout les façades, au long des rues, se nuancent
à l'infini [...], eaux-fortes brûlées dont les encres y
remédient (Bruges-la-Morte, cit., pp. 79-80)

Les réverbères mélancoliques
ouvrent leur flamme rose
comme des bouquets de lumière
(Les réverbères, V, in Le miroir du ciel natal, cit., vv. 6-8)

Où divaguait parfois le bruit endimanché
d'une cloche très vieille et valetudinaire
(Cloches du dimanche, IX, in Le Règne du Silence,
cit., vv. 9-10)

comme ces phylactères, dans les tryptiques, aux lèvres
des saints et des saintes (Musée de béguines, cit., p. 3)¹³⁶

¹³⁵ Si legga anche Verhaeren: «- Ouvrez, les gens, ouvrez la porte, / je frappe au seuil et à l'auvent, / ouvrez, les gens, je suis le vent / qui s'habille de feuilles mortes» (E. VERHAEREN, *Decembre, Les hôtes*, in *Les douze mois* [1895], *Œuvres*, I, Genève, Slatkine Reprints, 1977, vv. 1-4).

¹³⁶ Il filatterio, nelle rappresentazioni di angeli e santi, è il nastro su cui è scritta una didascalia con il loro nome o con detti allegorici. Si incontra anche in un altro passaggio rodenbachiano: «Et nul trouble dans sa voix posée dans ses paroles uniformes, donnant l'impression du texte des phylactères dans les tableaux des Primitifs» (*Le carillonneur*, cit., p. 110). Lo testimoniano anche Montesquiou («Les femmes autrefois ont, en divers pays, / dans cet ordre sacré, porté des phylactères», R. DE MONTESQUIOU, *Tour de taille*, in *Les Paons*, cit., vv. 10-11) e nei de Goncourt («...avec des accessoires aussi naïfs d'indication que les phylactères du moyen âge», E. & J. DE GONCOURT, *Idées et sensations* [1866], Paris, Fasquelle, 1904, p. 96; «...un rouleau d'écriture

e le sparse <i>campane</i> [...] fanno la propaganda di <i>morire</i> (<i>Rosario di conventi</i> , I, <i>Filatterio</i> , vv. 12; 14)	Les <i>cloches</i> vibrent mieux, ébruitant leurs reproches et leur conseil de se résigner à <i>mourir</i> (<i>Cloches du dimanche</i> , VII, in <i>Le Règne du Silence</i> , cit., vv. 4-5)
Si sogna ad una <i>suora</i> addormentata in un letto de l' <i>infermeria</i> (<i>Rosario di conventi</i> , XI, <i>Particole di emozione</i> , vv. 15-16)	impression tristement angélique d'une petite <i>sœur malade</i> en la maison (<i>Cloches du dimanche</i> , II, in <i>Le Règne du Silence</i> , cit., vv. 27-28)
Una <i>suora nonagenaria</i> si scalda al balcone (<i>Rosario di conventi</i> , XIII, <i>Ore innocenti</i> , vv. 13-14)	<i>Sœur</i> Barbara [...] <i>nonagénaire</i> aujourd'hui (<i>Musée de béguines</i> , cit., p. 190)
il <i>giardinetto</i> à l'aria d'un giorno de la <i>prima Comunione</i> (<i>Rosario di conventi</i> , XIII, <i>Ore innocenti</i> , vv. 15-16)	Le jet d'eau dans le <i>jardin</i> d'avril est une <i>Première Communiant</i> (<i>Les jets d'eau</i> , II, in <i>Le miroir du ciel natal</i> , cit., vv. 1-2)
La <i>Madonna</i> nasconde il suo malato Bimbo ne la <i>blu</i> <i>astra mantiglia</i> (<i>Rosario di conventi</i> , XV, <i>La nicchia</i> , vv. 9-10)	Des <i>Madons</i> , le cœur traversé de couteaux, avec leurs <i>manteaux bleus</i> (<i>Procession</i> , I, in <i>La jeunesse blanche</i> , cit., vv. 21-22)
la sua <i>cornetta</i> bianca cela forse una <i>chioma</i> canuta od una <i>chioma</i> ancora bionda che si sforza d'uscir de la prigione? (<i>Rosario di conventi</i> , XVI, <i>Ore tranquille</i> , vv. 15-18)	quelle était la couleur de ses <i>cheveux</i> ? Peut-être des cheveux roux, - c'était son rêve! - torche de flamme et d'orgueil sous le boisseau de sa <i>cornette</i> (<i>L'art en exil</i> [1889], in <i>Œuvres en prose et œuvres poétiques</i> , I, cit., p. 15)
il piccolo <i>turibolo</i> d'argento, incomincia nel mezzo a <i>dondolare</i> (<i>Rosario di conventi</i> , XVII, <i>Le voci de le suore</i> , vv. 3- 4)	un <i>encensoir</i> mollement <i>se balance</i> (<i>Du silence</i> , XII, in <i>Le Règne du Silence</i> , cit., v. 12)
<i>Voci</i> temprate ne le liturgie de l' <i>incenso</i> (<i>Rosario di conventi</i> , XVII, <i>Le voci de le suore</i> , vv. 17-18)	ces <i>voix</i> [...] prolongées dans les nefs comme l' <i>encens</i> (<i>Musée de béguines</i> , cit., p. 81)
<i>voci</i> educate dai <i>gigli</i> cristiani (<i>Rosario di conventi</i> , XVII, <i>Le voci de le suore</i> , v. 21)	Ce sont des <i>voix</i> presque irréelles; ainsi doivent chanter les <i>lys</i> (<i>Les hosties</i> , VIII, in <i>Le miroir du ciel natal</i> , cit., vv. 18-19) ¹³⁷
<i>La Certosa</i> , II, <i>Ruggine ed oro deteriorato</i>	Tandis qu'un astre vieux, d' <i>or détérioré</i> , émerge (<i>La tentation des nuages</i> , XIII, in <i>Les vies encloses</i> , cit., vv. 4-5)
Oh quel <i>tamburo</i> lontano che buratta la sua <i>malinconia</i> ! (<i>La Certosa</i> , III, <i>Patina di bronzo</i> , vv. 11-12)	...au battement monotone d'un seul <i>tambour mélancolique</i> ... (<i>Paysages de ville</i> , VIII, in <i>Le Règne du Silence</i> , cit., vv. 9-10)

sacrée, semblable à un *phylactère*» E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, II, cit., p. 213; «un vieux pèlerin en extase devant une vision dans le ciel, ver laquelle monte l'adoration murmurante de ces lèvres, en une espèce de *phylactère*», *ibidem*, p. 334).

¹³⁷ Più in generale, il ricorso ad analogie per definire le voci delle suore è senz'altro di origine rodenbachiana (cfr. F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 68-69).

Le cose spirano come un' *oculta*
pena
(*La Certosa*, IV, *Miniatura in roseo e in verde*, vv. 9-10)

Ognissanti! *Domenica!* La *pioggia*
sembra che *tessa* de le funebri ghirlande...
Sul marciapiede tra la noia roggia
s'affretta una chiassosa *squadra d'educande*
(*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, vv. 1-4)

E la pendola sfoglia il *bouquet de l'ore*
(*La Certosa*, IX, *Ne la notte dei morti*, v. 15)

Su i *filii de la Vergine* distesi
[...]
la nebbia si condensa
come un rosario di goccioline
(*La Certosa*, XV, *Corone funebri*, vv. 15; 17-18)

ed ora dormi ne la tomba sorda
e sul tuo marmo crescono le *thuglie*
(*La Certosa*, XVI, *Lapide anonima*, vv. 16-17)

Per le persiane chiuse, l'*ombre dei passanti*
che andavano e venivano per brevi istanti
(*La Certosa*, XIX, *Prima...*, vv. 5-6)

un désœuvrement
de doigts inoccupés tapotant sourdement
les vitres, comme pour savoir leur *peine occulte*
(*Cloches du dimanche*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 1-3)

Tristesse! je suis seul; c'est *dimanche*; *il pleuvine!*
Les vitres sont déjà comme des crêpes morts
que *faufile* une *pluie* intermittente et fine
[...]
D'abord les continents et doux séminaristes
qui *se hâtent*, qui s'en vont deux à deux, là-bas
[...]
Puis je songe au *troupeau* puéril et transi
d'orphelines en deuil *dépêchant* aussi
(*Cloches du dimanche*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 1-3; 8-9; 13-14)

Ah! le triste *bouquet des heures* du dimanche
(*Cloches du dimanche*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 11)¹³⁸

Dentelle, qu'on dirait faite en *filis de la Vierge*
(*Les premières communiantes*, V, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 41)¹³⁹

un reposoir orné de tulle et de *thuyas*
(*Les cloches*, VII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 39)¹⁴⁰

pâles rideaux levés,
pour de rares *passants* moins réels que rêvés,
ombres, sur un écran
(*Cloches du dimanche*, XIV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 2-4)¹⁴¹

In altri casi è probabile che Rodenbach abbia fornito poco più che uno spunto lessicale. Non avrei dubbi, ad esempio, nel far risalire al fiammingo la presenza in Govoni della 'sensitiva'

¹³⁸ La fonte di Rodenbach è de Régnier: «Il faudra que vos mains pour en être odorantes / aient cueilli le *bouquet des heures*» (H. DE REGNIER, *Élégie*, in *La Cité des Eaux*, cit., vv. 5-6). Non è escluso, ma è poco probabile, che de Régnier sia la fonte diretta di Govoni. La formula, comunque, ha una certa diffusione; si legga il fiammingo Max Elskamp: «car revoici les *heures*, / comme un *bouquet* qui fleurit» (M. ELSKAMP, *Mais revoici la vie*, in *Enluminures* [1898], *Œuvre complète*, Bruxelles, Le Cri, 2001, vv. 13-14).

¹³⁹ «Et, triste à voir le vent froid qui balance / des *filis de la Vierge* fins et frileux» (G. RODENBACH, *Du silence*, XIV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 13-14); «Ainsi dans les grands bois un vieux chêne s'argente / des *filis blancs de la Vierge* à la fin de l'été» (ID., *Prologue*, in *La jeunesse blanche*, cit., vv. 3-4). Rollinat intitola *Les filis de la Vierge* una poesia de *Les Névroses*; in quest'altro suo passaggio torna anche la nebbia: «la *brume* a terni les blancheurs / et cassé *les filis de la Vierge*» (M. ROLLINAT, *Paysage d'octobre*, in *Les Névroses*, cit., vv. 13-14).

¹⁴⁰ Probabile anche un ricordo pascoliano, con grafia diversa: «vi ravvisai la *thuia*, / l'ippocastano, il pino» (G. PASCOLI, *Mia madre*, in *Canti di Castelvecchio*, *Poesie*, II, cit., vv. 9-10). In Montesquiou: «retinosporas nains, pins et *thuyas* pygmées» (R. DE MONTESQUIOU, *Masca eris*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit., v. 14).

¹⁴¹ «Rien à faire au dehors / où les *passants* s'en vont monotones et tristes» (G. RODENBACH, *Cloches du dimanche*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 4-5).

e della ‘mussolina’¹⁴², e nel ritenere che, quando il ferrarese paragona un giardino a una «congregazionista» (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, v. 6), abbia in mente il capitolo *Congréganiste* del *Musée de béguines*. Altre reminescenze sono più sfumate:

Mulina sopra un tacito convento
una ventarola roggia
(*Canto fermo*, V, vv. 15-16)

Toujours l’obsession d’un ciel gris de province
où quelque girouette inconsolable grince!
(*Les femmes en mante*, XVI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 3-4)¹⁴³

sfilza il tempo le conterie de l’ore
(*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, v. 8)

[della pendola] Collier monotone et désenfilé
de qui chaque perle est pareille et noire
(*La vie des chambres*, XV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 9-10)

sento dei passeri sopra una tomba
che rissano
(*Canto fermo*, XIII, vv. 29-30)

Ursule voyait aussi au bout des branches, au bord des
toits, les moineaux se lutiner, se becqueter
(*Musée de béguines*, cit., p. 23)

le case mirano a la riva
la loro imagine che sembra fugitiva
(*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, vv. 11-12)

Tristesse des maisons se reflétant dans l’eau!
(*Paysages de ville*, XIII, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 10)

L’annata lava con la pioggia il suo cadavere
(*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, v. 1)

cadavre qu’elle lave avec son eau
(*Le cœur de l’eau*, XII, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 16)

I cerei dei lampioni [...] ne la loro casupola
accendon de le rose thee votive
(*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, vv. 13-15)

Les réverbères mélancoliques
ouvrent leur flamme rose
comme des bouquets de lumière,
des bouquets sous un verre et qui sont des reliques
(*Les réverbères*, V, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 6-9)

La docile campana
d’un convento di suore di clausura.
Una lunga monotonia di zana
(*La Filotea de le campane*, XII, vv. 17-19)

Les cloches, dorlotant les cœurs d’enfants nouveaux,
ont le balancement musical des berceaux!
(*Cloches du dimanche*, XIII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 11-12)

O mio povero cuore
[...]
ogni speranza è perduta
(*La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, vv. 9; 11)

Mon âme a trop souffert
[...]
C’est fini tour espoir
(*Au fil de l’âme*, IV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 7; 9)

¹⁴² Quanto alla sensitiva, Govoni: «sbocciano de le sensitive / dentro le serre degli specchi» (*La Filotea de le campane*, VI, vv. 15-16); «e l’ombra simile a una sensitiva / sboccia la sua corolla inumidita» (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, vv. 7-8); Rodenbach: «sensitive de verre à qui le bruit fait mal» (*La vie des chambres*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 28). Quanto alle mussoline, Govoni: «La luce intercala / per le finestre de le mussoline» (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, vv. 5-6); «Due finestre, due sofà, / due tendine di mussoline» (*Rosario di conventi*, XXX, *Ne l’educandato de le Orsoline*, vv. 9-10); Rodenbach, tra i molti passi: «voyant / dans chaque rideau pâle une Communiante / aux falbalas de mousseline s’employant» (*La vie des chambres*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 22-24). Cfr. anche la campionatura in F. VIERI, *Intorno alle Fiale*, cit., nota 9 a p. 37.

¹⁴³ Una ‘ventarola’ era già in *Villa chiusa*, v. 12, nelle *Fiale*.

sembra che la pietra *suppuri*
per le commessure ingorde
(*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, vv. 3-4)

La Maddalena, in un *vetro*, il fuoco
serale indugia come un' *elitra*
su l'orlo del suo vassoio
(*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d'ombra*, vv. 13-15)¹⁴⁵

La Certosa, IV, *Miniatura in roseo e in verde*

O dolce giorno in cui si à l'*impressione*
languida d'*essere in convalescenza*
(*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, vv. 16-17)

Ravviva un po' l' *imagini clorotiche*
l'edera
(*La Certosa*, XII, *Sempre verdi*, vv. 13-14)

L' *astre*, comme une plaie, au bas du ciel, *suppure...*
(*La tentation des nuages*, X, in *Les vies encloses*, cit., v. 9)¹⁴⁴

Et ma pensée, obstinément,
va cogner ses rêves aux *vitres*
dans un morbide envolement
comme un insecte ses *élytres*
(*Pèlerinage d'amour*, in *L'hiver mondain*, *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, II, cit., vv. 25-28)

Le ciel a des couleurs d'agate
allant du ton *rose* au ton *vert*
(*Crépuscules des rues*, in *L'hiver mondain*, *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, II, cit., vv. 3-4)¹⁴⁶

Mon âme a trop souffert aux chemins du Réel
et s'en trouve à jamais *comme en convalescence*
(*Au fil de l'âme*, IV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 7-8)

...une faisandage des briques, des nuances sanguines
ou *chlorotiques* comme d'un teint
(*Le carillonneur*, cit., p. 38)¹⁴⁷

In alcuni casi è il tema di una poesia govoniana a rimandare al fiammingo: l'intera *Rosario di conventi*, II, ad esempio, in cui è rievocato un vecchio convento abitato soltanto da sette suore ottuagenarie, deve senz'altro la sua genesi alla lettura del capitolo *Agonie de Béguinage*, dal *Musée de béguines*, in cui Rodenbach narra le vicende della vecchia Sorella Barbara, badessa del beghinaggio di Bruges dove sopravvivono le ultime venti beghine della città. Rodenbach riemerge in Govoni ogni qualvolta la realtà si mostra nelle sue forme residuali. Ancora, andando per ambiti tematici: le continue metafore tessili attorno alla

¹⁴⁴ Il verbo è anche in Laforgue («Un couchant mal batî *suppurant* du livide», J. LAFORGUE, *Complainte d'un autre dimanche*, in *Les complaints*, *Œuvres complètes*, I, cit., v. 6) e de Régnier («Le bronze jaune et vert qui souffre et qui *suppure*», H. DE RÉGNIER, *Le repos*, in *La Cité des Eaux*, cit., v. 9).

¹⁴⁵ Il passo non è facile da sciogliere. Piuttosto che intendere 'indugia' come transitivo e 'la Maddalena' come soggetto (la statua della Maddalena, chiusa in un vetro, trattiene la luce infuocata del crepuscolo come un'elitra sull'orlo del vassoio su cui la statua è appoggiata), spezzerei la frase in due, intendendo come nominale il primo nesso («La Maddalena, in un vetro»), rafforzando la pausa indicata dalla virgola, e rendendo 'il fuoco' soggetto dell'intransitivo 'indugia'.

¹⁴⁶ L'abbinamento cromatico, sempre collegato al crepuscolo, torna in *Vers d'amour*, VI, in *La jeunesse blanche*: «Car, par les soirs tombants, teints de *rose* et de *vert* [...]» (v. 10).

¹⁴⁷ L'aggettivo è anche in Huysmans («et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette *chlorotique*», J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 157), Laforgue («Mon chat Mürr [...] / contemple inquiet de sa prunelle fantastique / monter à l'horizon la lune *chlorotique*», J. LAFORGUE, *La première nuit*, in *Le sanglot de la Terre*, *Œuvres complètes*, I, cit., vv. 2-4) e d'Annunzio («Soncio era stato per molti anni [...] lo sfogo innocuo delle loro mollezze e delle loro tenerezze di adolescenti *clorotiche*», G. D'ANNUNZIO, *Agonia*, in *Le novelle della Pescara*, *Tutte le novelle*, cit., p. 270).

pioggia si devono a Rodenbach¹⁴⁸; i riferimenti alla lotta tra la luce e l'ombra in Govoni sono scorie di una delle più ossessive immagini rodenbachiane¹⁴⁹.

Qualche considerazione riassuntiva su questa autentica messe di debiti rodenbachiani: 1) la loro concentrazione non è omogenea: *Canto fermo* e *La Filotea de le campane* ne contengono di più rispetto alle ultime due sezioni (che pure assommano ben più poesie - 54 contro 37 - e ben più versi - 1150 contro 780). Prospetterei, a riguardo, la stessa ipotesi che ho avanzato per le *Fiale*: l'ordine delle sezioni, nella sostanza, rispetta la loro composizione temporale. Si andrebbe, quindi, da un massimo di fascinazione rodenbachiana, attestata in particolare nel *Canto fermo*, in cui ogni poesia contiene spunti dal fiammingo, al progressivo aumento di una certa autonomia compositiva, che coincide con *La Certosa*. Anche la concentrazione dei luoghi rodenbachiani più battuti da Govoni, peraltro, risulta distribuita a macchia di leopardo: ad alcune sezioni compulsate in lungo e in largo (come *La vie des chambres* e *Cloches du dimanche*) se ne contrappongono altre quasi prive di seguito (come *Le cœur de l'eau* e *Au fil de l'âme*, per restare nel *Règne*). In particolare, a livello delle opere, spicca la presenza schiacciante del *Règne du Silence* rispetto agli altri testi poetici, che pure sono testimoniati e certamente letti (sin dai tempi delle *Fiale*, d'altronde recentissimi). Anche Rodenbach, in più, come d'Annunzio, influenza il ferrarese attraverso le sue opere in prosa, sebbene con una penetrazione minore. L'*Armonia*, insomma, nasce all'ombra del *Règne*, con le ulteriori sovrapposizioni (da avanzare con più cautela) *Canto fermo/La vie des chambres* e *La Filotea de le campane/Cloches du dimanche*. Poi le corrispondenze, già ben poco geometriche – com'è naturale, trattandosi di Govoni – si sfaldano, e lo stesso modello rodenbachiano si fa meno preponderante e tende a lasciare spazio ad altri autori, da Pascoli a Jammes.

¹⁴⁸ «La pioggia rugginosa / sfilaccia le sue lane» (*Canto fermo*, II, vv. 1-2); «E la pioggia continua / a filare la sua lana» (*Canto fermo*, XV, vv. 45-46); «La pioggia / sembra che tessa de le funebri ghirlande» (*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, vv. 1-2). In Rodenbach, tra le altre: «Et j'entends de chez moi distinctement la pluie / faufler leurs bonnets de linge défraîchis» (*Cloches du dimanche*, X, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 22-23); «Pluie étrange. Est-ce un filet où l'âme se mouille / et se débat? Est-ce de la poussière d'eau? / Ou l'effilochement fil à fil d'un rideau?» (*La tentation des nuages*, VII, in *Les vies encloses*, cit., vv. 15-17); «La pluie se hâtait, dévidant ses fils, embrouillant sa toile, mailles de plus en plus étroites, filet impalpable» (*Bruges-la-Morte*, cit., p. 136). Ma si legga anche Samain: «La pluie se mit à tomber, lente, monotone, implacable tissant entre le ciel et la terre un rideau d'indicible tristesse» (A. SAMAIN, *Rovère et Angisèle*, in *Contes* [1902], Paris, Mercure de France, 1906, p. 178).

¹⁴⁹ «In una svolta, un fanale / notifica la sua vittoria / sopra l'ombra cocciuta» (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 5-7); «Ma ormai è troppo fonda la ferita: / e la luce non è più persuasiva, / e l'ombra simile a una sensitiva / sboccia la sua corolla inumidita» (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, vv. 5-8); «la luce massacra / in silenzio l'ombra leggere» (*Rosario di conventi*, XIX, *Benedizione serale*, vv. 11-12). Qualche passo da Rodenbach: «Douloureux combat de la Lumière / et de l'Ombre» (*Le soir dans les vitres*, I, in *Les vies encloses*, cit., vv. 7-8); «dans la chambre où naît cette clarté recluse / il semble qu'un peu de clair de lune s'infuse. / L'ombre d'abord dans les angles noirs se défend» (*Les malades aux fenêtres*, III, in *Les vies encloses*, cit., vv. 16-18). Su questo motivo è ricamata l'intera sezione *Les lampes* del *Miroir du ciel natal* (ad esempio: «Tant de lampes! Toutes les lampes qui succombent, / [...] / et dont coula le sang pour le rachat de l'Ombre», *Les lampes*, XIII, vv. 49; 51).

2) Raramente Govoni propone il calco o la traduzione di un'espressione rodenbachiana: non se ne danno più di una manciata di casi. Alcuni sono dati da una momentanea incapacità da parte della fantasia govoniana di superare in ambito metaforico quella del maestro fiammingo, o dal desiderio di riportarne con fedeltà un'immagine particolarmente apprezzata («bouquet de l'ore»), altri dalla sopravvivenza più o meno inconscia nella memoria del ferrarese di uno stilema o di un nesso («l'anima si pacifica», «vecchie campane valetudinarie», «occulta pena»). La situazione più frequente è l'estrapolazione di una coppia di termini o di un solo termine e il loro inserimento in un contesto figurativo nuovo, nel quale il repertorio rodenbachiano appare assieme conservato e stravolto. Direi che ne esce un quadro in cui i debiti e le innovazioni di Govoni rispetto a Rodenbach si bilanciano e si stimolano a vicenda; già la Folli, d'altronde, aveva notato come calchi e novità convivano sin dal momento in cui il primo legge il secondo e lo 'interpreta' nelle annotazioni a margine dei suoi testi¹⁵⁰. Govoni non è mai *solo* rodenbachiano.

3) Tradizionalmente, accanto alle affinità tra i due poeti, se ne sono sempre messe in luce le cospicue differenze. In tal senso si è ormai costituita una sorta di vulgata, che fa capo alle considerazioni di Curi e di Livi:

Le cose cui s'accosta Rodenbach sono infatti le stesse su cui indugia Govoni [...]. Non è però facile reperire un comune atteggiamento nei confronti di tale realtà. Rodenbach tende a colorire psicologicamente gli oggetti, con fredda fantasia di nordico ne immagina minuziosamente una vita tacita e segreta, attribuendo ad essi sentimenti, sogni e pensieri, fino al punto di riconoscere in loro la sua stessa vita, il suo stesso destino [...]. Govoni, invece, s'è già visto, è attratto unicamente dalla parte della realtà che colpisce direttamente i sensi, dalle forme e dai colori.¹⁵¹

In definitiva tutti gli elementi della poesia di Rodenbach si ritrovano in Govoni – quelli che mancano in *Armonia in grigio et in silenzio* appariranno in volumi successivi – ma soltanto al livello delle immagini. Spesso si tratta di un semplice catalogo, modo di trasposizione che mette in luce alcune linee direttrici della poetica govoniana. Tale riduzione è assai significativa: Rodenbach scopre un'anima in tutto ciò che lo circonda; Govoni si sofferma allo stadio della semplice enumerazione – presenza, nei migliori casi – degli oggetti. Trampolino per il sogno, nella poesia di Rodenbach, essi costituiscono, in Govoni, il punto di partenza e il punto d'arrivo della poesia.¹⁵²

¹⁵⁰ A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., *passim*.

¹⁵¹ F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 48.

¹⁵² F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 75. Su questa linea: «È un dato di fatto che gli oggetti poetici di Rodenbach trapassino immutati nel repertorio dell'*Armonia*, dei *Fuochi d'artificio*, degli *Aborti*, attestando un piano seriale non all'altro nei due poeti [...]. Nondimeno si tratta di una coincidenza destinata ad interrompersi quando dal substrato comune si spazia alle rivisitazioni personali. Mentre Rodenbach penetra *in profundo* gli oggetti in funzione della propria situazione psicologica, Govoni è "attratto unicamente dalla parte della realtà che colpisce direttamente i sensi, dalle forme e dai colori" (Curi), restando nella sostanza estraneo ai correlativi interiori della sua materia lirica» (A. NOZZOLI, J. SOLDATESCHI, *I crepuscolari*, cit., pp. 74-75); «Questa coincidenza di paesaggio cittadino

A me non sembra affatto che questo sia lo snodo della distanza tra Govoni e Rodenbach. Piuttosto che farne una questione di superficialità contro profondità, punterei su un contrasto tra dispersione e coesione, tanto che anche in Govoni, come si è visto, le cose sono animate, provano sentimenti umani, vivono di vita propria. Il fatto è che in Rodenbach c'è sempre un poeta-regista che seleziona le cose e che entra in contatto con la loro anima, sicché gli oggetti non appaiono mai irrelati e sono sempre considerati nel loro rapporto, più o meno solidale, con l'io o con le altre cose; in Govoni questo collegamento manca, e prevale un senso di sfilacciamento e di mancanza di centro, poiché non si dà quel ritorno, controllato e tranquillizzante, al poeta¹⁵³. Rodenbach è più programmatico e più conchiuso, mentre in Govoni prevale uno spiazzante vuoto di corrispondenze. Quindi, a ben vedere, l'impressione di un Govoni tutto in superficie è sbagliata. Parlerei piuttosto, con Tellini, di «superficialità per profondità»¹⁵⁴: lo scavo nella realtà c'è, ma è privo di sfogo.

Certo è che la proverbiale arbitrarietà govoniana non gli impedisce di essere molto attento anche agli aspetti formali dell'amato Rodenbach. Qualcosa, a spizzico, lo si è già registrato, come l'uso della costruzione impersonale del tipo 'si direbbe che', 'si suppone che', a marcare il carattere strettamente anonimo del libro. Un altro tratto stilistico che il fiammingo presta al tamarese è la proliferazione delle esclamative nominali aperte da un 'oh'¹⁵⁵. In alcuni casi l'esclamazione è rinchiusa tra parentesi, con un movimento che Beccaria ritiene pascoliano¹⁵⁶, e che può forse dirsi simbolista *tout court*. Si tratta, in ogni caso, di spie che fanno avvertire la presenza di un io commentante dietro lo schermo impersonale, un io mimetizzato che tuttavia sente il bisogno, qua e là, di portare in primo piano un sentimento lasciato fermentare, solitamente, nella presenza nuda delle cose.

determina nei due indubbe affinità, sicché nella sua frequentazione simbolista e postsimbolista il poeta ferrarese è maggiormente attratto dal magistero del poeta fiammingo, da cui preleva un piccolo elenco di oggetti e di immagini crepuscolari, adattabili però alle esigenze della sua tavolozza. E ciò perché Govoni è meno disposto di Rodenbach a confondersi psicologicamente con il mondo circostante almeno a livello esplicito: il suo intento è enunciativo e di ricognizione sensoriale, non di rado svincolato nelle sillogi del periodo intimista da un'affettività che si cela dietro le quinte» (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 227).

¹⁵³ A proposito delle immagini govoniane, scriveva Flora: «sono come i palloni delle fiere quando si taglia il filo: si disperdono. Ma egli non fa neppure la fatica di rincorrerle» (F. FLORA, *Dal romanticismo al futurismo*, Milano, Mondadori, 1925, p. 213). Solo la Barile, mi pare, ha privilegiato questo contrasto tra dispersione e controllo nel rimarcare le distanze tra Govoni e Rodenbach: «le continue sequenze cinematografiche govoniane, insomma, hanno un carattere incontrollato che risulta assai lontano dall'immobile nitore delle Fiandre di Rodenbach, dalla paziente perfezione di quel musicista del silenzio» (L. BARILE, *Postfazione* a C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 223).

¹⁵⁴ Cfr. G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., pp. XVII-XVIII.

¹⁵⁵ Nota Gaston Compère riguardo a Rodenbach: «Il y a l'écrivain de majuscules, celui des ô et des oh! comme des sentinelles au début de phrases nominales [...], ces interjections étant censées aviver des sentiments déjà vifs» (G. COMPÈRE, *Intro* a G. RODENBACH, *Œuvres en prose & œuvres poétiques*, I, cit., p. VII).

¹⁵⁶ Ad esempio: «Quanti secoli sono di già morti / o vecchia pendola che tu / contasti coi tuoi polsi (oh troppo corti!) / le carezze de la soave imperatrice» (*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, vv. 21-24). Cfr. G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 163-164.

L'esclamativa govoniana, insomma, segnala una *correspondance* tra il reale e un io che lo *sente*, con avvicinamento all'atmosfera rodenbachiana piena di comunanze e accordi.

Dove l'uso del fiammingo tende ad estremizzare un'abitudine già genuinamente govoniana è nello sperpero di articoli partitivi¹⁵⁷. Govoni ne prodigherà fino alla vecchiaia, ma qui il loro accumulo risulta impareggiabile («S'odon *dei* baci e *de le* raccomandazioni, / *dei* frusci e *de gli* sbattere di porte. / Il sole à *de le* calde imposizioni») ¹⁵⁸, sull'esempio rodenbachiano, ma con effetti spesso più farraginosi, dal momento che in Govoni i partitivi si incrociano con le iterate specificazioni in genitivo, da quelle che servono – come s'è visto – a produrre un tipo di analogia fulminea e compendiaria, a quelle riconducibili a complementi di materia, dilaganti in un'opera tanto dettagliata e piena di primi piani come l'*Armonia*. Ne deriva un autentico garbuglio di preposizioni che spesso rallentano e sincopano il ritmo della scrittura.

Ma c'è dell'altro: Rodenbach è fonte anche di alcune soluzioni metrico-prosodiche. Naturale che la rima, luogo govonianamente privilegiato, porti traccia di reminescenze rodenbachiane. Così, per fare un esempio, la rima «fisico : tisico» in *Canto fermo*, I, *Musica per camera*¹⁵⁹. Quello che nelle *Fiale* era un ruolo di Montesquiou passa qui al fiammingo, meno virtuosistico rispetto al parigino. A livello metrico ritengo che sia di origine rodenbachiana l'uso della serie di distici a rima baciata¹⁶⁰, soluzione presente in cinque pezzi dell'*Armonia* (*Canto fermo*, IV; *Canto fermo*, XIV; *Canto fermo*, XVIII; *Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*; *La Certosa*, XX, *Nel sacro di un convento*) e diffusa soprattutto nel *Miroir du ciel natal*, ma data già una volta nel *Règne* (*Paysages de ville*, XIV). Al poeta di Tournai si potrebbe far risalire anche la struttura della quartina, cellula metrica base tanto nell'*Armonia* quanto nel *Règne*, dove è l'unica alternativa alla strofa indivisa. Ovvio che qui, come in altri casi, concorre più in generale la poesia simbolista francese; altrettanto ovvio che la presenza straripante di Rodenbach nell'*Armonia* faccia preferire il ricorso al suo modello, laddove sia possibile.

¹⁵⁷ Si tratta, certamente, di un uso tipico della lingua francese, e quindi non conterà solo Rodenbach (Pietropaoli parla di «partitivi alla francese», A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 51), ma non c'è dubbio che il fiammingo estremizzi la tendenza.

¹⁵⁸ *Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, vv. 25-27.

¹⁵⁹ La rima «phtisiques : physique» è in G. RODENBACH, *Prière*, in *La jeunesse blanche*, cit., vv. 6:7.

¹⁶⁰ Mengaldo ipotizza un'ascendenza francese in generale, laforghiana in particolare (cfr. P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., nota 67 a p. 148).

3.7.2. Non solo Rodenbach: Pascoli, d'Annunzio, Montesquiou, Maeterlinck e altri

Rodenbach è certamente il poeta che Govoni ha in mente e nelle orecchie mentre compone l'*Armonia*. Ciò non toglie che la raccolta segnali l'esistenza di altre letture, non tanto profonde quanto quelle rodenbachiane, ma comunque incisive. 'Vecchie' fonti già testimoniate nel calderone delle *Fiale*, presenti ormai in forma residuale, si intrecciano a nuove fonti, per lo più fiamminghe, in linea con l'*imprinting* rodenbachiano. Tra i residui si segnala l'onda lunga di Montesquiou e d'Annunzio, mentre le novità più penetranti sono Maeterlinck e Jammes. Altri autori d'oltralpe lasciano scorie davvero minime.

L'unico autore accanto a Rodenbach già letto durante la composizione delle *Fiale*, già assimilato in qualche pezzo di quella raccolta, e che vede aumentare la propria presenza nell'*Armonia* è Pascoli. Il poeta delle *Myricae* risulta, di fatto, quello più attestato nell'*Armonia* dopo Rodenbach. Conterà senz'altro, per questo pascolismo più affilato rispetto alle *Fiale*, una maggiore affinità geografico-ambientale: la provincia ferrarese rimanda ai paesaggi pascoliani ben più di Roma. Ma conta, soprattutto, la scelta di eleggere il *sublime d'en bas* a materiale privilegiato della poesia, per cui si capisce come le proporzioni d'Annunzio/Pascoli proposte nelle *Fiale* qui si ribaltino nettamente a favore del secondo.

Il pascolismo dell'*Armonia* emerge con due modalità diverse. La prima è il prestito di qualche termine tecnico, soprattutto nell'ambito florifaunESCO: si tratta di riaffioramenti pascoliani isolati, dovuti alla passione govoniana per la precisione e il dettaglio, elementi inevitabili se si vuole risolvere la raccolta in una carrellata di primi piani. La seconda è, a livello più macroscopico, il *collage* di *topoi* pascoliani messi in successione, con preferenza verso il Pascoli myriceo, dei *Canti* e dei *Poemetti*: ne risultano pezzi stipati di pascolismi e iperpascolismi, autentiche sfilze di immagini *à la manière* di Pascoli, senza – è bene precisarlo – intenti caricaturali, ma con un gusto euforico ancora molto simil-*Fiale* per il lavoro sopra codici letterari prestabiliti. Esempio paradigmatico di questo secondo caso è *Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile*:

Verso sera ci fu un breve scroscio
di pioggia lungo la via maestra:
passò un *tintinnio di sonagliere*
e un grido che incitava per la polvere.
S'udì il rinchiudere d'una finestra.

e non più *tintinnio di sonagliere*
s'ode passare per le vie lontane¹⁶¹
(*La calandra*, in *Primi poemetti*, *Poesie*, I, cit., I, vv.
7-8)

¹⁶¹ Più difficile, visto il pascolismo diffuso della lirica, che la fonte sia stata Lucini: «e al *tintinnio* d'argentea *sonagliere*, / vengano le Dame in lunga carovana» (G. P. LUCINI, *La fata*, in *Il libro delle figurazioni ideali*, cit., vv. 13-14). Da non escludere una reminescenza dannunziana: «la sensazione ch'io provai nell'udire il *tintinnio delle sonagliere* [...]» (G. D'ANNUNZIO, *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 436).

Sussurrarono i *gattici* in un floscio
brivido per le rive dei canali;
e le goccioline sopra le spalliere
de gli orti malinconici imitarono
un secco crepitio di sanali.

I gattici, in *Myricae, Poesie*, I, cit.

Ora è spiovuto. Un *pigolio* fievole
à ripreso di *passeri* ne gli orti.
Per i calici freschi dei giaggioli
i *balestrucci* frivoli svolazzano
a caccia di farfalle e bruchi intorti.

tra un *pigolio di passeri mendici*
(*La calandra*, in *Primi poemetti, Poesie*, I, cit., II, v.
9)

Il vento nel silenzio benevole
dirigendo le sue odorate orchestre
sfoglia le rose e dischiude i bocciuoli.
Ne la calma del giorno le casupole
ritornano ad aprire le finestre.

Ave! tra uno scoppiettio veloce
di *balestrucci*
(*Il soldato di San Piero in Campo*, in *Primi poemetti,*
Poesie, I, cit., I, vv. 10-11)

In una siepe grondano dei *bioccoli*
di *argentei* ragnateli. Un gallo nero
alza la cresta su un camino piatto.
L'*arcobaleno* con le quattro vivide
promesse abbraccia il morto *cimitero*.

Si sfumò d'oro un *bioccolo argentino*
(*L'alba*, in *Primi poemetti, Poesie*, I, cit., II, v. 4)

Un branco di pettegoli anatroccoli
va pei canali lilipuziani
stemperando nell'acqua il ritratto
capovolto di qualche casa rustica
da le finestre piene di gerani.

il *cimitero*, sotto il ciel sereno,
placido olezza: va da monte a monte
l'*arcobaleno*
(*Dopo l'acquazzone*, in *Myricae, Poesie*, I, cit., vv.
10-12)

Al di là dei passi segnalati nella colonna di destra, il pascolismo 'rifatto' della poesia è eclatante. Di qualche interesse mi sembrano altri due fatti. Il primo è che, nella frequentazione a man bassa della *koiné* pascoliano-dannunziana, si distingue anche qualche termine sbilanciato verso l'abruzzese: così il «crepitio» riferito alla pioggia o l'aggettivo «intorti»¹⁶². Il secondo è che nessuna traccia di Rodenbach è presente, se non nell'immagine finale. I due poeti sembrano escludersi a vicenda: la loro compresenza è possibile soltanto attraverso riemersioni inconse all'interno di contesti non strettamente legati né all'uno né all'altro. Qui, dove Govoni lavora quasi a tavolino su materiale pascoliano, e altrove, dove fa lo stesso su materiale rodenbachiano, Pascoli e Rodenbach non si incrociano.

In altri passaggi Govoni riusa in modo palese la scrittura pascoliana, con un gusto per la creazione poetica che è, ancora, entusiastico e vitale, se non quasi giocoso:

ne la logora gronda roggia / pigola un rondinotto (*Canto fermo*, XII, vv. 3-4)

Tra le foglie c'è lo scoppiettio / dei bubboli d'un pettirosso (*Canto fermo*, III, *Patina di bronzo*, vv. 15-16)

Nel placido silenzio, solamente / s'ode il pio d'un passero che frulla (*La Certosa*, XXII, vv. 9-10)

¹⁶² Per il primo: G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 666; *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 145; *Il Fuoco*, *ibidem*, p. 376. Per il secondo: «Dalle schiume canute ai gorgi intorti» (G. D'ANNUNZIO, *Anniversario orfico*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., v. 5; la poesia esce nel «Leonardo» del 14 gennaio 1903. Govoni era abbonato alla rivista fiorentina).

Spiccano, oltre alla presenza di tre tipici uccelli pascoliani, l'uso del frequentativo in '-io' e la riproduzione di una fitta trama fonosimbolica, con onomatopea inclusa. L'effetto è quello di un Pascoli riprodotto in laboratorio.

Sul versante opposto rispetto a questi esperimenti stanno i prelievi più circostanziati, non sporadici:

Mulina sopra un tacito convento
una *ventarola roggia*
(*Canto fermo*, V, vv. 15-16)

ecco la cigolante *banderuola*,
gli embrici *roggi* del loquace tetto
(*La pieve*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., vv. 7-8)

Ne la via *tintinna* il *campanello*
del viatico
(*Canto fermo*, VII, vv. 15-16)

Un'ombra va col *tintinnio*
di quel vecchio *campanello*
(*La squilletta di Caprona*, in *Canti di Castelveccchio*,
Poesie, II, cit., II, vv. 1-2)

per le vecchie stampe
dei tetti le *passere casereccio*
(*La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, vv.
11-12)

il *casereccio passero* rimane
(*Dialogo*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., v. 18)

Un odore *acutissimo di fieno*
(*La Filotea de le campane*, XIII, v. 24)

E pare una tremula bolla
tra l'odore *acuto del fieno*
(*Il poeta solitario*, in *Canti di Castelveccchio*, *Poesie*,
II, cit., vv. 9-10)

In alto *squittisce un falco*
(*Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, v. 7)

mentre i *falchetti* udia *squittir*
(*Il maniero*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., v. 3)

Le campane *vestite di bigello*
predicano la loro povertà
(*Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, vv. 9-10)

Era scalzo, e *vestito di bigello*
(*Paulo Uccello*, in *Poemi Italici*, *Poesie*, II, cit., VI, v.
7)

il freddo *trebbia*
l'ultime rose dei rosai
(*Rosario di conventi*, III, *Patina di bronzo*, vv. 3-4)

Orrida *trebbia*
l'acqua i miei vetri
(*Il cuore del cipresso*, in *Myricae*, *Poesie*, I, cit., III,
vv. 4-5)¹⁶³

altare improvvisato su la *nappa*
de le *nebbie* del vasto reliquiario
dei monasteri e de gli ospizi, *rappa*
di suoni
(*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, vv. 9-
12)

Poi mise fuori ciuffi code fiocchi
spighe *rappe*, la *nebbia* esile e vana,
pendule *nappe*, tremuli balocchi
(*Le armi*, in *Primi poemetti*, *Poesie*, I, cit., V, vv. 13-
15)¹⁶⁴

giorno de gli ineffabili preparativi
e dei pelegrinaggi ai camposanti
coi *cuscini* di verdi e rossi *semprevivi!*
(*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, vv. 6-8)

vado: la voglio rimirar, con l'orme
del pensiero ma già sui *semprevivi*
calma, la fronte di colui che *dorme*
(*Tra San Mauro e Savignano*, in *Canti di*
Castelveccchio, *Poesie*, II, cit., vv. 16-18)

Qui, sebbene siano sempre presenti un paio di spie a testimoniare il ricordo pascoliano, si può notare come a Govoni interessi soprattutto il singolo termine. Pascoli aiuta il ferrarese ad

¹⁶³ Sia in Pascoli che in Govoni 'trebbia' rima con 'nebbia'.

¹⁶⁴ 'Rappa' in Pascoli vale 'pannocchia'. In Govoni varrà, in senso più generale, 'infiorescenza, cima di una pianta'.

allargare il proprio spettro lessicale, al punto che in molti casi il prelievo è limitato al solo tecnicismo, sfilato da Govoni con il suo tipico gusto per la parola peregrina:

crocchiare	<i>Canto fermo</i> , XV, v. 53	<i>Al fuoco</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., vv. 20-21; <i>La squilletta di Caprona</i> , in <i>Canti di Castelvechchio</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., IV, v. 4; <i>L'albergo</i> , in <i>Primi poemetti</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., v. 34
sguazza	<i>Canto fermo</i> , XV, v. 53	<i>Il ciocco</i> , in <i>Canti di Castelvechchio</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., II, v. 19
cincia	<i>Canto fermo</i> , XV, v. 55	Almeno <i>La cincia</i> , in <i>Primi poemetti</i> , <i>Poesie</i> , I, cit.
sfrigola	<i>La Filotea de le campane</i> , II, <i>Vigilia di Natale</i> , v. 12	<i>Ceppo</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., v. 20; <i>Il vecchio dei campi</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., v. 9; <i>La canzone del girarrosto</i> , in <i>Canti di Castelvechchio</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., I, v. 8 e II, v. 8
agucchiare	<i>La Filotea de le campane</i> , VI, v. 6; <i>Rosario di conventi</i> , X, <i>Ore candide</i> , v. 11	<i>Il giorno dei morti</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., vv. 197-198
zana	<i>La Filotea de le campane</i> , XIII, v. 19	<i>Sera estiva</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., v. 26; <i>Orfano</i> , <i>ibidem</i> , v. 2
sala ¹⁶⁵	<i>Rosario di conventi</i> , III, <i>Nel parlatorio d'un convento</i> , v. 5; <i>Rosario di conventi</i> , XXX, <i>Ne l'educandato de le Orsoline</i> , v. 7	<i>Le armi</i> , in <i>Primi poemetti</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., IV, v. 17
ciuffolotto	<i>Rosario di conventi</i> , IX, <i>In un convento</i> , v. 16	<i>Paulo Uccello</i> , in <i>Poemi italici</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., IV, v. 2
cedrina	<i>Rosario di conventi</i> , XVIII, <i>Per un mazzo di rose conventuali</i> , v. 4; <i>Rosario di conventi</i> , XXVIII, <i>La domenica nel convento</i> , v. 12	<i>Colloquio</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., V, v. 10; <i>Il nido di farlotti</i> , in <i>Canti di Castelvechchio</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., v. 8
verbasco	<i>Rosario di conventi</i> , XXVIII, <i>La domenica nel convento</i> , v. 12	<i>La figlia maggiore</i> , in <i>Canti di Castelvechchio</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., v. 19
gaggia	<i>La Certosa</i> , IV, <i>Miniatura in roseo e in verde</i> , v. 4	<i>Nel giardino</i> , in <i>Myricae</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., v. 4
ranno	<i>La Certosa</i> , IX, <i>Il giorno dei morti</i> , v. 19	<i>La bollitura</i> , in <i>Primi poemetti</i> , <i>Poesie</i> , I, cit., II, vv. 13 e 14
penero	<i>La Certosa</i> , XIII, <i>Tra gli ex-voti del bosso</i> , v. 2	<i>Le rane</i> , in <i>Canti di Castelvechchio</i> , <i>Poesie</i> , II, cit., v. 6

¹⁶⁵ Nome dato ad alcune piante palustri le cui foglie sono usate per impagliare le sedie.

Pascoli funziona come alternativa a Rodenbach: è la via autoctona, ipersensibile e agreste, che si affianca alla patina fiamminga della raccolta. A Govoni non interessa il senso del simbolismo pascoliano: si limita a ereditarne il lessico tecnico, qualche elemento paesaggistico e un paio di soluzioni stilistiche, come la rima ipermetra, già testimoniata nelle *Fiale* in un contesto molto pascoliano e qui riproposta sei volte¹⁶⁶, o la frequente spezzatura del verso, con ricorso a diffusi stilemi nominali, o come qualche coppia rimica¹⁶⁷. Il Pascoli politico-civile, come già era emerso nelle lettere ‘decarolisiane’, non lascia tracce; unica eccezione è il ‘poema italico’ *Paulo Uccello*, pubblicato nel «Marzocco» nel 5 luglio 1903, a testimonianza di come Govoni fosse massimamente ricettivo e aggiornato, tutt’altro che culturalmente sprovveduto, e come seguisse e riuscisse a cogliere in tempo reale gli sviluppi della poesia europea¹⁶⁸. Va notato, in più, come la lettura dei *Canti di Castelvechio*, pubblicati in primavera, lasci più di un ricordo nell’*Armonia*, nonostante Govoni li avesse stroncati senza mezzi termini¹⁶⁹.

Nelle ultime lettere a De Carolis, e quindi già durante la stesura dell’*Armonia*, Govoni esprimeva ancora ampia ammirazione per d’Annunzio. Tuttavia la presenza dell’abruzzese nella seconda raccolta govoniana è drasticamente ridotta in relazione allo scialo delle *Fiale*, senza sorpresa, d’altronde, se si considera la brusca riduzione di tono rispetto all’esordio. Si può dire che la diminuita penetrazione delle letture dannunziane sia proporzionale alla sempre più ficcante incisività di quelle rodenbachiane: il sublime alto lascia spazio a quello basso. Eppure, qui si sorprende, l’unico d’Annunzio che sopravvive nell’*Armonia* non è quello paradisiaco, in tono minore, dimesso, ma quello mondano, soprattutto in prosa. Il d’Annunzio poeta non lascia pressoché nessuna traccia, se non attraverso la squillante *Laus vitae*¹⁷⁰. E anche d’Annunzio, come Pascoli, vale *in primis* come riserva lessicale:

¹⁶⁶ Già Beccaria ne aveva inventariate cinque: «acquerugiola : rifugio» (*Canto fermo*, VII, vv. 9:11); «cadavere : chiave» (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, vv. 1:3); «malinconico : malvoni» (*La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, vv. 1:4); «acerbe : riverbera» (*La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, vv. 14:15); «corredi : prediche» (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, vv. 9:12). La sesta è «lacrime : acri» (*La Certosa*, XX, vv. 18:20). Ipermetra atona «elitra : mitra» (*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d’ombra*, vv. 14:17), adattamento imperfetto della rima perfetta «élytre : mitre» testimoniata da Montesquiou.

¹⁶⁷ Pascoliana (*La canzone della granata*, in *Canti di Castelvechio*, *Poesie*, II, cit., vv. 5:7) è la rima «roggia : pioggia» proposta da Govoni tre volte (*Canto fermo*, V, vv. 13:16; *Canto fermo*, XII, vv. 1:3; *La Certosa*, I, *Ognissanti*, vv. 1:3). Altre rime pascoliane, entrambe date in passaggi già influenzati dal romagnolo, sono «treno : fieno» (*La Filotea de le campane*, XIII, vv. 22:24; in Pascoli: *Il poeta solitario*, in *Canti di Castelvechio*, *Poesie*, II, cit., vv. 10:12) e la già citata «nebbia : trebbia».

¹⁶⁸ Questa ascendenza conferma che la composizione dell’*Armonia* prosegue anche nell’estate del 1903.

¹⁶⁹ Cfr. C. GOVONI, *Lettere a Adolfo de Carolis*, cit., p. 227.

¹⁷⁰ Qui si coglie, direi, il pressapochismo delle tradizionali annotazioni scolastiche (e non solo), che prevedono un d’Annunzio attivo tra i crepuscolari soltanto attraverso il *Poema paradisiaco*. In realtà proprio nella raccolta che si considera inaugurale della stagione crepuscolare non c’è nessun segno di una lettura del *Paradisiaco* (né dei romanzi più tradizionalmente associati ad esso, ossia *Innocente* e *Vergini delle rocce*), il che dovrebbe gettare, mi sembra, una luce nuova sul rapporto tra i crepuscolari e d’Annunzio.

ne la camera per i vetri ermetici
(Canto fermo, I, Musica per camera, v. 2)

Il giorno accende la sua saettia
[...]
Il crepuscolo muore come un tisico
(Canto fermo, I, Musica per camera, vv. 9; 13)

sembra che a rari buffi
giunga a le mie nari
un odore d'acido fenico
(Canto fermo, II, vv. 14-16)

Dentro i vasi giallastri, dei fiori
s'annegano
(Canto fermo, III, vv. 1-2)

il gelsomino un odor blando
fuma da le sue stelle
(Canto fermo, V, vv. 11-12)

una mostruosa orchidea
non ancora sbocciata
(Canto fermo, XVI, vv. 5-6)

un bel giovine (che sia morto etico?)
(Canto fermo, XVII, La psicologia dei ritratti, v. 21)

l'ultimo suono di campana si smorzò
ne l'abbandono dei sagrati erbosi
(Canto fermo, XIX, Il lampione, vv. 3-4)

Ciascun ritratto è in guisa di pentacolo
(Canto fermo, XXII, Complicazioni di tinello, v. 9)

La farfalla irrequieta d'una imposta
sbatte sul muro
(La Filotea de le campane, II, Vigilia di Natale, vv. 3-4)

il cielo incurvasi come una cupola
(La Filotea de le campane, III, La Cattedrale, v. 17)

In un'aia si maciulla
(La Filotea de le campane, VII, v. 12)

le camere segrete, ermetiche, imbottite dal pavimento
al soffitto (Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 323)

Il crepuscolo moriva contro i vetri. Andrea accese su i
candelabri di ferro certe candele attorte
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 22)

preparavano, sopra un tavolo, le fasce e l'acqua
fenicata per disinfettare le lame. L'odore dell'acido
spandevasi nella stanza (Il Piacere, in Prose di
romanzi, I, cit., p. 126)

Sul tavolo era un vaso coreano, giallastro
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 218)

Le stelle nascoste dei gelsomini odoravano
acutamente nell'ombra (Il Fuoco, in Prose di romanzi,
II, cit., p. 303)

Nel giardino notturno ove le stelle nascoste dei
gelsomini odoravano acutamente (ibidem, p. 452)

osservando da vicino l'orchidea sanguigna e difforme
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 46)

la contessa di Chesterfield [...] morta etica
(Il Piacere, in Prose di romanzi, I, cit., p. 35)

E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso
come il sagrato d'una parrocchia campestre [...]
(Il Fuoco, in Prose di romanzi, II, cit., p. 378)

Allora le immagini sacre, i pentacoli, i brevi [...]
ondeggiavano e susurravano (Trionfo della morte, in
Prose di romanzi, I, cit., p. 832)

In un'altra finestra un'imposta sbatteva al vento
contro la muraglia cigolando su i cardini
(Il Fuoco, in Prose di romanzi, II, cit., p. 361)

e su la mia anima attonita la cupola del cielo
echeggiava tutta quanta della loro ebrezza canora (Le
vergini delle rocce, in Prose di romanzi, II, cit., p. 23)¹⁷¹

udiva i colpi ritmici della maciulla su un'aia remota
(Trionfo della morte, in Prose di romanzi, I, cit., p. 1006)¹⁷²

¹⁷¹ Anche: «La gran plaga vermiglia dall'orizzonte saliva lentamente verso lo zenit, tendeva ad occupare tutta la cupola del cielo» (G. D'ANNUNZIO, Gli idolatri, in Le novelle della Pescara, Tutte le novelle, cit., p. 180).

¹⁷² Il rilievo sonoro, autentico leitmotiv con significato di memento funebre, torna altre tre volte nel finale del romanzo dannunziano: «Nel silenzio egli percepì di nuovo le vibrazioni del pendolo e i colpi ritmici della maciulla su l'aia lontana» (ibidem, pp. 1012-1013); « - Che malinconia, quel rumore della maciulla su l'aia!» (ibidem, p. 1015); «Soltanto s'udivano i colpi ritmici della maciulla sull'aia lontana» (ibidem, p. 1016).

ogni fiore sbiadisce
ne le *manose* tende
(*La Filotea de le campane*, VIII, vv. 7-8)

Una chiesa martella dei rintocchi
come dei battiti di *discipline*
(*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, vv. 13-14)

È una *candida clausura*
tutta allegra di tenera verzura,
con le stanzucce come un *gineceo*
di trine
(*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, vv. 1-4)

una suora in cambellotto
stringe un mazzo di rose
(*Rosario di conventi*, IX, *In un convento*, vv. 13-14)

sembra che la pietra suppurì
per le *commessure* ingorde
(*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, vv. 3-4)

uno stinto pastello
in una cornice di *broccatello*
(*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, vv. 3-4)

Quali *dita spiritualizzate*
da la lunga preghiera consueta,
vi unirono così incatenate
(*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, vv. 5-7)

la piccola sacrestia
s'arricchisce d'antichi *zendadi*
(*Rosario di conventi*, XXVIII, *La domenica nel convento*, vv. 23-24)

Lo stellato del vecchio gelsomino
odora nel testo del fodero di *vaio*
(*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, vv. 9-10)

dei *fiori rossi* si *spiritualizzano*
(*Rosario di conventi*, XXIX, *Ore di riposo*, v. 15)

in giro per le foglie *carnicine*
d'un *geranio*
(*La Certosa*, XV, *Corone funebri*, vv. 16-17)

coperto di velli *manosi*
governava i porcari
(*Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., IV, vv. 192-193)

...portando il cilicio, percotendosi giorno e notte con la *disciplina*
(*Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 840)

pensava ai *monasteri* molli come *ginecei*, abitati dalle *monacelle* vestite di *cambellotto candido* e di *trine*
(*Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 430)

La portantina [...] arricchita di delicatissimi intagli nelle cornici e nelle *commessure* (*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 90)¹⁷³

Le lanterne di ferro battuto illuminavano inegualmente il cuoio delle pareti, le cassapanche scolpite, i busti antichi su' piedistalli di *broccatello*
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 82)

- Oh le vostre *mani*! [...] mi pare che voi dobbiate concedermene il possesso, e che, di tutto il vostro corpo, sieno le cose più intimamente animate dall'anima vostra, le più *spiritualizzate*
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 300)

zendadi leggeri e broccati
(*Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., p. 609)

Or lasceremo il *vaio*
per vesti di *zendado*
(*Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., p. 627)

i *fiori* entro quella prigione diafana paion quasi *spiritualizzarsi*
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 5)

e quei *fiori* esili, un po' *carnicini*, un po' bianchi
(*L'innocente*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 416)

¹⁷³ Il termine 'commessura' è senz'altro di origine dannunziana. L'abruzzese lo utilizza anche altrove: *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 25 e p. 69; *Vergine Anna*, in *Le novelle della Pescara, Tutte le novelle*, cit., p. 139; *Mungia*, *ibidem*, p. 319; *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., X, v. 11.

Le fitte letture dannunziane del giovane Govoni lasciano inevitabilmente qualche traccia, ma si tratta per lo più di sparuti ricordi lessicali, che subiscono, peraltro, il passaggio da un contesto prezioso e sublime a un contesto decisamente più quotidiano, nel quale risaltano quali punte auliche: di d'Annunzio viene volutamente sfruttato il versante raffinato, in modo da testarne la discesa al livello più modesto. Nei *Fuochi*, riducendosi praticamente a zero l'eredità dannunziana, verrà a mancare il controcanto più sostenuto, e tutto si svolgerà all'interno della dimensione più bassa. Ma qui Govoni ha ancora bisogno che la sua caduta sia attutita, a mo' di paracadute, dall'elevatezza dannunziana; ed è l'ennesima conferma della natura bifronte dell'*Armonia*.

Stessa sorte per Montesquiou, l'altro nume tutelare della squisitezza delle *Fiale*. Anche del conte parigino rimangono poche scorie, quasi esclusivamente lessicali:

Una campana sgrana una spica
di suoni poco usati;
dei fioretti malati
seccano in mezzo ai tegoli di mica
(*Canto fermo*, V, vv. 1-4)

Le carillon, exorciste de leurre,
sur le sommeil égrène avec bonté,
le chapelet mélodieux de l'heure.

Et, sur les toits que sable de mica
la lune bleue, on croit ouïr qui pleure
un son vitreux d'énorme harmonica.
(*Ding-Dong*, in *Le parcours du rêve au souvenir*, cit.,
vv. 10-15)

Quanti mesi sono scorsi,
o vecchia pendola imbevuta di curare
(*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, vv. 15-
16)

Tant de nobles couchants, endormis sans retour,
vous ont dorés d'un miel teint d'ambre et de curare
(*Vaisseaux*, in *Les perles rouges*, cit., vv. 7-8)¹⁷⁴

e i fiori sembran fiori di batista
(*Canto fermo*, XIV, v. 4)

Car, je me sens toujours me faire plus artiste,
a regarder fleurir mes roses de batiste
(*Angle docte*, in *Les hortensias bleus*, cit., vv. 19-20)

rose che tra le rose di batista
de le tende effondete pel cordiale
salotto del poeta simbolista
l'anima de la quiete conventuale
(*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose
conventuali*, vv. 37-40)

come in un vaso un elettuario
(*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, v. 14)

Électuaires, in *Les chauves-souris*, cit.

Sul tavolo avvizzisce
un mazzo d'aster in un vasello
(*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, vv. 23-24)

mystérieux bouquet de sa mélancolie,
rue ou myosotis, aster et romarin
(*Un portrait, au château d'Azay*, in *Les hortensias
bleus*, cit., vv. 15-16)

tra due foderi scarlatti
di porcellana con de gli elicrisi
(*La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, vv. 19-20)

où l'on voit émerger
le fruit de l'hélikryse
(*O mon âme, viens-t'en vers ces beaux bords bretons*,
in *Le parcours du rêve au souvenir*, cit., vv. 19-20)

¹⁷⁴ 'Curare' è francesismo per 'curaro'. Il termine potrebbe essere arrivato a Govoni attraverso altre strade, tutte legate a un certo decadentismo *maudit*: J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 289; J. PÉLADAN, *Curieuse!*, in *La décadence latine*, II, cit., p. 323; M. ROLLINAT, *Le magasin de suicides*, in *Les Névroses*, cit., v. 6.

L'hélikryse, l'anis, la sauge, le souchet
(*La souris rouge*, *ibidem*, v. 7)¹⁷⁵

I residui montesquiouiani sono ormai solo lessicali: nessuna traccia degli stimoli sonori e delle suggestioni metaforiche individuabili nelle *Fiale*. Anche la rima, pur mantenendosi nell'*Armonia* preferibilmente ricercata, si allontana dagli esiti virtuosistici del parigino; ne ho contata soltanto una senz'altro prelevata dai suoi testi, ed è la rima ipermetra atona «elitra : mitra» (*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d'ombra*, vv. 14:17), che riproduce quella che nel francese è la rima perfetta «élytre : mitre»¹⁷⁶.

Rispetto alle *Fiale*, in compenso, emerge nell'*Armonia* la lettura di Maeterlinck, ancora limitata, con ogni probabilità, alle sole *Serres chaudes* (1889). Non è sempre facile, per la verità, separare le reminescenze maeterlinckiane da quelle rodenbachiane, poiché non c'è dubbio che Rodenbach sia a sua volta un maeterlinckiano accanito; in certe occasioni, quindi, i due poeti sovrappongono la propria influenza. Nel caso del poeta di Gand, comunque, ha ragione Livi a rilevare come la sua suggestione su Govoni sia ancora piuttosto superficiale¹⁷⁷: non passano al ferrarese le atmosfere misteriose e inquietanti del fiammingo, né la tecnica dialogica spezzata e straniante delle *Douze chansons*, né la soluzione elencatoria volutamente incongrua e quasi surreale delle *Serres chaudes*. Saranno tutti aspetti che emergeranno tra *Fuochi* e *Aborti*. Per il momento la lettura govoniana di Maeterlinck si ferma alla selezione di alcune immagini:

Io penso a una detronizzata
regina in un crepuscolo triste,
ad una suora che assiste
una povera vedova *malata*
(*Canto fermo*, II, vv. 9-12)

Si sogna ad una *suora* addormentata
in un letto de l'*infermeria*
(*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, vv.
15-16)

in salotti di principi *aboliti*
(*Canto fermo*, IX, *La musica*, v. 14)

De l'*edifizio verde*
de la *speranza* più non resta una pietra
(*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, vv. 5-6)

Aux idées d'une *reine* qui regarde un *malade* dans le
jardin
(*Regards*, in *Serres chaudes*, cit., v. 17)

Maintenant la *sœur* de charité allume les lampes, elle
apporte le repas des *malades*
(*Hôpital*, in *Serres chaudes*, cit., v. 48)¹⁷⁸

mes douleurs *abolies*
(*Feuillage de cœur*, in *Serres chaudes*, cit., v. 3)

Mes doigts aux pâles indolences
élèvent en vain, chaque soir,
les *cloches vertes* de l'*espoir*

¹⁷⁵ Gli elicrisi sono piante erbacee con fiori dorati, e si trovano solo in Montesquiou. Li citerà anche Pascoli in *Napoleone*, III, v. 26, nei *Poemi del Risorgimento*.

¹⁷⁶ «Ce ruban qui prend à l'*élytre*, / au fez, au turban, à la *mitre*» (R. DE MONTESQUIOU, *Potinae*, in *Les hortensias bleus*, cit., vv. 49-50).

¹⁷⁷ F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 75-78.

¹⁷⁸ Ma si senta anche Rodenbach: «impression tristement angélique / d'une petite *sœur* malade en la maison» (G. RODENBACH, *Cloches du dimanche*, II, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 27-28).

(*Ame chaude*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 9-11)¹⁷⁹

O mio povero cuore,
tu sei un vaso di *cicutu*
(*La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, vv. 9-10)

On y fauchait la *ciguë* un dimanche matin
(*Ame*, in *Serres chaudes*, cit., v. 28)

Dei fiori rossi si spiritualizzano
sotto un globo di vetro blu
(*Rosario di conventi*, XIX, *Ore di riposo*, vv. 15-16)

Sous la cloche de cristal bleu
de mes lasses mélancolies
(*Feuillage du cœur*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 1-2)

Due *invalide*, al muro, con due sporte
scaldano al *sole* le loro *mani* morte
(*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, vv. 31-32)

Moi, j'attends un peu de *soleil*
sur mes *main*s que la lune glace
(*Heures ternes*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 15-16)

Je vois sous mes paupières closes
[...]
les *malades au soleil*
(*Visions*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 10; 12)

Gli stessi elenchi govoniani, nell'*Armonia*, pur presentando già segnali di spaccature e di sfilacciamento, non testimoniano i cambi di direzione e gli accostamenti indecifrabili propri del fiammingo, se non in qualche sparuto caso in cui anche gli elementi selezionati sembrano rinviare, sebbene non in modo circostanziato, al repertorio maeterlinckiano¹⁸⁰.

Tra gli altri autori riecheggianti nell'*Armonia* si segnalano, oltre a nomi già presenti nelle *Fiale*, alcune novità, come Barbey d'Aurevilly e Anne de Noailles. Spicca Jammes:

il crepuscolo asciuga
il suo rossore a le mie vetrate
(*Canto fermo*, III, vv. 15-16)

L'aube s'essuie
à leurs carrés de suie
(E. VERHAEREN, *Les usines*, in *Les villes tentaculaires* [1895], *Œuvres*, I, Genève, Slatkine Reprints, 1977, vv. 93-94)

Le grandi *torri* del Castello secolare
indietreggiano ne la *nebbia* crepuscolare
(*Canto fermo*, IV, vv. 9-10)

Un troupeau de *brouillards* passe tout effrayé;
le *donjon* se recule
(M. ROLLINAT, *Ballade de l'arc-en-ciel*, in *Les Névroses*, cit., vv. 17-18)

Io amo la *musica sbiadita*
come le *stoffe* dei loro ricami
colorati (le note), l'*appassita*
musica de gli splendidi reami
(*Canto fermo*, IX, *La musica*, vv. 1-4)

Sa *robe* était de tulle avec des roses *pâles*
[...]
Et c'était comme une *musique qui se fane*
(A. SAMAIN, *Keepsake*, in *Au jardin de l'Infante*, cit., vv. 1; 15)

In un quadro le *dagherrotipie*
ritraggono tutte de le vecchie dame
(*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 5-

la petite chambre basse
où étaient tes cartes et tes compas
e le *daguerrotipie* de tes petites sœurs

¹⁷⁹ Maeterlinckiano anche de Régnier: «Tristesse, j'ai bâti ton *palais vert* et noir / où l'if du deuil s'allie aux mirtes de l'*espoir*» (H. DE RÉGNIER, *Le faune au miroir*, in *Les jeux rustiques et divins*, Paris, Mercure de France, 1897, vv. 3-4).

¹⁸⁰ Un esempio, non a caso, molto pre-*Fuochi*: «Due vecchi con il capo / siedono su un sedile in mezzo a gli oleandri. / In un palazzo per i rosei meandri / si raffina il noviziato d'un piano» (*La Certosa*, IV, *Miniatura in roseo e in verde*, vv. 5-8). Il passaggio è molto maeterlinckiano: l'accostamento è enigmatico, i personaggi sono inquietanti, il clima è arcano. Si tratta, però, di soluzioni rare nell'*Armonia*; prova ne sia il fatto che i vecchi e il palazzo sono elementi che non tornano in nessun'altra poesia della raccolta, e che avranno invece larga accoglienza nel codice più *liberty* di *Fuochi* e *Aborti*.

- 6)
- Il vento studia da flautista
(Canto fermo, XVIII, Crepuscolo sul Po, v. 7)
- O campane argentine
de le povere suore cappuccine!
(La Filotea de le campane, IV, vv. 1-2)
- il loro suono mite
che s'arrampica pei miei vetri
come un clematite
(La Filotea de le campane, IV, vv. 5-7)
- Il sole entrando per la grata
disegna su gli assi de le monete
(Rosario di conventi, III, Nel parlatorio d'un convento, vv. 7-8)
- La Madonna nasconde il suo malato
Bimbo ne la bluastra mantiglia.
Sotto i suoi piedi come due fiori
si stende la lunatica cedula
(Rosario di conventi, XV, La nicchia, vv. 9-12)
- voci che spirano un fiato di morte
come quelle di malati pazienti!
(Rosario di conventi, XVII, Le voci de le suore, vv. 27-28)
- Una colomba tuba
sopra un muro che olezza di macuba
(Rosario di conventi, XX, Nel sacro di un convento, vv. 1-2)
- C'è il vino nuovo su la tovagliuola
coi grassi tordi per la cena
(La Certosa, V, Estate di San Martino, vv. 13-14)
- l'edera da le foglie di cimofani
sbiaditi
(La Certosa, XII, Sempre verdi, vv. 14-15)
- Mi tiene l'ineffabile innocenza
d'un nome in una lapide - *Biblis* -
- (F. JAMMES, *Vieille marine...*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 10-12)
- le vent passe au travers comme un joueur de flûte
(A. DE NOAILLES, *L'automne*, in *Le Cœur innombrable*, Paris, Calmann Levy, s.d. [1901], v. 14)
- Sur le pont, au son clair des cloches argentine
(J. M. DE HEREDIA, *Sur le Pont-Vieux*, in *Les trophées*, cit., v. 5)
- Je veux te battre avec des fruits de clematites
(F. JAMMES, *Élégie seconde*, in *Le deuil des Primevères*, Paris, Mercure de France, 1901, II, v. 29)¹⁸¹
- Leur plis
solennement droits descendent des murailles
[...]
et les derniers soleils les tachent de médailles
(E. VERHAEREN, *Croquis de cloître*, in *Les moines* [1885], *Œuvres*, III, Genève, Slatkine Reprints, 1977, vv. 5-8)
- et deux accroche-cœur pareils à deux énormes
cédilles plaqués sur son front lisse de vierge
(F. JAMMES, *Guadalupe de Alcaraz*, in *Le deuil des Primevères*, cit., vv. 3-4)
- s'udian giunger dal convento,
in quell'ora delle dieci,
voci tremule di frati
salmodianti antiche preci:
come voci di malati
(G. CIVININI, *La spilla di turchine*, in *L'urna*, cit., vv. 28-32)
- ...et aspire une prise de macoubac, comme il avait
l'habitude d'appeler pompeusement son tabac
(B. D'AUREVILLY, *Le bonheur dans le crime*, in *Les diaboliques*, [1874], Paris, Garnier, 1963, p. 148)
- Nous ferions un dîner lourd, et le vol-au-vent
serait sucré avec deux gros pigeons dedans
(F. JAMMES, *L'après-midi*, in *De L'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 9-10)¹⁸²
- La cymophane avec des moires azurées
(J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, cit., p. 67)
- Biblis*, ma sœur, *Biblis*, tu t'es changée en source, toi!
(J. LAFORGUE, *Salomé*, in *Moralités légendaires*,

¹⁸¹ Anche: F. JAMMES, *La jeune fille nue*, in *Le deuil des Primevères*, cit., v. 39; R. DE MONTESQUIOU, *Direction*, in *Les Paons*, cit., v. 1.

¹⁸² C'è anche la fonte betteloniana segnalata da Beccaria: «Gli augelli il mattin presi, / unti e arrostiti, / eran su la rotonda / polenta molle in lunghe e fitte schiere / per la cena imbanditi / e colmo del vin nuovo era il bicchiere» (G. BETTELONI, *Piccolo mondo-Idillio domestico*, in *Nuovi versi*, da *Opere complete*, I, *Poesie edite e inedite*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946, IV, vv. 56-60).

(*La Certosa*, XIV, *I teschi*, vv. 5-6)

Tua madre è lungi, in riva a l'*Orenoco*
(*La Certosa*, XX, v. 21)

Œuvres complètes, I, cit., p. 441)¹⁸³

Les bords de l'Orénoque, malgré des grands naufrages
inondant de sa vase un immense horizon
(J. M. DE HEREDIA, *Les conquérants de l'or*, I, in *Les
trophées*, cit., vv. 44-45)

Quest'ultima reminiscenza esotica rimanda al più volte citato trittico di poesie su Maria, giovane assistente della Maternità morta etica. Si tratta di una miniserie che spezza l'anonimato dell'*Armonia* e il suo procedere per scatti, introducendo un tono narrativo inedito per il Govoni-1903. Il tema è patetico per eccellenza, ma il ferrarese lo svolge con una modulazione quasi svagata, tra inserzioni ospedaliere molto primonovecentesche e accenni alla quotidianità più rasoterra, tra sentimentalismi dannunziani («Perché non aspettasti di morire / ora che stà per ritornare Aprile?») e virate prosaiche nuovissime per la poesia italiana («e tuo padre ti avrebbe comperato / un orologio di quelli perfetti!»); l'esito, gozzaniano *ante litteram*, è tra i più felici dell'*Armonia*. A me pare che lo spunto per questa diversa 'maniera' sia tutto jammiano. Derivano dal poeta di Orthez lo sviluppo narrativo, il ricorso a un registro poetico che si intrecci al parlato, e il tema stesso, con le sue sfumature esotico-tropicali:

Chi mai la sapeva tubercolosa?

Sembrava esuberante di salute.
Avea compito diciott'anni a pena.
Copriva le sue membra sconosciute
d'una *veste* purpurea o *serena*
(*La Certosa*, XVIII, *A Maria*, vv. 4-8)

Ma ti portano via!

[...]
e tuo *padre* ti segue a capo chino
e non piange, perché non à più lacrime;
e le torce al tuo *feretro* vicino
arrossano i lor occhi da le lagrime acri
(*La Certosa*, XX, vv. 13; 17-20)

Mais sur un *brancard*, portée par ses parents,
son pauvre *père* tête nue et priant,

et ses frères qui disaient: «ainsi soit-il»,
une *jeune fille* sur le point de mourir

oh! qu'elle était belle! *elle avait dix-huit ans*,
et elle souriait; elle était *en blanc*

(F. JAMMES, *J'allai a Lourdes*, in *De l'Angelus de
l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 17-22)

Il fatto che il trittico sia posto quasi a fine libro e che questi caratteri jammiani (narratività, esotismo, stile e linguaggio che riflettono il parlato) tornino, e con più evidenza, nei *Fuochi d'artificio* conferma l'impressione che anche le poesie dell'*Armonia* siano disposte secondo un ordinamento sostanzialmente cronologico. Certo è che la linea pascoliano-jammiana, che Livi vuole attiva soltanto a partire dai *Fuochi*¹⁸⁴, è invece già forte nell'*Armonia*, soprattutto tra *Rosario* e *Certosa*, a dimostrazione di come la seconda raccolta govoniana, pur essendo

¹⁸³ Biblisa sarà la protanogista femminile del dramma govoniano *La neve* (1914) e comparirà anche in *Oro appassito e lilla smontata*, nei *Fuochi d'artificio*.

¹⁸⁴ Cfr. F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 79.

indubbiamente modellata sull'esempio rodenbachiano, che ne impronta tutti gli elementi fondamentali, rimanga aperta ad altre influenze, senza il voluto trasformismo delle *Fiale*, ma con una dose di ricettività sempre assai elevata. Ne esce un Govoni estremamente aggiornato e sprovvincializzato: il marginalismo concluso dell'*Armonia* si svela, anche da questa prospettiva, straordinariamente aperto.

3.8. La novità stilistica dell'*Armonia*

L'*Armonia in grigio et in silenzio* è, stilisticamente, uno dei primi libri 'nuovi' del Novecento italiano. I suoi caratteri fondamentali si possono ben delineare in un accostamento rovesciato con le *Fiale*, vale a dire: tendenza all'abbassamento di tono contro tendenza all'innalzamento, sintassi spezzata contro sintassi preferibilmente legata, varietà metrica contro esclusività del sonetto, introduzione del tredecasillabo e di misure brevi contro esclusività dell'endecasillabo, rima non sempre perfetta e non sempre regolare contro rima obbligata e sempre perfetta. Le maglie metrico-prosodiche, insomma, cominciano ad allentarsi visibilmente, in un processo di liberazione sempre più accelerato.

Rispetto alle *Fiale*, poi, dal punto di vista stilistico, si segnala un cospicuo incremento degli stilemi nominali. L'andamento più sincopato dell'*Armonia*, che spesso si manifesta in un susseguirsi di immagini slegate, conduce ad un certo disossamento sintattico, soprattutto in occasione dei numerosi intervalli inventariali:

Suonatine di guasti carillons / in salotti di principi aboliti, / minuetti vizzi, gialli cotillons / in camere con
specchi intrizziti (*Canto fermo*, IX, *La musica*, vv. 13-16)

Pupille ancora vive, labri / come sfogliati, rughe approfondite, / e pomelli digiuni di cinabri, / chiome svanite,
mani rattrappite (*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 29-32)

Croci ed urne. Rosai e sempreverdi. / Monoliti di lusso. Pietre obliate, / col numero. Colori e fiori a perdi / vista
(*La Certosa*, XI, *Sempre verdi*, vv. 1-4)

I casi limite, ovviamente, sono le poesie-elenco per eccellenza, come *La Filotea de le campane*, XII, o altri esperimenti catalogatori come *Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi e Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*. La poesia consiste in un semplice accostamento paratattico di diverse manifestazioni di uno stesso fenomeno. Altrove, come si è visto, la frase nominale è un'esclamativa che segnala la presenza nascosta di un poeta-commentante (del tipo: «O candore! O corredi / di pace, d'incenso e di steli / di ceri! O

incoerenti arredi / di voci e di teneri veli!») ¹⁸⁵, mentre in altri casi l'effetto è vicino alla frantumazione pascoliana:

vicino, un'acqua stagna / con una barchetta corrosa (*Canto fermo*, X, vv. 3-4)

Ora, nessuno (*Canto fermo*, X, v. 13)

Per le vecchie stampe / dei tetti le passere casereccie (*La Filotea de le campane*, V, vv. 11-12)

Si tratta di soluzioni che tendono alla «mascheratura della poeticità» ¹⁸⁶, manifestazioni di una pigrizia stilistica che persegue l'abbassamento tonale e la creazione di un ritmo annoiato e fiacco.

L'*Armonia*, nella sua lunga carrellata inventariale, è un libro incentrato sulla nominazione delle cose. Sostantivi e aggettivi, quindi, dominano la scena. Il lessico dell'*Armonia*, come si è già accennato, è estremamente mobile: la volontà di rappresentare uno spicchio di realtà marginale e domestico non impedisce affatto a Govoni di fare spesso ricorso a termini rari, tecnicismi, aulicismi, parole desuete, continuamente affiancati a un lessico rasoterra. Proprio questa altalena stilistica rappresenta l'*unicum* dell'*Armonia*, anche se caratterizzava qua e là le stesse *Fiale*, dove però l'attrazione per il versante raffinato era molto più marcata. Qui il termine raro non è ostentato, ma semmai mascherato, spesso non esposto in posizione rimica, ma dissimulato in mezzo al verso:

Un comignolo fuma / una *dilegine* noia (*Canto fermo*, XV, vv. 9-10)

de le duchesse con il guardinfante / e i larghi *sboffi*, e la scriminatura (*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 9-10)

con un *gigaro* friabile / che si diverte a gualcire (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 18-19)

Spuntano fuor dei *cretti* de le ortiche (*Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex-convento del Corpus Domini*, v. 3)

ogni lapide nel canto / più solo s'orna d'una comunione / d'*aster* e di *calendule* tardive (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, vv. 4-6)

Pel *penero* di punte / d'un cancello (*La Certosa*, XIII, *Tra gli ex-voti del bosso*, vv. 2-3)

in mezzo a un tralcio di *treti* sospesi, / un teschio con dei denti mozzi pensa (*La Certosa*, XV, *Corone funebri*, vv. 13-14)

Non mancano esempi di preziosismi esibiti in rima («cimossa», «elettuario», «stuelli», «blonda», «bigherini», «cimofani», «elicrisi») ¹⁸⁷, a dimostrazione di come la tendenza a

¹⁸⁵ *Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, vv. 9-12. Govoni alterna, a questo scopo, 'oh' e 'o'.

¹⁸⁶ G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 176.

camuffare e a infiacchire conviva sempre con il desiderio di esporre e vivacizzare. E direi che proprio attorno a questa dialettica si possono ricondurre tutte le soluzioni stilistiche dell'*Armonia*. Così, di contro al ricorso alla parola difficile, si segnala la ricerca del termine comune, se non usurato («pantoffole», «pentole», «inaffiatoio», «cicca», «teglia», «fornello»)¹⁸⁸; di contro alle piante rare entrano in poesia quelle più prosaiche («rosmarino», «fagioli», «pomodori», «basilico»)¹⁸⁹; accanto agli uccelli esotici gli animali domestici (oltre al gatto: «gallina», «anatre», «gallo», «maialino», e, in contesti culinari, «anguilla», «tordi»)¹⁹⁰. I giardini *liberty* delle *Fiale* sono sostituiti da orti decisamente più casalinghi:

Su un davanzale c'è un rustico testo / con della salvia verdognola, / c'è un po' d'amido pesto / in una carta
giallognola
(*Rosario di conventi*, IX, *In un convento*, vv. 5-8)

Una gallina grigia, avida becca / su un cumulo di mondatura secca (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un
convento*, vv. 25-26)

Il cortile ridotto ad orticello / è pieno d'anatre e di pomodori; / nel marciapiede i mattoni in coltello / sudano dei
verdognoli umidori (*Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, vv. 5-8)

E pure gli interni, privati dell'opulento *bric-à-brac* delle *Fiale*, si mostrano più essenziali, se non rustici (e rimando ancora a *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*).

Anche i francesismi dell'*Armonia*, a loro modo, riproducono questa biforcazione tra abbellimento e abbassamento, pacchianeria e dissimulazione. In alcuni casi il termine francese è messo in mostra e mantenuto tale e quale, per ottenerne un effetto più colto e raffinato: così si hanno «carillons» e «cotillons» (in rima!), «alpagas» e «bouquet»¹⁹¹. Aggiungo che si tratta degli unici forestierismi dell'*Armonia* e di parole strettamente legate all'immaginario rodenbachiano, che quindi espongono anche la propria ascendenza letteraria. Gli altri termini francesi sono invece italianizzati, cioè, in qualche modo, mascherati: Govoni ne ricava parole nuove che acquistano anch'esse, proprio in virtù della loro apparente

¹⁸⁷ *Canto fermo*, XVI, v. 12; *Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, v. 14; *Rosario di conventi*, X, *Ore candide*, v. 13; *Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, v. 20; *Rosario di conventi*, XXIX, *Ore di riposo*, v. 8; *La Certosa*, XII, *Sempre verdi*, v. 14; *La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, v. 20.

¹⁸⁸ *Canto fermo*, III, v. 4; *Canto fermo*, XIV, v. 16; *La Filotea de le campane*, IX, v. 15 e *Rosario di conventi*, II, v. 30; *La Filotea de le campane*, XII, v. 15; *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, v. 19; *ivi*. Accanto a 'inaffiatoio' Govoni usa anche 'annaffiatoio' (*Rosario di conventi*, VIII, v. 12).

¹⁸⁹ *Canto fermo*, XII, v. 18; *La Filotea de le campane*, X, v. 2 e *Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, v. 16; *Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 6; *Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, v. 12.

¹⁹⁰ *Canto fermo*, XII, v. 23 e *Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, v. 25 e *Rosario di conventi*, XXVI, *Nel convento di S. Antonio*, v. 3; *Canto fermo*, XV, v. 53 e *Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 6; *La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, v. 5; *La Certosa*, XXI, *La siesta del micio*, v. 16; *La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, v. 11; *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, v. 14.

¹⁹¹ *Canto fermo*, IX, *La musica*, vv. 13:15; *Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, v. 11; *Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, v. 40; *La Certosa*, IX, *Ne la notte dei morti*, v. 15.

oscurità, un'aura sofisticata, per quanto di una sofisticatezza assai più *naïve*. E così, accanto alla «cornetta»¹⁹², ci si imbatte nel «parrocchiano» (il messale, dal francese 'paroissien') e nella «vetriera» (per vetrata, dal francese 'verrière')¹⁹³. Altri casi sono più estremi: Govoni usa «ridò» per 'tenda' ('rideau')¹⁹⁴, e persino «nonne» per 'monache' ('nonne')¹⁹⁵, rischiando di far cadere il lettore non rodenbachianamente ferrato in un banale fraintendimento. Un caso ancora più interessante: il francese 'curare' è mantenuto nella grafia («curare» al posto dell'italiano 'curaro')¹⁹⁶, ma non nella pronuncia, che è invece italianizzata (rima con «ritornare»: meno probabile una rima per l'occhio)¹⁹⁷.

Una dinamica simile a quella del sostantivo coinvolge anche l'aggettivo. Da una parte esso è totalmente sovraesposto, al punto da essere reso indipendentemente dal nome, dall'altra è ridotto a un grado zero di connotazione, in modo da risultare sovrapposto e fuso con il nome. Quindi, ancora: visibilità contro dissimulazione. Il primo caso, decisamente più interessante, è ancora poco diffuso, e conoscerà nei *Fuochi* gli esiti più sconvolgenti. Qualche esempio:

un bel giardino con dei muri *erpetici* (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, v. 4)

la pioggia *rugginosa* (*Canto fermo*, II, v. 1)

Anche le chiese un poco *sonnacchiose* (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, v. 5)

le vecchie campane *valetudinarie* (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, v. 8)

le commessure *ingorde* (*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, v. 4)

O *incoerenti* arredi (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, v. 11)

saturi di profumi *ossequiosi* (*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, v. 9)

Un giglio apre i secchielli *scrupolosi* (*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, v. 10)

Il giardino è *corretto* (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, v. 5)

Gli aggettivi diventano *trouvailles* slegate dal nome, inserzioni allotrie che servono a far scattare un'ulteriore analogia¹⁹⁸:

¹⁹² Vd. *infra*, nota 33.

¹⁹³ Rispettivamente: *Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, v. 39 e *Rosario di conventi*, IX, *In un convento*, v. 11; *La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, v. 4.

¹⁹⁴ *Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, v. 32.

¹⁹⁵ *Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, v. 10. Anche, ma con più ambiguità, *Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi*, v. 11.

¹⁹⁶ *Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, v. 16.

¹⁹⁷ Altre italianizzazioni, ma più diffuse, di termini francesi sono «tulle» (*Rosario di conventi*, XXIX, *Ore di riposo*, v. 5; *La Certosa*, VII, *La via de la Certosa*, v. 17) e «tarlatana» (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, v. 21).

¹⁹⁸ Così Beccaria, a proposito delle raccolte successive: «sembrano aggettivi 'isolati' dal sostantivo, affrancati da esso, autonomi, di funzione esornativa, trovata più che attribuzione, sensazione empirica sulla quale scatta per sovraimpressione un'analogia, ma senza il simbolo» (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di*

L'ordinazione dei gigli sul piano / à l'aria d'un *organico* canneto (*Canto fermo*, XXII, *Complicazioni di tinello*, vv. 7-8)

Sotto i suoi piedi come due fiori / si stende la *lunatica* cediglia (*Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, vv. 11-12)
Govoni dimostra di riuscire a produrre accostamenti e metafore con le soluzioni più brucianti e impensate. Gli effetti di questa aggettivazione funambolica, nei casi più esasperati, possono essere al limite del *nonsense*:

Gli alberi parlano tra loro
de le defunte rose:
il *malaticcio* decoro
à delle semplicità *deliziose*
(*Canto fermo*, XV, vv. 49-52)

In questo passaggio l'attrito è dato da due accostamenti quasi ossimorici, nei quali sono proprio gli aggettivi a potenziare, ma contemporaneamente a far deragliare, sostantivi di per sé assai vaghi. Il senso è inafferrabile, pur nell'assoluta mancanza di simboli o analogie¹⁹⁹. Altrove, ancora, l'aggettivo appare incongruo perché piazzato a fine verso a mo' di zeppa, come già nelle *Fiale*. In questo esempio, in particolare, serve a ricreare una rima di tradizione pascoliana («pioggia : roggia»):

Sul marciapiede tra la noia *roggia*
s'affretta una chiassosa squadra d'educande
(*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, vv. 3-4)

A questo tipo di aggettivo forte se ne contrappone uno decisamente meno energetico, che ha per lo più lo scopo di impigrire il ritmo e l'atmosfera attraverso qualificazioni prevedibili, ripetitive o addirittura ridondanti, fino agli estremi di una completa indentificazione con il nome («la quieta quietudine»)²⁰⁰. Si sfocia nella dimensione più propriamente crepuscolare del libro, dominata da un'aggettivazione catatonica: «povero» (11 volte), «malato» (10), «dolce» (9), «triste» (8), «lento» (6), «malinconico» (5)²⁰¹. Solo in *Canto fermo*, II, si trovano molti nessi a dir poco programmatici: «dolcezza malinconica» (v. 6), «crepuscolo triste» (v. 10), «povera vedova malata» (v. 12). Il clima è volutamente estenuato, e l'aggettivo serve a ribadire il languore di fondo. Così, accanto alle «defunte rose» di *Canto fermo*, XV, abbiamo «le piante moribonde», «dei fioretti malati» e altri «fiori malati»²⁰². La

Govoni, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 183). Anche Varese: «Gli aggettivi tipicamente prosastici diventano anch'essi immagine e quasi si isolano» (C. VARESE, *La poesia di Corrado Govoni*, cit., p. 56).

¹⁹⁹ Il «malaticcio decoro» è quello delle rose («defunte», dunque, perché malate)? O è l'intero quadro che comprende alberi e rose o persino tutto il paesaggio piovoso delineato nei versi precedenti? Un quadro composto di elementi semplici, ma capace di essere a suo modo grazioso?

²⁰⁰ *Canto fermo*, XVI, v. 11.

²⁰¹ Rimando, per il censimento puntuale, al *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, a cura di G. Savoca, Bologna, Zanichelli, 1995.

²⁰² *Canto fermo*, III, v. 6; *Canto fermo*, V, v. 3; *Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, v. 3.

pioggia è sempre «lenta»²⁰³. Altri accostamenti sono appositamente prevedibili: «logora gronda», «solitaria via», «vecchie stampe», «fiori vizzi», «strade deserte», «campane nostalgiche», «povero cuore», «lacere tende», e, ancora, «crepuscolo triste»²⁰⁴. La situazione, si capisce, è al limite dell'automatismo. Anche i colori vanno incontro a una biforcazione, che taglia completamente, per assurdo, proprio il grigio: da una parte trionfano i colori vivaci (rosso: 13 volte; verde: 7; giallo: 6), dall'altra le tinte tendono a farsi sporche e inquinate: si incontrano il verdognolo (2), il cenerognolo (2), il giallognolo (4), con le varianti del verdastro (2), del giallastro (2) e del rossastro (1). Ma il colore dominante, in stile molto crepuscolare, è il bianco: 32 presenze contro 6 del nero, sicché non è neanche possibile dire che il grigio risulti da un loro mescolamento. La raccolta si conferma sbilanciata verso il dinamismo piuttosto che verso l'apatia.

Tanto che, quando non sono né il sostantivo né l'aggettivo ad accollarsi l'energia poetica necessaria a sconvolgere il reale, ci pensa il verbo. Si tratterà di verbi usati in prospettiva analogico-metaforica, con lo scopo di sconnettere i rapporti tra le cose, senza che siano necessarie particolari forzature grammaticali²⁰⁵. L'oltranza, nell'*Armonia*, non è applicata alla forma, ma direttamente alle cose. Così proprio il verbo si rivela un altro modo per creare analogie, una soluzione che si va ad aggiungere a quelle più classiche analizzate sopra:

La luce stanca *si volatilizza* (*Canto fermo*, I, *Musica per camera*, v. 1)

la sua malinconia / *zoppica* un organo di Barberia (*Canto fermo*, XIV, vv. 9-10)

Per la quiete *nevischia* / un arruffio pertinace / di freddolosi uccelli (*Canto fermo*, XV, vv. 15-17)

la quieta quietudine / *spuma* la sua cimossa (*Canto fermo*, XVI, vv. 11-12)

Il crepuscolo *si sfogliò* / su i tegoli muscosi (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 1-2)

Il vento *macina* la neve (*La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, v. 8)

La campana de le Teresiane / *agucchia* i suoi pizzì (*La Filotea de le campane*, VI, vv. 5-6)

Le case contemplative / *turano* i loro orecchi (*La Filotea de le campane*, VI, vv. 11-12)

Il giorno *rovescia* le tasche vuote (*La Filotea de le campane*, XIII, v. 13)

²⁰³ «Lenta lenta discende un'acquerugiola / di trecchie bionde» (*Canto fermo*, VII, vv. 9-10); «O acquerugiola lenta e blanda» (*Canto fermo*, XII, v. 9); «Cade una pioggia lenta lenta» (*Canto fermo*, XIII, v. 12).

²⁰⁴ *Canto fermo*, XII, v. 12 (con la variante «logora grondaia» in *La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, v. 18); *Canto fermo*, XIII, v. 3; *La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, v. 11; *La Filotea de le campane*, VI, v. 8; *La Filotea de le campane*, VII, v. 1; *La Filotea de le campane*, IX, v. 3; *La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, v. 9; *Rosario di conventi*, IX, *In un convento*, v. 3; *Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 23.

²⁰⁵ Rimando ancora a G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 150-160 e pp. 181-182.

Le nubi *s'ubbriccano* di rosso (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, v. 12)

Il sole *largisce* ai fiori malati / le sue calde pozioni (*Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, vv. 3-4)

Il silenzio i suoi gigli / *sboccia* (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, vv. 1-2)

il campanile severo / *scorre* i nodi dei suoi cordigli (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, vv. 3-4)

In un canto i cipressi mortuari / *pregano* (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, vv. 21-22)

i ceri *sbocciano* sopra l'altare (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, v. 2)

La luce *sfila* la sua conocchia (*Rosario di conventi*, XXVII, *Ne la cappella de la Beata*, v. 1)

Il freddo *trebbia* / l'ultime rose dei rosai (*La Certosa*, III, *Patina di bronzo*, vv. 3-4)

Oh quel tamburo lontano / che *buratta* la sua malinconia! (*La Certosa*, III, *Patina di bronzo*, vv. 11-12)

il vento gli ultimi profumi *annaspa* (*La Certosa*, XV, *Corone funebri*, v. 9)

Un luminello la sua fiamma *scorza* / pei vetri tondi (*La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, vv. 3-4)

Il verbo, qui, dovendo connettere un soggetto e un oggetto che si pongono su due piani diversi e irrelati, è l'elemento più forzato, portato al limite, sicché è proprio alla sua altezza che si vengono a creare il salto logico e la sorpresa. L'analogia risulta ancora più diretta, inattesa, scorciata, con un conseguente senso di smarrimento. L'unica violenza che Govoni conduce sul linguaggio è la transitivizzazione di alcuni intransitivi²⁰⁶:

Di lontano la sua malinconia / *zoppica* un organo di Barberia (*Canto fermo*, XIV, vv. 9-10)

la quiete quietudine / *spuma* la sua cimossa (*Canto fermo*, XV, vv. 11-12)

le case *sbocciano* dei bianchi lumi (*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, v. 14)

Le foglie *odorano* la calma (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, v. 25)

Un tamburo / *avanza* la sua triste epidemia / di rulli (*La Certosa*, XIII, *Tra gli ex-voti del bosso*, vv. 10-12)

La Galassia nel muto reliquiario / de lo spazio il suo fiume d'oro *sbocca* (*La Certosa*, XXIII, vv. 1-2)

Questa concentrazione di energia metaforica nel verbo fa sì che spesso la sua posizione all'interno della frase sia potenziata. Nell'*Armonia* è molto diffusa la costruzione soggetto + oggetto + verbo, con due conseguenze: un ulteriore rilievo dell'azione e della sua forza disgregante e un'ulteriore sintetizzazione dell'analogia, poiché metaforizzante e metaforizzato vengono direttamente accostati, senza la presenza del mediatore verbale. L'effetto è quello di un'urtante somma di concreti, di una sovrapposizione aberrante tra le cose, da cui l'impressione di una realtà ingombrante e iper-gremita:

²⁰⁶ Cfr. G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 160.

Il gelsomino un odor blando / fuma da le sue stelle (*Canto fermo*, V, vv. 11-12)

Ne l'orto un muro un gaggio sopporta (*Canto fermo*, XV, v. 5)

I tappeti i bei racconti / velano di leggeri fumi (*Canto fermo*, XVI, vv. 13-14)

La pioggia l'autunnale accappatoio / stende sopra le fioriture rance (*La Filotea de le campane*, I, *Acquatinta autunnale*, vv. 5-6)

Le celosie le loro creste / ringalluzziscono dentro le casse (*La Filotea de le campane*, X, vv. 5-6)

Il crepuscolo la sua sbiadita / tempra di sangue fervido ravniva (*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, vv. 1-2)

E mentre le campane la chiesetta / nutriscono de l'azimo de gli Ave (*Rosario di conventi*, VIII, vv. 13-14)

Il silenzio i suoi gigli / sboccia pel monastero (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, vv. 1-2)

E le suore invisibili le voci / smorzano come fiamme odorose (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, vv. 33-34)

La casa l'armonia famigliare / pel fumo del comignolo significa (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, vv. 11-12)

Il santo ne la nicchia del di fuori / sotto vetro i suoi lineamenti perde (*Rosario di conventi*, XXVI, *Nel convento di S. Antonio*, vv. 1-2)

La chiesina i suoi tre altari dispone / ne la guisa dei lati d'un salterio (*Rosario di conventi*, XXVI, *Nel convento di S. Antonio*, vv. 17-18)

In un muro, de l'edera parassitaria / un gelsomino tra i suoi graffi strozza (*La Certosa*, II, *Ruggine ed oro deteriorato*, vv. 7-8)

Un altro un sorriso infernale / ghigna da la sua guasta dentatura (*La Certosa*, XIII, *I teschi*, vv. 17-18)

Il vento gli ultimi profumi annaspa (*La Certosa*, XIV, *Corone funebri*, v. 9)

Un luminello la sua fiamma scorza (*La Certosa*, XVI, - *Ines - Jole - sorelle*, v. 3)

la Galassia nel muto reliquiario / de lo spazio il suo fiume d'oro sbocca (*La Certosa*, XXIII, *Nel sacro de la Certosa*, vv. 1-2)

In realtà questo sparpagliamento sintattico produce più di qualche imbarazzo nella lettura. Grammaticalmente Govoni si conferma poeta eslege e anarchico, se non zoppicante: l'andatura del suo verso, anche in seguito al consueto lassismo prosodico, è sempre ballerina e instabile. Senza raggiungere i picchi di approssimazione toccati nei *Fuochi*, l'*Armonia* offre più di qualche esempio di imprecisione grammaticale, o meglio, di costruzioni sghembe, fuori sesto:

Al mio bianco micio, affinché non mi graffi più le mani quand'io giuoco con lui ed impari a non voler più assalire i poveri canarini ogni volta che li vede, e di vivere sempre d'accordo con loro (*Dedica*)

Una fanciulla è intenta nel curare / la sua vaniglia (*Canto fermo*, VII, vv. 7-8)

I conventi velati da la nebbia tetra / ognuno pare una Certosa d'egiziane / mummie (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, vv. 7-9)

Ogni cosa, anche il più tenue rumore / sembra preso da un male voluttuoso (*La Filotea de le campane*, IX, vv. 7-8)

sul suo inginocchiatoio / a l'alba, ognuna, recitavano l'ufficio (*Rosario di conventi*, II, vv. 31-32)

Il sole coi suoi stuelli / si prova di guarire l'endemia / de la pietra (*Rosario di conventi*, X, *Ore candide*, vv. 13-15)

Il santo ne la nicchia *del di fuori* / sotto vetro i suoi lineamenti perde (*Rosario di conventi*, XXVI, *Nel convento di S. Antonio*, vv. 1-2)

Un bianco mao la tira col zampino / per la sua manica perché à fame (*Rosario di conventi*, XXXI, *Incisione in legno*, vv. 13-14)

E oh commovente! *In alto dei ritratti* / nel quadro si formò con i manelli / dei riccioli de le morte recisi / un salice piangente di capelli! (*La Certosa*, XVI, - *Ines - Jole - sorelle*, vv. 21-24)

I problemi possono riguardare la *consecutio*:

Le foglie sono foglie che *passassero* / in un erbario (*Canto fermo*, VII, vv. 3-4)

Si direbbe che *sternuta* (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, v. 10)

O altri elementi:

Nel giardino ogni attrezzo *agricoltore* / spira l'atteggiamento del riposo (*La Filotea de le campane*, IX, vv. 5-6)

E che *d'affare* che àno le campane (*Rosario di conventi*, XXIX, *La domenica nel convento*, v. 17)

Non parlo poi dell'uso di accentare parole che non vorrebbero l'accento («fà», «rarefà», «sà», «stà» «fù», «blù») e di altre aberrazioni²⁰⁷, giacché qui la spigliatezza govoniana si incrocia con l'uso dell'epoca e con eventuali refusi, non rari nella *princeps*.

Ciò detto, rimangono nell'*Armonia* un paio di passaggi oscuri, sia in ragione dell'estrema sinteticità del linguaggio govoniano, sia in seguito a una voluta attenuazione del livello dei significati, a voluti deragliamenti a metà tra zeppa e *nonsense*²⁰⁸. In un paio di

²⁰⁷ Anche palazzeschiano, e non solo, è l'uso di alcune voci del verbo avere senza l'acca e con 'a' accentata (del tipo: à, àno), sistematico nell'*Armonia*. E citerei anche l'abitudine a tagliare la vocale finale agli articoli che precedono termini iniziati per 's' impura, 'z', ecc. Ad esempio, nell'*Armonia*: «un scemo bicchiere» (*Rosario di conventi*, X, *Ore candide*, vv. 7-8); «un sciame» (*Rosario di conventi*, XXXI, *Incisione in legno*, v. 11). Mengaldo riconduce al fonetismo emiliano le grafie del tipo: «magnoglia», «oglio», «mobiglio», «petroglio» (rispettivamente: *Canto fermo*, IX, *La musica*, v. 20; *Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, v. 6; *Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 13; *La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, v. 17; cfr. P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, nota 54 a p. 147). La somma di questi usi al limite della grammatica, e talvolta decisamente extragrammaticali, rende spesso la lettura dell'*Armonia* sciancata e sconnessa.

²⁰⁸ Così, ad esempio, i versi: «il fondo a gradi giallo foglie salmonate / di crisantemi rossi si arrossisce» (*La Certosa*, II, *Ruggine ed oro deteriorato*, vv. 3-4) andranno intesi: 'durante il tramonto, lo sfondo del cielo a tinte graduate tra il giallo e l'arancione-salmone delle foglie si tinge di un rosso simile a quello dei crisantemi'. Altre annotazioni coloristiche così sintetiche si trovano, ad esempio, in *Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*: «Una parete vestita di carte / geranio» (vv. 13-14); «un inodoro / festone di crisantemi paglia» (vv. 19-20).

casi, invece, l'oscurità (o meglio, con Pietropaoli, l'«iposemia»)²⁰⁹ è causata da una prevalenza (in stile-*Fiale*) del significante sul significato:

Lo specchio intirizzito / sprizza ogni tanto uno sprazzo (*Canto fermo*, XVI, vv. 19-20)

Un'anatra sguazza crocchiando / in un truogolo intorbidito. / Una cincia saltella inciando / per il convolvo fiorito (*Canto fermo*, XV, vv. 53-56)

L'effetto, mi pare, è sempre estremenamente euforico e fantasioso. Qui si dà, non a caso, il primo neologismo govoniano («inciando»), usato in modo del tutto tautologico, per ottenere una totale sovrapposizione tra soggetto e verbo.

Quella della ripetizione, d'altronde, è una delle strutture basi dell'*Armonia*, e lo si è in parte già visto nell'analisi del repertorio figurativo della raccolta. Qui aggiungerei qualche annotazione, *in primis* distinguendo tra una ripetizione interna alle singole poesie e una ripetizione a largo raggio tra poesie diverse. Il loro effetto mi pare opposto: la prima è una nuova declinazione di pigrizia stilistica, e ha lo scopo di scandire un ritmo inerziale e ipnotico; la seconda serve invece a legare e a orchestrare il libro, a tramarlo di richiami che rilancino in continuazione la perlustrazione del reale, con esiti labirintici (ma anche, più in negativo, da circolo vizioso). L'emersione dei due diversi andamenti della raccolta, centripeto e centrifugo, è quindi duplicata anche nell'utilizzo della ripetizione. Nel caso più debole ed erosivo, frequente è il raddoppiamento di una stessa parola:

Lenta lenta discende un'acquerugiola (*Canto fermo*, VII, v. 9)

gli uccelli – *pio, pio* – corrono al rifugio (*Canto fermo*, VII, v. 11)

Cade una pioggia *lenta lenta* (*Canto fermo*, XIII, v. 12)

Le campane di San Benedetto / suonano suonano un allegro doppio (*La Filotea de le campane*, VIII, vv. 1-2)

De le campane *lontane lontane* / annunziano una festa (*La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, vv. 1-2)

Ma perché? ma perché? (*La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, v. 5)

O campane *lontane lontane* / continuate la vostra allegrezza (*La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, vv. 29-30)

nitide nitide come il fiore / de la loro castità (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, vv. 11-12)

Dove sei, dove sei? (*La Certosa*, XVI, *Lapide anonima*, v. 10)

In altre occasioni vengono ripetuti interi versi:

O acquerugiola lenta e blanda / [...] / O acquerugiola lenta e triste (*Canto fermo*, XII, vv. 9; 13)

²⁰⁹ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 46.

C'era una volta una chiesina in riva al mare / [...] / C'era una volta una chiesina in riva al mare (*Rosario di conventi*, II, vv. 1; 40)

È una candida clausura / tutta allegra di tenera verzura / [...] / È una candida clausura / in miniatura (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, vv. 1-2; 29-30)

Il roseo crepuscolo / ne la pace del chiostro minuscolo / [...] / Il roseo crepuscolo / sviene tra i fiori del chiostro minuscolo (*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, vv. 1-2; 15-16)

Il caso più evidente è *La Filotea de le campane*, IV, dotata di un vero e proprio ritornello: «O campane argentine / de le povere suore cappuccine!». Vanno poi segnalati i numerosi pezzi elencatori articolati su una serie di anafore (almeno: *Canto fermo*, IX; *Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi*; *Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*; *La Certosa*, VII, *La via de la Certosa*), e i casi piuttosto diffusi di rime epifore²¹⁰. In altri passaggi, ancora, la ripetizione è data da una sorta di analogia-boomerang, che torna a ricadere sul soggetto, in modo nuovamente tautologico:

le foglie sono foglie che passassero / in un erbario (*Canto fermo*, VII, vv. 3-4)

La strada è tutta erbosa / come una strada di campagna (*Canto fermo*, X, vv. 1-2)

e i fiori sembran fiori di batista (*Canto fermo*, XIV, v. 4)

Il fienile / gronda da la sua logora grondaia (*La Filotea de le campane*, V, vv. 17-18)

Il vento pettina le sue chiome arruffate / nei lunghi pettini dei pioppi (*La Certosa*, XXI, *La siesta del micio*, vv. 11-12)

Diverso il discorso per la ripetizione a largo raggio. Si è già visto come programmaticamente l'*Armonia* voglia essere un poema strutturato in modo compatto e omogeneo. Il ritorno, anche a molta distanza, delle stesse immagini o delle stesse espressioni va senz'altro collocato in quest'ottica aggregante; tanto più agiscono intenti coesivi quando le ripetizioni coinvolgono poesie consecutive o molto ravvicinate, e si è già visto, in margine alle riflessioni sul repertorio dell'*Armonia*, come molte figurazioni tendano proprio a concentrarsi in nuclei di poesie limitrofe. È anche vero, tuttavia, che in Govoni sono sempre (inconsciamente) attive molle automatistiche, riconducibili a una *verve* poetica al limite dell'ossessività, oltreché al modello stilistico rodenbachiano, pure zeppo di ripetizioni delle stesse immagini. Insomma, un'originaria volontà strutturante si coniuga, in questo fitto

²¹⁰ Ne ho contate tredici: «luce : luce» (*Canto fermo*, VI, vv. 1:3); «rose : rose» (*Canto fermo*, XIII, vv. 28:32) «lana : lana» (*Canto fermo*, XV, vv. 46:48); «goccioline : goccioline» (*Canto fermo*, XVI, vv. 2:4); «là : là» (*La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, vv. 5:7); «salute : salute» (*La Filotea de le campane*, XIV, *Ascoltando un doppio*, vv. 18:20); «fiori : fiori» (*Rosario di conventi*, XV, *La nicchia*, vv. 11:15); «clausura : clausura» (*Rosario di conventi*, XVII, *Le voci de le suore*, vv. 13:15); «rose : rose» (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, vv. 33:35); «case : case» (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, vv. 1:4); «sala : sala» (*Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, vv. 5:7); «orto : orto» (*La Certosa*, VI, *Lo specchio de la domenica*, vv. 3:5); «mendichi : mendichi» (*La Certosa*, VII, *La via de la Certosa*, vv. 21:23).

sistema di iterazioni, a una naturale tendenza all'auto-duplicazione. Segnalerei, per prime, le connessioni tra poesie contigue:

Il vento con le sue lingue / lambisce le piante moribonde (*Canto fermo*, III, vv. 5-6)
il vento frivolo abbraccia una pianta secca (*Canto fermo*, IV, v. 2)

Lenta lenta discende un'acquerugiola / di trecce bionde (*Canto fermo*, VII, vv. 9-10)
O acquerugiola lenta e blanda (*Canto fermo*, XII, v. 9)
Cade una pioggia lenta lenta (*Canto fermo*, XIII, v. 12)

gialli cotillons / in camere con specchi intirizziti (*Canto fermo*, IX, *La musica*, vv. 15-16)
Lo specchio intirizzito / sprizza ogni tanto uno sprazzo (*Canto fermo*, XVI, vv. 19-20)

qualche scalza bambina / con dei mazzi di agresti fiori (*Canto fermo*, X, vv. 7-8)
un'armonica / che in fondo ad una solitaria via / suoni una scalza bimba cieca (*Canto fermo*, XIII, vv. 2-4)

Un pigolio fievole / à ripreso di passeri ne gli orti (*Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile*, vv. 11-12)
Un passero sui tegoli appassiti / pigola i suoi motivi inumiditi (*Canto fermo*, XIV, vv. 7-8)

nei ritratti, i ricordi a le fronti / affluiscono a grumi (*Canto fermo*, XVI, vv. 15-16)
i ritratti / quante storie secrete si raccontano / piano, tra loro, quanti mesti fatti / i cui ricordi friabili già smontano! (*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 1-4)

Si sogna ad una placida esistenza / dentro un ricovero di vedove invecchiate (*Canto fermo*, XX, *Una sera d'aprile dopo la pioggia*, vv. 15-16)

I miei pensieri sono come gigli in un ricovero (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, v. 4)

La farfalla d'una imposta / sbatte sul muro vicino ai malvoni (*La Filotea de le campane*, II, *Vigilia di Natale*, vv. 3-4)

violenti impulsi / sbatton le imposte sopra i davanzali (*La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, vv. 15-16)

Si ritirano gli uccelletti (*La Filotea de le campane*, VI, v. 11)

Si svegliano gli uccelletti (*La Filotea de le campane*, X, v. 1)

Non s'odono che tenui rumori (*La Filotea de le campane*, VII, v. 3)

Ogni cosa, anche il più tenue rumore / sembra preso da un male voluttuoso (*La Filotea de le campane*, IX, vv. 7-8)

ne le finestre, i battenti / sono dischiusi come ad un addio (*La Filotea de le campane*, VIII, vv. 15-16)

I battenti de le finestre / s'aprono come ad un abbraccio (*La Filotea de le campane*, X, vv. 15-16)

Erano quasi tutte sette ottuagenarie (*Rosario di conventi*, II, v. 33)

le suore / sono tutte su l'ottantina (*Rosario di conventi*, III, *Nel parlatorio d'un convento*, vv. 18-19)

Pende al muro un crocefisso d'avorio (*Rosario di conventi*, III, *Nel parlatorio d'un convento*, v. 3)

tengono a capo del letto / la pila e il crocefisso d'avorio (*Rosario di conventi*, IV, *Convento in miniatura*, vv. 18-19)

Tra l'agucchiare si sente / ne l'orto un cardellino (*Rosario di conventi*, X, *Ore candide*, vv. 11-12)

Il cardellino becca il ballatoio (*Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, v. 8)

Una suora nonagenaria / si scalda al balcone (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, vv. 13-14)

lo so che vi colse una stanca / suora nonagenaria (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, vv. 21-22)

nei portici le cere si disfanno (*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, v. 22)

Dentro i portici [...] / l'immutabile pace sfuma i suoi turiboli (*La Certosa*, XI, vv. 3-4)

Raspa un passero su un muro (*La Certosa*, XIII, *Tra gli ex-voti del bosso*, v. 12)

Un passero dentro una gronda raspa (La Certosa, XV, Corone funebri, v. 7)

In un caso due poesie sono collegate sullo stile delle *coblas capfinidas*, con l'ultimo verso dell'una che rimanda al primo dell'altra:

qualche casa rustica / da le *finestre* piene di gerani (*Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile*, vv. 29-30)
Su la mia *finestra*, la pioggia / inaffia il bergamotto (*Canto fermo*, XII, vv. 1-2)

Molti sono anche i collegamenti tra pezzi distanti:

prospera dentro un vaso de l'*erba luisa* (*Canto fermo*, IV, v. 16)
Le tombe frangono d'*erba-luisa* (*La Certosa*, XIV, *I teschi*, v. 4)

dei *fioretti malati* / seccano in mezzo ai tegoli di mica (*Canto fermo*, V, vv. 3-4)
Il sole largisce ai *fiori malati* / le sue calde pozioni (*Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, vv. 3-4)

il *gelsomino* un *odor* blando / fuma da le sue *stelle* (*Canto fermo*, V, vv. 11-12)
le *stellucce* dei *gelsomini* / raggiano il lor *profumo* tra gli ossari (*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d'ombra*, vv. 5-6)

Lo *stellato* del vecchio *gelsomino* / *odora* nel testo dal fodero di vaio (*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, vv. 9-10)

una campana suona a morto / malinconicamente (*Canto fermo*, XII, vv. 19-20)
Ad una ad una tutte le *campane* / *si mettono a suonare a morto* ne la sera (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, vv. 1-2)

Di lontano la sua malinconia / *zoppica un organo* di Barberia (*Canto fermo*, XIV, vv. 9-10)
si sente *zoppicare un vecchio canto* / accompagnato con un qualche tasto (*La Filotea de le campane*, I, *Acquatinta autunnale*, vv. 10-11)

de le colombe tubano in sordina (*Canto fermo*, XIV, v. 12)
tubano due colombe in amore (*Rosario di conventi*, VIII, v. 10)
Verso il meriggio. *Una colomba tuba* (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacrato di un convento*, v. 1)

Ed il *vento* raccoglie / mesto le sue *chiome* bionde / [...] / e le *pettina* (*Canto fermo*, XV, vv. 33-34; 36)
Il *vento pettina* le sue *chiome* arruffate (*La Certosa*, XXI, v. 11)

Il *crepuscolo* si *sfogliò* / su i tegoli muscosi (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 1-2)
e il *crepuscolo* sopra le lontane / case si *sfoglia* roseo (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, vv. 1-2)

suore che più non ricordano / il loro *antico nome* (*La Filotea de le campane*, IV, vv. 34-35)
Erano quasi tutte sette ottuagenarie, / e *nessuna più ricordava il nome* / *antico* (*Rosario di conventi*, II, vv. 33-35)

Si svegliano gli uccelletti / tra i *fiori rossi dei fagioli* (*La Filotea de le campane*, X, vv. 1-2)
in Marzo vi fiorisce un pesco / ora abbracciato da un *rosso fagiuolo* (*Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, vv. 15-16)

Un odore acutissimo di fieno (*La Filotea de le campane*, XII, v. 24)
un odore freschissimo di fieno (*La Certosa*, XXII, v. 4)

Ogni campana ne le torri intente / termina d'*annaspava* il suo nero *pennecchio*... (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, vv. 13-14)
un *lusinguolo* / ne le notti *annaspava* i suoi dolci *rocchetti* (*Rosario di conventi*, II, vv. 7-8)

Tre *sedie* da la *sala slavata* (*Rosario di conventi*, III, *Nel parlatorio d'un convento*, v. 5)
e s'entra nel *parlatorio* / da le *sedie* di verde *sala* (*Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, vv. 6-7)

spuntan de le teste / d'angioletti di legno e di gesso (*Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, vv. 39-40)

ad ogni canto un angelo di gesso (*La Certosa*, XXIII, *Nel sacro de la Certosa*, v. 12)

In questo caso è più probabile che il tentativo di orchestrare la raccolta si incroci con spinte meccaniche e istintive, che portano spesso Govoni a ripetere con lievi variazioni una stessa analogia o una stessa espressione. L'effetto finale è davvero sinfonico: l'*Armonia* appare come un reticolo fittissimo di riprese e richiami, ripetizioni e rilanci. È un libro che funziona a scatti e riassetamenti, a fughe e riavvolgimenti, con andirivieni continui e dispersivi. Non ne emerge, a mio avviso, un'opera a sistema chiuso, splenetica e introflessa, ma un libro che nel proprio stesso incessante avviluppo sa trovare un movimento frenetico e incontrollabile, a mo' di trottola.

A queste connessioni, peraltro, bisogna aggiungere quelle che recuperano, talvolta con assoluta fedeltà, immagini o formule già utilizzate nelle *Fiale*:

La pendola verdastra di Sassonia / si ranicchia ne l'ombra del salotto: / su la sua larga mostra di biscotto...
(*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, vv. 1-3)

Il pendolo de la Restaurazione / che è appeso alla parete del salotto, / è un prezioso gioiello di biscotto (*Il pendolo di biscotto*, vv. 1-3)

O acquerugiola / [...] / con le mani ornatiste / stilizzi i secchi steli (*Canto fermo*, XII, vv. 13; 15-16)
L'alba con le sue mani ornatiste / con cura tinge il paesaggio ignoto (*Ventagli giapponesi*, IV, *Alito di ventaglio*, vv. 5-6)

sento dei passeri sopra una tomba / che rissano (*Canto fermo*, XIII, vv. 29-30)
ed il persistente / rincorrersi di passeri rissosi (*Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, vv. 12-13)

E ogni cosa s'umilia e s'attrista (*Canto fermo*, XIV, v. 3)
e l'acqua ne le sue conche s'umilia (*Oro e violetto*, v. 14)

E il crepuscolo sopra le lontane / case si sfoglia roseo come una vetriera (*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*, vv. 3-4)

Il languido crepuscolo rosato / filtra per le turchine vetriere (*In un tempietto*, II, *Gigli votivi*, vv. 1-2)
quando sfoglia il crepuscolo lussuoso / [...] / la sua porpora cardinalizia (*Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, vv. 12; 14)

Un odore acutissimo di viole (*La Filotea de le campane*, XII, v. 23)
in una buffa / d'acutissimo odore di viole (*Paramenti e simboli*, vv. 7-8)

fiorivano le rose de la China (*Rosario di conventi*, II, v. 11)
orlato come un vaso de la China (*Il tulipano*, v. 14)

Il glicine ne l'occhio del coretto / si scapigliava coi suoi grappoli turchini (*Rosario di conventi*, II, vv. 15-16)
col glicine e le rose scapigliate / in fini e inestricabili arabeschi (*In un tempietto*, I, *Crepuscolo di morte*, vv. 7-8)

c'era il suo pozzo simile a un ciborio (*Rosario di conventi*, II, v. 19)
o pozzo che, nel centro, ricamato, / sembri un ciborio di comunione (*Nel chiostro del Laterano*, II, *Crepuscolo nel chiostro*, vv. 5-6)

Gatti candidi e sognatori / chiusi come gli ignoti poeti (*Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi*, vv. 13-14)
So d'una villa chiusa / [...] / chiusa come il cuore d'un poeta (*Villa chiusa*, vv. 1; 3)

Il roseo crepuscolo / sviene (*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, vv. 15-16)

e il crepuscolo sviene di languore (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, v. 7)

Quali candide mani v'anno colte / o belle rose colla borrhaccina? (*Rosario di conventi*, XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, vv. 1-2)

O espansione di rose dentro a l'orto / del vecchio convento de le suore, / di belle rose colla borrhaccina (*Rose claustrali*, vv. 9-11)

dei santi svolgono un lungo cartiglio / con de gli ammonimenti scolorati (*Rosario di conventi*, XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, vv. 15-16)

e gli apostoli irsuti nell'ancone / svolgono a l'ombra i logori cartigli (*In un tempietto*, II, *Gigli votivi*, vv. 9-10)

I bioccoli de la cera / lagrimano lungo le gote / dei bronzei candelabri (*Rosario di conventi*, XXV, *Pastello di palpiti e di pensieri*, vv. 1-3)

Il cereo più non versa nel bacile / le lacrime divote (*Chiesetta deserta*, II, *Abbandono*, vv. 9-10)

I *Fioretti francescani* risultano la sezione delle *Fiale* più presente nell'*Armonia*: oltre a una generica vicinanza tematica, dunque, ci sono anche fitte connessioni lessicali e figurative a fare di quella serie una parziale anteprima della seconda raccolta govoniana.

Quanto all'aspetto metrico, non c'è dubbio che il salto tra *Fiale* e *Armonia* non poteva essere più drastico. Un po' alla rinfusa, con le considerazioni di Mengaldo come riferimento:

1) Per quanto riguarda le misure versali, l'endecasillabo non è più la regola. Si va da misure brevissime (anche bisillabiche: «l'ore») a misure lunghe, fino a versi di 17 sillabe²¹¹. In particolare, spicca la vasta diffusione del tredecasillabo. I pezzi di soli tredecasillabi, tuttavia, sono solo due²¹²: Govoni tende a inserirli in trame polimetriche irregolari, intrecciandoli di preferenza con l'endecasillabo²¹³. È quasi certo che la profusione tredecasillabica dell'*Armonia* sia riconducibile, come ipotizza Mengaldo²¹⁴, all'influenza dell'*alexandrin libéré* dei simbolisti franco-belgi, Rodenbach in testa. I non pochi novenari di 2^a-5^a-8^a rintracciabili nella raccolta, d'altro canto, sono senz'altro modellati su quelli pascoliani²¹⁵. Quanto al trattamento degli endecasillabi, diminuiscono le dieresi elargite in abbondanza nelle *Fiale*, mentre aumentano i casi di accentuazione irregolare, soprattutto di 3^a-7^a, ma anche di 3^a-8^a e di 5^a²¹⁶. Più arduo individuare qui la presenza di endecasillabi

²¹¹ Molti versi lunghi in *La Certosa*, XIX, *Prima...*: base tredecasillabica, con il terzo verso di ognuna delle sei quartine a sfiorare la misura. Il verso più lungo, nello specifico, è il terzo («Non ti cullasti per un po' di tempo dentro l'illusione»), che può variare da un verso di 17 a un verso di 18 sillabe, leggendo «illusione» (cfr. P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 118).

²¹² *Canto fermo*, IV e *La Certosa*, XI.

²¹³ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 117.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 118.

²¹⁵ Solo una manciata di esempi dal *Rosario*: «di pace, d'incenso e di steli» (*Rosario di conventi*, XIII, *Ore innocenti*, v. 10); «Le suore si sono fermate» (*Rosario di conventi*, XIV, *Petali di crepuscolo*, v. 13); «Il muro che guarda la corte» (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, v. 1); «fasciata di placida blonda» (*Rosario di conventi*, XVI, *Ore tranquille*, v. 20).

²¹⁶ Sempre pescando dal *Rosario*, di 3^a-7^a: «su le tombe e tra le croci di legno» (VI, *I gatti bianchi*, v. 18); «senza lance e da la mostra consunta» (VII, *Nel monastero di San Bortolo*, v. 22); «vi recise e vi compose così»

ipometri, considerata la maggiore libertà metrica; sta di fatto che gli unici due «ipometri sicuri»²¹⁷ che Mengaldo ha censito sono da emendare, a mio avviso, in endecasillabi regolari, per ragioni logiche prima che metriche, come cercherò di dimostrare in appendice.

2) Di contro al monopolio sonettistico del libro d'esordio, l'*Armonia* conserva soltanto 8 sonetti su 91 poesie. La loro distribuzione è strategica, ad aprire e a chiudere ognuna delle quattro sezioni, a mo' di porte di ingresso e di uscita. Per il resto, lo schema base della raccolta è la quartina (dietro stimolazione rodenbachiana), tranne che ne *La Certosa*, dove invece la cellula predominante è la terzina, con influenza, ipotizzo, del Pascoli dei *Poemetti* (con l'appoggio di Jammes, a conferma della connotazione pascoliano-jammiana di quella sezione). In realtà la vera struttura su cui si fonda l'*Armonia* è il distico, non solo perché cinque poesie sono costruite, come si è già detto, su coppie di distici a rima baciata (anche qui con Rodenbach sullo sfondo, senza scordare Jammes e Verhaeren), ma soprattutto perché le stesse quartine sono volentieri smembrate in due distici (in un solo caso, però, a rima baciata: *La Certosa*, XIX, *Prima...*):

Dentro i vasi giallastri, dei fiori
s'annegano ne l'acque torbide;
la pioggia mette de le morbide
pantoffole a tutti i rumori.
(*Canto fermo*, III, vv. 1-4)

In altri casi i distici vengono ulteriormente segmentati in due versi-frase:

I corridoi sono deserti.
Le nonne sono ne le cellette.
I ritratti sono coperti.
Odorano de le violette.
(*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, vv. 9-12)

Questo può succedere anche quando i distici non sono inglobati nelle quartine:

Come un frutto maturo cade il giorno.
Dal ponte che cavalca il fiume suona un corno.
(*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, vv. 1-2)

Esito estremo di questa frantumazione è la spezzatura dell'endecasillabo stesso, soprattutto nelle serie inventariali più fitte²¹⁸. Da questo quadro regolare e geometrico, anche se

(XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, v. 29). Di 3^a-8^a: «che frequentano i cimiteri olenti» (VI, *I gatti bianchi*, v. 30). Di 5^a: «disegna su gli assi de le monete» (III, *Nel parlatorio d'un convento*, v. 8); «gotica, tra l'oro che si disgrega» (VII, *Nel monastero di San Bortolo*, v. 6); «De le violaciocche del loro calco» (XII, *Ore di pace*, v. 5); «e ne lo stringervi pensava forse» (XVIII, *Per un mazzo di rose conventuali*, v. 17).

²¹⁷ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 115. Si tratta di: «musica degli splendidi rami» (*Canto fermo*, IX, *La musica*, v. 4) e «Il dolore nei momenti detta» (*La Certosa*, XII, *Sempre verdi*, v. 7).

vivacizzato da frequenti variazioni nella distribuzione delle rime e delle misure versali, esulano una manciata di poesie che presentano schemi più liberi, alcuni dei quali particolarmente fantasiosi²¹⁹. Per quanto riguarda la lunghezza delle poesie, Govoni tende ancora a chiudere piuttosto in fretta. Il pezzo più lungo è *Canto fermo*, XV, 14 quartine per 56 versi totali. Una sola poesia va sotto i 16 versi (dati dalla struttura base: quattro quartine, con la variante degli otto distici), ed è *La Certosa*, XI, costituita da due quartine di tredecasillabi. Perciò, nonostante l'*Armonia* abbia 30 poesie in meno rispetto alle *Fiale*, i versi totali sono di più: 1930 contro 1694.

3) Rispetto alle *Fiale* aumenta esponenzialmente il numero di versi-frase. Ne ho contati 106. Lo sgretolamento sintattico è senz'altro uno degli esiti più moderni dell'*Armonia*, oltre che, direi, più tipicamente govoniani: la parcellizzazione sintattica e il tentativo di significarla anche metricamente daranno vita, negli *Aborti*, alle celebri poesie-elenco, ossia ai risultati più scioccanti della poesia govoniana. Per il momento la tecnica del verso-frase rientra ancora nella volontà di rallentare il ritmo e di scandire la ricognizione della realtà in ogni suo singolo segmento. È quindi uno dei molti elementi a cui il ferrarese fa ricorso per mettere una sordina alla propria stessa debordante energia.

4) Quanto alle rime, nell'*Armonia* Govoni fa un passo in avanti rispetto alle *Fiale*, dove si era sottolineata una netta divaricazione tra rime facilissime e rime ostentatamente peregrine. Qui il quadro è più omogeneo, compattato più verso l'alto che verso il basso. Quindi: diminuiscono le rime facili (come quelle con avverbi in '-mente', diffusissime nell'esordio)²²⁰; rimangono stabili le rime identiche²²¹; aumentano le rime sdruciole e ipermetre²²². Due sono gli elementi di innovazione più marcati: 1) Vengono introdotte rime

²¹⁸ L'esempio più rappresentativo nell'*Armonia* non può che essere *La Filotea de le campane*, XII: «Una scatola di belletto. Un guanto / mencio. Un grande garofano appassito. / Una cicca. Una pagina in un canto / piegata, da chissà mai quale dito!» (vv. 13-16).

²¹⁹ Rimando anche in questo caso all'analisi mengaldiana: P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 118-120. Inserirei in questa categoria più 'sperimentale' dell'*Armonia*: *Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato* (strofa esastica + quartina + strofa esastica + quartina + strofa pentastica + distico); *Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile* (sei strofe pentastiche collegate a due a due dallo schema rimico); *Canto fermo*, XIII (certo la punta metricamente più sperimentale della raccolta, soprattutto per il raffinato schema rimico. Pseudo-ballata, secondo Mengaldo, nella prima parte: quartina + strofa eptastica + strofa esastica + verso isolato + strofa eptastica + verso isolato + tre distici + verso isolato); *Canto fermo*, XIX, *Il lampione* (quartina + due terzine + strofa pentastica + quartina + terzina + distico + verso isolato + distico); *La Filotea de le campane*, IV (altra pseudo-ballata con ripresa formata da un distico e cinque strofe pentastiche; anche qui si distingue lo schema rimico, che lascia irrelato il quarto verso delle strofe, non necessariamente sdruciollo).

²²⁰ Qui c'è solo una «furiosamente : brevemente» (*La Filotea de le campane*, V, *Temporale estivo*, vv. 2:4).

²²¹ Me ne risultano dodici (vedi nota 210). «Sala : sala» è equivoca.

²²² Sdruciole, spesso, non banali. Solo in *Canto fermo*: «ermetici : erpetici : bisbetici : cosmetici» (I, *Musica per camera*, vv. 2:4:6:8); «fisico : tifico» (I, *Musica per camera*, vv. 10:13); «malinconica : fisarmonica» (II, vv. 6:7); «arsenico : fenico» (II, vv. 13:16); «torbide : morbide» (III, vv. 2:3); «pacifica : semplifica» (III, vv. 9:12); «passero : passassero» (VII, vv. 1:3); «numismatico : viatico» (VII, vv. 14:16);

imperfette, anche se in misura ancora minima. Gli unici casi si danno nelle ultime poesie della *Certosa* («Orenoco : cocco»; «crepiti : tiepidi»)²²³, a sottolineare una loro probabile composizione tarda, a ridosso dei *Fuochi*, dove le rime imperfette cresceranno. 2) Compaiono alcuni versi irrelati, ma soltanto nelle poesie più sperimentali elencate più sopra. In particolare, se i versi irrelati di *Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile* sono tutti sdrucchioli, non è così per il verso 3 di *Canto fermo*, XIII («che in fondo ad una solitaria via»), il verso 20 di *Canto fermo*, XIX, *Il lampione* («Ed il fanale si rassegna») e per un paio di versi de *La Filotea de le campane*, IV («che s'arrampica pei miei vetri», v. 6; «elemosina refrigerante», v. 20). Proprio in questi pezzi più slegati metricamente, come ho già detto, si trovano gli esperimenti rimici più interessanti. Segnalerei almeno, in velocità, la struttura finale di *Canto fermo*, XIII, che vede, assieme allo smembramento strofico, uno schema di rime quasi speculare (A BC DD BC A) con rima C identica. Convivono sempre, quindi, anche nell'*Armonia*, regolarità e anomalia, trascuratezza e meticolosità, ma con una maggiore ibridazione rispetto alle *Fiale*, dove i due poli tendevano piuttosto a respingersi. Si tratta, d'altronde, di una diversa declinazione della struttura dicotomica che ormai si è visto essere propria dell'*Armonia*. E lo si può di nuovo constatare in una scorciata rassegna delle numerose coppie rimiche che abbinano, qui sì come già nelle *Fiale*, preziosismi e termini prosaici, tecnicismi e parole del quotidiano: «Marfisa : erba luisa»; «ghironda : gronda»; «recinto : plinto»; «fossa : cimossa»; «lampadario : elettuario»; «catriosso : rosso»; «ottuagenarie : carie»; «endemia : biancheria»; «bigello : ortello»; «origine : empetigine»; «ranno : disfanno»; «elicrisi : recisi»²²⁴.

Nel complesso è significativo trovare anche nell'aspetto metrico quell'incrocio tra «un'intenzione centripeta, strutturante, simmetrica e una centrifuga, destrutturante,

«appassiscono : svaniscono» (VIII, *La pendola del passato*, vv. 7:9); «cenere : tenere» (VIII, *La pendola del passato*, vv. 14:17); «fievole : benevole» (XI, *Temporale primaverile*, vv. 11:16); «bioccoli : anatroccoli» (XI, *Temporale primaverile*, vv. 21:26); «malinconica : armonica» (XIII, vv. 1:2); «livido : brivido» (XV, vv. 1:3); «tegoli : regoli» (XV, vv. 21:23); «solitudine : quietudine» (XVI, vv. 9:11); «raccontano : smontano» (XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 2:4); «etico : ermetico» (XVII, *La psicologia dei ritratti*, vv. 21:23); «stenografo : cinematografo» (XVIII, *Crepuscolo sul Po*, vv. 5:6); «ventola : pentola» (XVIII, *Crepuscolo sul Po*, vv. 15:16); «infiammabile : friabile» (XIX, *Il lampione*, vv. 15:18); «povero : ricovero» (XXI, *Sommario*, vv. 2:4); «pentacolo : tabernacolo» (XXII, *Complicazioni di tinello*, vv. 9:12). Per le sei ipermetre, si veda la nota 166.

²²³ La prima è in *La Certosa*, XX, vv. 21:23; la seconda in *La Certosa*, XXI, vv. 6:7. La rima con 'cocco' è di probabile derivazione jammiana (considerato anche il contesto ultra-jammiano del trittico a Maria): «cocos : amiraux» (F. JAMMES, *C'est aujourd'hui*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 5:8). In realtà potrebbe essere considerata rima imperfetta anche «cane : leone : lampione» (*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 23:26:27): Mengaldo parla di «consonanza d'appoggio» (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 120).

²²⁴ *Canto fermo*, IV, vv. 15:16; *Canto fermo*, X, vv. 13:16; *Canto fermo*, XV, vv. 38:40; *Canto fermo*, XVI, vv. 10:12; *Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 12:14; *La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di campane*, vv. 11:12; *Rosario di conventi*, II, vv. 33:35; *Rosario di conventi*, X, *Ore candide*, vv. 14:16; *Rosario di conventi*, XII, *Ore di pace*, vv. 9:11; *Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, vv. 5:6; *La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, vv. 19:22; *La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, vv. 20:23.

dispersiva»²²⁵ che sta alla base dell'*Armonia*, con la prima soluzione presente più in superficie e la seconda in profondità a sconnettere e scompaginare.

3.9. La disarmonica *Armonia*

Govoni, all'uscita dell'*Armonia in grigio et in silenzio*, diventa suo malgrado un caso²²⁶. Le gazzette letterarie pubblicano articoli denigratori contro il capostipite dei poeti 'degenerati' italiani, senza immaginare che il peggio (secondo Nordau) deve ancora venire. Si distinguono solo la strenua difesa dell'amico Corazzini, l'ambiguo ammicco di un guardingo Moretti, e la «lode incondizionata»²²⁷ dell'ammirato Lucini. Altri (sparuti) elogi arriveranno più in là. A caldo Govoni è lasciato in pasto a chi lo accusa di essere un po' tocco o, nel migliore dei casi, di prendere in giro i lettori. Il problema è che risulta quasi difficile, per certi aspetti, dar loro torto: il ferrarese compone un'*Armonia in grigio et in silenzio* che poi scoppia di colori, relega il grigio in un'isolata poesia, fa risuonare un'intera orchestra di strumenti musicali che appare a conti fatti priva di un'accordatura. Ogni singolo termine del titolo, nel dispiegarsi della raccolta, è negato. Certo, il versante attutito, in sordina, ovattato è ben presente: spesso la sensazione, nella lettura, è che ci sia un vetro tra sé e la poesia govoniana, e che la realtà vi sia quasi esposta in vetrina, cristallizzata. Le foglie, allora, «sono foglie che passassero / in un erbario», e i fiori «sembran fiori di batista»²²⁸: le cose reali rimandano a loro surrogati. Ma nello stesso tempo gli oggetti si umanizzano, ciò che è inanimato inizia a vivere di vita propria, la carnevalizzazione del mondo deborda e fa saltare in aria ogni tentativo di smorzare i toni.

È proprio la convivenza di queste due anime opposte, anestetizzante ed eccitante, narcotizzata e drogata, coesiva ed esplosiva, strutturante e dispersiva, a conferire a questa raccolta un aspetto unico all'interno della parabola govoniana. L'*Armonia* è l'unico libro in cui Govoni cerca rifugio nell'ordine, con esiti modesti ma generosi. Poi, a cominciare già dai *Fuochi*, accetterà il caos, trascorrendo, al più, tra il piacere euforico di produrlo e l'angoscia di subirlo; *Armonie* potrà essere, con uno spirito vendicativo e canzonatorio assieme, il titolo del pezzo più sghembo e illogico dei *Fuochi*. Ma l'*Armonia in grigio et in silenzio* resta

²²⁵ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 120.

²²⁶ Cfr. A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, cit., pp. 393-397.

²²⁷ S. CORAZZINI, *Per un poeta*, «Giornale d'Arte», 24 dicembre 1904; M. MORETTI, *Indirizzi di poesia*, «Il Faro Romagnolo», 12 novembre 1905; G. P. LUCINI, *Govoni*, «L'Italia del popolo», 8-9 novembre 1904, in *Prose e canzoni amare*, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 315-318 (la citazione è da p. 318).

²²⁸ *Canto fermo*, VII, vv. 3-4; *Canto fermo*, XIV, v. 4.

ancora al di qua dello sberleffo, rinchiusa nell'ossimoro del proprio stesso titolo e in quello della propria sfuggente disarmonia.

3.10. Appendice: per una nuova edizione dell'*Armonia in grigio et in silenzio*

Dell'*Armonia in grigio et in silenzio* sono apparse, dopo la *princeps*, due sole edizioni. Essendo la prima un'anastatica della *princeps* (Milano, Scheiwiller, 1989), l'unica vera riedizione della raccolta è quella uscita nel 1992 per Palomar sotto le cure di Adriana Scarano. Si tratta, come viene spiegato nella *Nota al testo*, di un'edizione che si limita a emendare «alcuni evidenti refusi ortografici» della *princeps*, lasciando intatto il testo in un paio di punti oscuri che indurrebbero a ipotizzare la necessità di un intervento. Un paio di passaggi ostici, in effetti, rimangono, ma li analizzerei più in là. Prima si rende necessario fornire un prospetto dei refusi sicuri della *princeps* e il loro scioglimento, dal momento che la Scarano qualcosa si dimentica di correggere e qualcosa iper-corregge²²⁹. Ecco il quadro:

un'odore d'acido fenico
(*Canto fermo*, II, v. 16)

un odore d'acido fenico

dei fanali àn l'iride del *prima*
(*Canto fermo*, IV, v. 14)

dei fanali àn l'iride del *prisma*

l'appassita musica de gli splendidi *remi*
(*Canto fermo*, IX, *La musica*, v. 4)

l'appassita musica de gli splendidi *reami*

chiese de le *cluasure* silenziose
(*La Filotea de le campane*, XI, *Per la morte del papa*,
v. 7)

chiese de le *clausure* silenziose

Il *crepuscolo* la sua sbiadita
(*La Filotea de le campane*, XV, *Disciplina di*
campane, v. 1)

Il *crepuscolo* la sua sbiadita

Il micio bianco fa le fusa
lisciandovi
(*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, vv. 21-22)

Il micio bianco fa le fusa
lisciandosi

si rinnovan l'iscrizioni tombali.
e le fotografie dissanguate
(*La Certosa*, X, *Il giorno dei morti*, vv. 10-11)

si rinnovan l'iscrizioni tombali
e le fotografie dissanguate

Le *trombe* fragrano d'erba-luisa
(*La Certosa*, XIV, *I teschi*, v. 4)

Le *tombe* fragrano d'erba-luisa

Una tomba dal suo largo esofago

Una tomba dal suo largo esofago

²²⁹ Dove l'edizione Palomar è senz'altro preziosa, come già detto, è nell'esatta rinumerazione delle poesie, che nella *princeps* risultava in più punti erronea.

vomita de le scapole frollate
e dei femori (oh coscie!) In un sarcofago.
(*La Certosa*, XV, *Corone funebri*, vv. 10-12)

E piovuto
(*La Certosa*, XXII, v. 1)

La Certosa, XXIII, *Ne sacrato de la Certosa*

vomita de le scapole frollate
e dei femori (oh coscie!). In un sarcofago
[...]

È piovuto

Nel sacrato de la Certosa

Qualche altra forma è dubbia, ma la manterrei²³⁰. Tutti questi refusi sono corretti nell'edizione Palomar, tranne il primo. Nel terzo caso la Scarano, di fronte al «remi» della *princeps*, chiaramente sbagliato per la necessità di rima con «ricami», corregge in «rami», come già Curi e Tellini. Si tratta, come ha rilevato Mengaldo²³¹, di uno dei due endecasillabi ipometri sicuri dell'*Armonia*. Io emenderei senz'altro, ma non con «rami», bensì con «reami»:

Io amo la musica sbiadita
come le stoffe dei loro ricami
colorati (le note), l'appassita
musica de gli splendidi reami.

In questo modo si può: 1) Spiegare meglio il senso del quarto verso. Ricordo che Govoni era un lettore accanito, per dirne una, delle *Mille e una notte*. 2) Spiegare da dove deriva la 'e' della lezione 'remi'. 3) Far tornare l'endecasillabo. Resta misterioso, invece, il senso dei primi tre versi, anche se non credo che ci siano altre sviste tipografiche. Intenderei così: 'io amo la musica sbiadita come sono sbiadite le stoffe dei propri ricami colorati (cioè le note)'.

La Scarano, in più, interviene in altre due occasioni. Nella prima corregge un verso esatto, mentre nella seconda emenda giustamente un refuso che pure non rientra tra quelli «evidenti». Il primo caso nella *princeps*:

e le gocciole sopra le spalliere
de gli orti malinconici imitarono
un secco crepitio di sanali
(*Canto fermo*, XI, *Temporale primaverile*, vv. 8-10)

Nell'edizione Palomar «sanali» è trasformato in «sandali» (correzione o refuso?). La lezione della *princeps* è invece corretta, i 'sanali' essendo i fusti secchi della saggina²³². «Sandali», peraltro, non farebbe neppure tornare l'endecasillabo e la rima (: canali).

Il secondo caso nella *princeps*:

²³⁰ «Blandemente» in *Canto fermo*, II, v. 8, potrebbe essere uso govoniano per 'blandamente' piuttosto che refuso: non correggerei. Così «si ranicchia» (*Canto fermo*, VIII, *La pendola del passato*, v. 2) e «sepellita» (*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, v. 26). Si tratta di grafie più o meno volutamente rozze (tipo: «papagallo», «comemorazione») da non emendare.

²³¹ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., nota 28 a p. 145.

²³² «...qua e là una donna china / raccoglie e lega fasci di sanali / facendoli crocchiare col ginocchio» (C. GOVONI, *Sanguigna*, in *Canzoni a bocca chiusa*, Firenze, Vallecchi, 1938).

Croci ed urne. Rosai e sempreverdi.
Monoliti di lusso. Pietre oblate,
col numero. Colori a perdi

vista. Che pace! Oh come qui si deve
riposare sotto queste odorate
lapidi da l'imposizione lieve!

Il dolore nei *momenti* detta
la speranza.
(*La Certosa*, XII, *Sempre verdi*, vv. 1-8)

La Scarano corregge «momenti» in «monumenti». La correzione, a mio avviso, è forte, e non va a sciogliere un refuso evidente; tuttavia, la ritengo condivisibile. Il verso «il dolore nei momenti detta» è infatti l'altro dei due ipometri sicuri censiti da Mengaldo: l'intervento non solo eliminerebbe anche quest'ultimo ipometro, ma risolverebbe anche il senso del passaggio, altrimenti oscuro (quali 'momenti?'). 'Monumenti' per 'tombe' è utilizzato poche poesie più in là: «Un angelo in un monumento smorza / contro terra la face de la vita» (*La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, vv. 1-2).

4. L'esplosione e l'exasperazione: i *Fuochi d'artificio* (1905)

4.1. Il libro avvelenato

I *Fuochi d'artificio* rappresentano una bruciante e decisiva novità nello sviluppo della poesia govoniana, non tanto in ambito tematico o stilistico, dove scatti e innovazioni convivono con frequenti riprese di soluzioni già praticate nelle due opere precedenti, quanto piuttosto nella nuova concezione di poesia che vi si trova proposta. Al raffinato e avventuroso sperimentalismo delle *Fiale* e alla poesia con la sordina dell'*Armonia* si sostituisce un esplicito orientamento anti-poetico; al sostrato iper-letterario di quei libri succede la ricerca di una «comunicatività ipoculturale»¹; al *sublime d'en haut* e al *sublime d'en bas* subentra l'anti-sublime². La poesia si fa gioco, provocazione, sberleffo, o, ancora, diario, volgarità, ostentata rozzezza priva di qualsiasi controcanto. Il tutto all'insegna del disordine, della sregolatezza, della totale sconnessione. Gli effetti, nella pratica, sono sconvolgenti e ultra-moderni: è qui che Govoni palesa in pieno la propria eccentrica singolarità³.

Ciò detto, non bisogna pensare a un libro estroverso e privo di chiaroscuri. Anzi: la nuova poetica govoniana nasce come copertura del profondo pessimismo che si è ormai radicato nel ferrarese e che viene qua e là apertamente esposto all'interno dei *Fuochi*. Il tono ludico e l'atteggiamento demistificante si rivelano affilati «antidoti al pessimismo»⁴, in una resa al caos che è ormai totale. Non sorprende perciò che, rispetto alle altre raccolte, il motivo funereo si faccia ancora più assillante, fino a diventare il basso continuo di un libro a tratti fortemente sinistro, attraversato da una sotterranea vena luttuosa. Ne risulta la costituzione di un nuovo binomio, quello tra giocosità e senso di morte, divertimento e tetraggine, leggerezza e *horror vacui*, un binomio dai tratti estremamente barocchi, dove è

¹ G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. XI.

² Il concetto è già in Tellini e Pietropaoli: «Ora in concreto si assiste alla progressiva messa a punto di una moderna nozione di poesia antisublime, si assiste cioè a continui attentati programmatici contro la poesia come decoro e serietà, come eloquenza e distillato di cultura, come celebrazione dell'io e come ansia di assoluto, come ricerca di perfezione formale e, appunto, di 'armonia'» (G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. XI); «Anche con i *Fuochi*, sin dall'epigrafe si capisce che la poesia govoniana ha compiuto un altro passo verso l'anti-poesia» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 46).

³ Non mi trovo affatto d'accordo, dunque, con la linea critica che vede nei *Fuochi* una sostanziale continuità con l'*Armonia*: «Il terzo libro di Govoni, *Fuochi d'artificio* che appare nel 1905, non offre novità sostanziali nei confronti di *Armonia*» (F. CURI, *Corrado Govoni*, cit., p. 37); «I *Fuochi d'artificio* del 1905 appaiono, ad una prima lettura, tutt'altro che latori di un gusto poetico nuovo, bensì attivamente inseriti in un processo di consolidamento dei temi e dei veicoli linguistici mediante cui si sustanzia il messaggio dell'*Armonia*» (A. NOZZOLI, J. SOLDATESCHI, *I crepuscolari*, cit., p. 76). Vero, semmai, che nei *Fuochi* «l'autore esaspera vieppiù toni e accenti» (F. VIERI, *Un'antologia govoniana*, cit., p. 184), estremizzando alcune soluzioni già offerte nell'*Armonia* e nelle *Fiale*, ma offrendone, va detto, di nuove e originali.

⁴ G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 252.

ancora chiaro che il primo termine serve a camuffare il secondo. Inizia tra queste pagine, non a caso, l'ossessione govoniana per le maschere, senz'altro riconducibile a Lucini e Laforgue (senza dimenticare Schwob), ma sviluppata da Govoni con un gusto ancor più grottesco e bifronte⁵. Si legga l'esemplare *Carneval-Funeral*, penultimo pezzo del libro: proprio in quella finale confusione tra i due fattori («è un carnevale funerale o un funerale carnevale?») si compie la parabola dei *Fuochi d'artificio*.

La parabola, sia chiaro, è estremamente ampia: i *Fuochi* accolgono una sterminata varietà di maniere e soluzioni, sia tematiche che stilistiche, spesso in aperta contraddizione tra loro o con le strade sperimentate nelle *Fiale* e nell'*Armonia*. Penso, in particolare, all'iterata sovraesposizione dell'io che caratterizza il «romanzo domestico»⁶ sparpagliato nella raccolta, in chiaro contrasto con il mascheramento di sé proprio dell'*Armonia*, e penso, ancora, all'ambientazione decisamente campagnola, per lo più incentrata sul microcosmo tamarese, a restringere ulteriormente il campo d'azione dopo la già vistosa riduzione da Roma a Ferrara. Ancora più spesso, tuttavia, i *Fuochi* riprendono in mano le fila dei libri precedenti, ne proseguono indirizzi tematici, ne ripropongono soluzioni formali o singoli stilemi, fino al riuso preciso di cornici e personaggi. Govoni – lo si è già visto – non riesce a rinnovarsi senza ripetersi.

L'esito è una raccolta prepotentemente nuova, anche se assai disomogenea. I *Fuochi d'artificio* possono essere considerati (con l'*Inaugurazione*) il libro più importante di Govoni⁷, ma contemporaneamente il più 'sbagliato': la loro lettura è spesso sorprendente e allucinata, ma quasi sempre claudicante, sconclusionata, minata da una costante approssimazione formale. Un libro estremo e coraggioso, per certi versi scioccante, fin da subito pressoché mitizzato dai sodali del ferrarese (ma vituperato da gran parte della stampa). Contribuirono allo *choc* anche le consuete estrosità tipografiche, che fecero parlare Moretti di un «libro avvelenato»⁸: delirante e infettivo.

⁵ Rimando al *Trio delle maschere moderne* (*Pierotto tisico, Colombina prostituta, Arlecchino pitocco*), dai caratteri fortemente degradanti e grotteschi. Per Lucini, penso in particolare ai *Drami de le maschere*, mentre per Laforgue ai vari ritratti di Pierrot e ai suoi *Complaintes*. Quanto a Schwob, si veda il racconto *Le roi au masque d'or* (1892), letto e postillato da Govoni.

⁶ G. TELLINI, *Introduzione a C. GOVONI, Poesie 1903-1958*, cit., p. XX.

⁷ Così crede anche Pietropaoli: «È perciò da condividere l'idea che questo volume sia, storicamente, il più importante di tutti, anche se non il più riuscito da un punto di vista estetico» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 53). Non mi è riuscito di individuare con chi Pietropaoli condivide questa opinione, in realtà (mi pare) alquanto isolata nel pur variegato quadro delle interpretazioni govoniane.

⁸ Giustamente arcinota la descrizione morettiana della propria reazione all'uscita dei *Fuochi*: «E venne il libro più spettacoloso che immaginar si potesse, giunse un libro che pareva un messale, carta a mano grossissima e resistentissima, copertina azzurrina tutta cosparsa di simboli come pavoni, tartarughe, stelle comete, navi in tempesta e una sfinge che sorreggeva un obelisco egiziano, tutto ciò presentato da un ignoto editore palermitano, il signor Francesco Ganguzza Lajosa, mai sentito nominare né prima né dopo d'allora: e ciò che più stupiva di questo grandioso volume di versi (debbo dire che eravamo abituati ai libercoli di poche

4.2. La genesi e la struttura labirintica dei *Fuochi*

Malgrado i *Fuochi* rechino la data del 1905, grazie alla testimonianza di alcune recensioni è possibile far risalire la loro pubblicazione al tardo autunno del 1904⁹, cioè a poco più di un anno dalla pubblicazione delle *Fiale* e a un anno da quella dell'*Armonia*: la vena del ferrarese si conferma fluviale. L'intero libro è stampato in verde, tanto che Govoni può parlare, in *Sursum corda*, de «gli osceni rettili verdastri / dei miei versi» (vv. 12-13). Il colore verde (con la variante deteriore del verdastro) tornerà soprattutto negli *Aborti* come il colore della malattia, del veleno e del suicidio. È un tocco, direi, tipico di un maledettismo assai vistoso che tra *Fuochi* e *Aborti* è ricorrente nella scrittura e nell'atteggiamento govoniani, profondamente attratti in questa fase dal versante *noir* (vedi Rollinat) e baudelaireggiante del decadentismo. Quanto alla rilegatura, si segnalano, oltre alla copertina fregiata dal solito De Carolis con abbondanza di figure simboliche, il ritratto in apertura di un Govoni molto sarpéladaniano, con la zazzera incolta e la cappa canonica, e una riproduzione della Pomposa (alla quale è dedicato un sonetto dei *Fuochi*, non tra i più riusciti) in chiusura di libro.

Il titolo, squisitamente govoniano, propone un'immagine che torna per ben tre volte (non due!)¹⁰ all'interno della raccolta:

in mezzo ai paesani estatici / s'innalzeranno due rossi globi areostatici, / e dopo ci saranno i fuochi d'artificio!
(*Per la festa di San Giovanni*, vv. 16-18)

Organi miti che si conformarono / a la malinconia dell'antichità! / Organi bene amati come i fuochi d'artificio!
(*Gli organi di Barberia*, vv. 13-15)

Un areolito scalfisce il firmamento / come un meraviglioso fuoco d'artificio (*Nel deserto*, vv. 13-14)

pagine, tanto che per 'far costola' bisognava mettersi in due) erano le poesie stampate in verde-veleno, il libro intero stampato in verde dalla prima all'ultima pagina, tutto il libro avvelenato, tutto il libro morso riga per riga dall'aspide dell'inchiostro da stampa. Ebbene, io non avevo mai visto un libro di più di duecento pagine stampato in verde-veleno, e non dovevo vederlo mai più. S'intitolava 'Fuochi d'artificio', era dedicato a un barbagianni. [...] Ma come ci avvicinammo a questo strepitoso disordine poetico che esauriva – lo capimmo poi – d'Annunzio, Pascoli, l'avvocato di Gand, il contadino dei Pirenei, i simbolisti, i decadenti, i parnassiani, i mistici e i magi? Nel gran libro stampato in verde-veleno io correvo a cercar l'inaudito, immagini strampalate, allucinazioni e visioni mostruose, sghignazzate al buon senso e fin parolacce. [...] Quest'è il nuovo! quest'è l'imprevisto! Ecco lo scandalo, ma non se ne accorge nessuno» (M. MORETTI, *Via Laura*, in *Tutti i ricordi*, cit., pp. 451-453).

⁹ Corazzini recensisce i *Fuochi* con l'articolo *Per un poeta*, «Giornale d'Arte», 24 dicembre 1904; risponderà con una recensione pesantemente denigratoria Gabriele Gabrielli, dalle pagine della stessa rivista: *Per un poeta... pazzo*, «Giornale d'Arte», 8 gennaio 1905. Si veda A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina...*, cit., pp. 393-398. Govoni accenna alla correzione delle bozze dei *Fuochi* in due lettere spedite a Papini nella primavera/estate del 1904: «Ora stò correggendo le bozze dei *Fuochi*» (lettera intestata «Roma, lunedì», risalente a maggio/giugno 1904); «Dopo i *Fuochi d'artificio* (che sto correggendo e che usciranno quest'altro mese) non pubblicherò più niente» (lettera del 13 luglio 1904). Entrambe le lettere sono conservate nel Fondo Primo Conti, Archivio Papini.

¹⁰ Cfr. G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 249.

I fuochi d'artificio sono l'imprevedibilità e la meraviglia. Riusati nel titolo indicano la natura variopinta e sbalorditiva del libro, oltre che il suo carattere propriamente esplosivo: la poesia govoniana fa deflagrare la realtà, disperde euforicamente le sue manifestazioni. Tra le tre ricorrenze spicca, a mio avviso, la seconda, in cui i fuochi vengono accostati all'organo di Barberia, ossia a una delle figurazioni più emblematiche dello *spleen* crepuscolare: il collegamento tra estroversione e malinconia mi pare ben rappresentativo dell'intero umore del libro, secondo quanto si è già detto in apertura.

Più interessante rispetto al titolo è l'articolata dedica:

Al mio caro barbagianni che si chiama Buffone, alla trinità vergine e luminosa delle mie buone sorelle – cercatele – ed alla tenera custodia della mia grande campana di vetro che cova la bellezza variopinta d'un mazzo smodato di fiori di cera in un canestro per la cui anima di legno gira un tarlo¹¹.

Il tono govoniano può sembrare volutamente svagato, come già nella scanzonata dedica dell'*Armonia*. In realtà a me pare che queste righe forniscano una delle chiavi di lettura più intriganti del libro. Vi si trovano tre figure: quella ludica del barbagianni Buffone, ad arricchire la schiera del bizzarro bestiario govoniano, quella pascoliano-dannunziana e assai patetica delle tre sorelle, e quella più *liberty* del mazzo di fiori protetto dalla campana di vetro. Mi soffermerei, in particolare, sulla trinità sororale, non tanto per l'alone spiccatamente crepuscolare che emana, quanto per il curioso invito alla loro ricerca rivolto ai lettori. La ricerca biografica, va detto, sarebbe vana: Govoni era figlio unico (e Moretti cadde subito nel perverso tranello)¹². Più fruttuosa è la loro ricerca poetica, poiché così recita la seconda poesia dei *Fuochi*:

È già sera. E su le sorelle bionde
il sentore de l'infelicità
si accentua. Il lutto della veste le soffonde
di pace; e i loro mesti atteggiamenti
oh come saturi di rinunziamenti!

¹¹ Riporto qui un appunto govoniano che ho trovato a margine della copia di *Bruges-la-Morte* conservata nel Fondo Govoni. Si tratta, a mio avviso, di una stesura alternativa della dedica ai *Fuochi*, anche se non è escluso che da qui nasca anche quella dell'*Armonia*, dal momento che vi si ritrovano il gatto e la colombina: «che il mio vaso smodato di fiori di cera spanda su questo libro come una luna mystica l'alone della sua grazia, che il mio gatto candido e la mia candida colombella capuccina lo profumino d'ingenuità e di selvatichezza e che il mio barbagianni lo stupisca coi suoi due grandi occhi che sembrano ad ali aperte pieni di mistero». Govoni, quindi, oltre ad abbozzare a margine dei suoi libri versi, rime e titoli, vi faceva anche prove di dediche.

¹² « - Io ho due sorelle – gli dissi – che giocano in questo giardino. E tu, di sorelle, ne hai tre. Rispose brusco ch'era figlio unico e non sapeva che fosse la poesia delle sorelle, che si teneva allora in gran conto perché dannunziana nel *Poema paradisiaco* e pascoliana in *Myrica*. - Ma come, ma come? E i *Fuochi d'artificio* non sono dedicati anche 'alla trinità vergine e luminosa delle mie buone sorelle...'. - 'Cercatele!' - Come hai detto? - Cer-ca-te-le! - Già, c'era scritto 'cercatele'. Ma un poeta come te meritava d'aver tre sorelle... La trinità vergine... e luminosa...» (M. MORETTI, *Via Laura*, in *Tutti i ricordi*, cit., p. 455).

sembrano quelli della Pietà.¹³

Si potrebbe pensare a una coincidenza, se non fosse che anche gli altri simboli elencati nella dedica riemergono nel corso della raccolta: subito il tarlo, rinvenibile già nella poesia d'apertura¹⁴, più in là il barbagianni e la campana di vetro¹⁵. Govoni sembra giocare con il lettore, sfidarlo in una sorta di caccia al tesoro alla ricerca di simboli ormai totalmente destituiti del loro alone poetico. Il gioco non riguarda soltanto la corrispondenza tra poesia e realtà, qui beffardamente sconnessa, ma soprattutto la possibilità di orientarsi all'interno della raccolta. In questo senso si può parlare della dedica come di un grimaldello per entrare nei *Fuochi*: essa, cioè, fornisce al lettore i primi indizi per intraprendere il percorso del libro. Da questi indizi è possibile accedere ad alcune poesie che a loro volta rimanderanno ad altre, in un gioco di rinvii labirintico e dispersivo. Il libro, così, si forma per progressivi rilanci a distanza, che permettono man mano di sbucare in zone inesplorate della raccolta, attraverso un meccanismo di continui collegamenti e andirivieni che allargano progressivamente la visuale fino a coprire l'intera larghezza del testo. E i 'fuochi d'artificio' staranno ad indicare anche la sua imprevedibile (dis)organizzazione. Ovvio, poi, che le corrispondenze, trattandosi di Govoni, non funzionino in modo perfettamente geometrico: non si può pensare ai *Fuochi*, voglio dire, come all'esito di uno strutturalismo combinatorio *ante litteram*. Govoni non ama la precisione: le sue simmetrie non sono mai rigorose, la predisposizione anarchica o la pigrizia del ferrarese fanno sì che i conti non tornino mai con esattezza, che molte strade risultino senza uscita.

Non è un caso che, in netto contrasto rispetto alle architetture dei due libri precedenti, i *Fuochi* risultino del tutto privi di sezioni: la raccolta è una colata unica in cui i novantacinque

¹³ *Dopo l'inevitabile*, vv. 7-12. L'appellativo di 'sorelle' viene dato, nel corso dell'opera, anche alle lacrime («Lagrime, lagrime, o mie piangevoli sorelle, / perché mai ve ne siete tutte andate / così improvvisamente come fan le rondinelle / quando arriva la fine dell'estate?», *Le lagrime*, vv. 1-4) e proprio alle rondini («Perché volete ch'io pianga, o rondinelle? / State zitte! Lo so che sono sempre triste! / Ma voi, o mie dolci e povere sorelle, / tutte le mie piaghe non le avete viste!», *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 13-16).

¹⁴ In cui si trova anche il mazzo di fiori finti: «Solo un canterale / con uno stipo in cui si sente rosicchiare / un tarlo, e sotto un vetro un mazzo artificiale» (*Studio di nudo*, vv. 6-8). Un tarlo era già presente nelle *Fiale*: «Il tarlo in un forziere dove forse / tra fiori morti ed appassiti veli, / dorme da secoli un bianco corredo, / morde» (*Antichità*, vv. 9-12). Ancora, nei *Fuochi*: «i mobili tarlati ed unti effondono un odor di povero / come patiti per l'economia quotidiana» (*Le fantasie della neve*, vv. 7-8); «un vecchio con gli occhiali / sta decifrando qualche antico testo / di latino dal dorso largo intesto / di fiorami e la coperta di alluda / che il tarlo visita» (*Malinconia*, vv. 18-22); «La pietra è uguale a carta di tarlate strenne» (*Pomposa*, v. 3); «E sembra che la voce di chi parla / produca come un lieve incrinamento / lungo qualche reliquia che si tarla / in qualche reliquiario di argento» (*Nel convento delle Clarisse*, vv. 33-36); «Il sole splende / per le imposte su un mobile tarlato» (*L'avemaria dell'alba*, vv. 1-2); «Un tarlo demolisce col suo lento stillicidio / il cuore a giorno d'uno stipo alto di legno tanè / che à in un cassetto un mazzo di non ti scordar di mè» (*La camera da letto*, vv. 25-27). Il tarlo è simbolo di erosione e di disfacimento, di una lenta consunzione.

¹⁵ «Un barbagianni fugge / per il soffitto» (*Passeggiata romantica*, vv. 21-22); «Sulla cima del canterale / uno smodato mazzo artificiale / nella campana di cristallo / sbiadisce le sue cere meste / d'ogni colore verde bianco giallo» (*Il tinello*, vv. 1-5). Anche qui il mazzo è 'smodato', ossia assieme 'esagerato' e 'fuori moda'.

testi si trovano tutti sotto lo stesso tetto (con l'unica eccezione della mini-suite *Il trio delle maschere moderne*). Il libro, quindi, si presenta come un disordine assoluto, un caos apparentemente incontrollato, attraversabile soltanto grazie ai rinvii più o meno cifrati tra una poesia e l'altra. Si veda, per fare un altro esempio, la seconda caccia al tesoro che Govoni inaugura nell'esplicita *Cercate il tubercoloso*:

Le tre suore si sono coricate
nelle celle della loro lucerna
con le bocche umide dove si eterna
l'ardore delle fiamme soffocate.

Una povera rosa in un'ampolla
sfoglia con languida rassegnazione
sul tavolo che non ci fa attenzione
l'emottisi della sua corolla.

Il becchino del pendolo sconquassa
il muro coi suoi colpi (ma non odi?)
che piantano dei scellerati chiodi
che serran la speranza nella cassa.

E non si sa più se dentro lo specchio
quel teschio sia il teschio derisivo
della credenza od il mio capo vivo
che dall'orbite perde del capecchio...

La poesia si fa gioco di enigmistica. Il lettore faticherà a trovare il tubercoloso in questi versi. Nessuna traccia nelle strofe dedicate alle suore e al becchino. C'è, sì, la rosa con l'emottisi che sputa i propri petali, ma si tratta di un elemento fuorviante. Per ottenere la soluzione ci si deve concentrare nell'ultima quartina, in cui il capo del poeta riflesso in uno specchio deformante si fa simile a un orrido teschio (anche qui, però, col dubbio che si possa trattare della credenza, con una confusione allucinata tra sé e il proprio mobilio). Il rimando è a *Il lamento del tisico*, di poco precedente nella progressione reale del libro:

E soprattutto non prestate fede
al verdastro fantasma che galleggia
nell'acqua degli specchi
[...]
No, no: non credere che quella sia
la mia povera immagine riflessa!¹⁶

L'intero *Lamento del tisico* è costruito su un canovaccio depistante: il poeta cerca disperatamente di fuorviare il lettore facendogli credere di essere sano, anche se la realtà della malattia più viene smentita più si fa evidente. Nel finale, allora, il poeta si può rivolgere direttamente al lettore, non più 'hypocrite', ma 'crucele':

Ma perché mi volete scoraggiare?
Come siete crudeli! Se ò compiuto
diciannove anni a pena!...

¹⁶ *Il lamento del tisico*, vv. 37-39 e 49-50. A contraddistinguere l'etico torna di nuovo il colore 'verdastro'.

Non vi rimorde di disingannare
un infelice che non à goduto
niuna gioia terrena?

O Dio! o Dio! Ed ecco ancor la tosse
che mi rosicchia l'ultimo polmone
come un feroce ladro...

Oh voltatevi!... Quelle macchie rosse
son dei fiori... non fateci attenzione!...
Guardate un po' quel quadro!
(vv. 55-66)

È chiaro che quel tubercoloso sarà da cercare qui piuttosto che dove Govoni invita a cercarlo, come è chiaro che da questo quadro che il poeta-tisico ordina al lettore di osservare con tono maliziosamente depistante si potrà cominciare un'ulteriore ricerca all'interno del libro¹⁷. Le ricerche, in compenso, saranno sempre insicure e ostiche, poiché Govoni nei *Fuochi* vuole provocare il lettore, indirizzarlo e assieme dirottarlo, avvolgendolo alla fine in un disorientante capogiro poetico da cui non è facile riprendersi.

A me pare, dunque, che la vera struttura di questa raccolta sia il labirinto. La disposizione alla rinfusa dei testi ne vuole riproporre l'aspetto dispersivo, la presenza di ripetizioni e rinvii consente di costituire diversi percorsi, alcuni dei quali destinati a un celere esaurimento, altri a uno sviluppo più articolato, con la graduale composizione di un quadro sempre più complesso e apparentemente caotico. Unici punti di riferimento, in apertura e in coda, i pezzi di ingresso e di uscita, con la dedica a fare da bussola. *Il labirinto*, non a caso, è il titolo della decima poesia dei *Fuochi*:

Pensate che in un grande labirinto
un fantasima celere come una ruota
sotto le stelle corra corra spinto
dal suo destino verso qualche porta ignota;

così nel labirinto della vita
l'uomo s'affanna a correre di qua e di là,
finché trova la sola via d'uscita
da cui s'entra per sempre nell'eternità.

Il testo propone un didascalico parallelismo tra il labirinto percorso dal fantasma e quello in cui è intrappolato l'uomo. La sola via d'uscita, in entrambi i casi, è la morte. Annoterei altri tre particolari: 1) Ricompare qui il fantasma de *Il lamento del tisico*: si forma, quindi, un altro filo da seguire nell'intricato groviglio dell'opera, con uno strascico sempre più lungo di rimandi (il fantasma è il tisico, il tisico è il poeta, ecc.; ma il fantasma potrà essere anche il

¹⁷ Potrebbe essere il «quadro antico» di *Variazione in silenzio minore* (v. 7) o il «quadro in pendenza» di *Dipinto ad olio sopra vetro* (v. 16) o potrebbe trattarsi dei geroglifici del Dossi che un vecchio osserva in *Le fantasie della neve* (vv. 3-4).

lettore immerso nel labirinto dei *Fuochi*). 2) Govoni si rivolge nuovamente ai lettori, con un piglio estroverso e confidenziale radicalmente diverso dal tono impersonale proprio dell'*Armonia*. 3) *Il labirinto* si distingue all'interno dei *Fuochi* perché è una delle due poesie composte soltanto da due quartine¹⁸. L'altra è *Carneval-Funeral*, penultimo pezzo del libro, da cui si può agevolmente imboccare l'uscita-morte, ossia *L'orologio di San Pasquale*, il sonetto di chiusura¹⁹:

L'orologio di San Pasquale per gli spogli
muri degli anni (od è la tosse?) ecco già suona.
Ad uno ad uno, muti, i rassegnati orgogli
depongono la loro inutile corona.

La speranza si fracassò contro gli scogli
e sotto le finestre dell'anima prona
non passano che lunghi funebri convogli...
Che è quel tamburo della gloria che ancor tuona?

Inutilmente si sbarrarono le porte.
Ogni cosa à bevuto il filtro della morte.
E viene l'ora triste che dovea venire.

Tra le croci d'un camposanto invita un padre.
E di vivo più non si sente che una madre
che piange a canto al figlio che sta per morire.

Ritornano in questo cupo finale: 1) Il motivo del funerale, che allaccia il sonetto a *Carneval-Funeral*. 2) La tosse, che rientra nel macro-tema dell'etisia. 3) Le porte, già citate ne *Il labirinto* come possibili vie d'uscita e qui connotate in senso nettamente negativo (per l'equivalenza ormai evidente tra uscita e morte). 4) Il padre e la madre, protagonisti del romanzo domestico che si sviluppa, in modo del tutto sfilacciato e anticanonico, all'interno della raccolta. Il libro, dunque, si chiude con la morte del figlio-poeta (o meglio, a causa della sua morte). Tra riprese e *mise en abîme*, dopo l'avventuroso attraversamento di un dedalo impressionante di ripetizioni, con l'esplorazione di infiniti passaggi segreti e vicoli ciechi, il labirinto dei *Fuochi* finisce nell'abisso della morte, secondo la tragica combinazione di gioco e vuoto che ben rappresenta l'intero libro.

Dal punto di vista strutturale i *Fuochi d'artificio* sono senz'altro l'opera più temeraria di Govoni: la rinuncia a una suddivisione in sezioni permette al ferrarese di giocare con le poesie, di mescolarle come se fossero carte, di confonderle tra loro, di lanciarle in sfida al lettore, senza assicurare l'esistenza di soluzioni. Anzi, a tratti Govoni stesso sembra godere dell'impossibilità di controllare la propria poesia e di darle un assetto logico, sicché

¹⁸ Si è già visto come questa forma sia la più breve utilizzata dal primo Govoni e fosse già attestata in un pezzo dell'*Armonia* (*La Certosa*, XI).

¹⁹ Con l'espressione 'orologio di San Pasquale' si intende il ticchettio che producono i tarli rodendo i mobili di notte, con una valenza simbolica funesta: San Pasquale, nella credenza popolare, avverte i propri devoti della loro morte imminente tramite tre colpi alla porta (cfr. Pascoli, *Suor Virginia*, nei *Primi poemetti*).

frastornare il lettore gli può apparire il massimo della modernità e del divertimento. Perciò si gira spesso a vuoto nel labirinto dei *Fuochi*, con un effetto vertiginoso che è una cosa nuova nel panorama poetico italiano del primo Novecento.

Detto dell'anti-struttura dell'opera e della sua disomogeneità, ritengo che sia comunque possibile isolare alcuni nuclei di poesie che condividono un indirizzo tematico e, nella maggior parte dei casi, anche una linea metrico-stilistica. Si tratta di componimenti raramente limitrofi, che però si richiamano e si ricollegano a distanza, anche attraverso la consueta catena di rinvii e ripetizioni, componendo delle mini-sezioni virtuali disgregate nella raccolta. Ne ho individuato una decina:

- Le poesie del romanzo domestico. Come detto, nei *Fuochi* si articola sin da subito una cronaca diaristica della vita familiare del poeta (con prevedibili discrasie rispetto a quella reale, ma non senza tangenze). In questi pezzi ricompaiono puntualmente gli stessi personaggi e gli stessi ambienti, che Govoni giunge al punto di descrivere con cura nell'ultima parte del libro, in cui offre una dettagliata rappresentazione della casa-scenografia. Nonostante questo e altri tentativi di rendere coese le diverse poesie 'familiari', lo sviluppo narrativo della serie, minato anche da lunghe digressioni e da evidenti incongruenze, risulta estremamente impalpabile.

- Le poesie chiesastico/conventuali. Si tratta di componimenti che prolungano nei *Fuochi* l'atmosfera e lo stile del *Rosario di conventi*.

- Le poesie cimiteriali e macabre. Anche qui è evidente il collegamento con una sezione dell'*Armonia*, *La Certosa*, sebbene i toni si facciano decisamente più granguignoleschi e sfilacciati, con punte *horror* che anticipano alcune soluzioni degli *Aborti* e, più in generale, del *liberty* nero italiano del primo Novecento.

- Le poesie liriche, che pure proseguono alcuni esperimenti di sfogo personale rintracciabili nelle *Fiale* e nell'*Armonia*, calcando ulteriormente la mano sugli accenti vittimistici e alternando alla lamentazione la strada del risentimento e della deformazione grottesca. È un filone ricco di sviluppi, che avrà presa, in particolare, sulla sensibilità dell'ultimo Corazzini.

- Le poesie sulle ville e sui parchi, che recuperano lo stile e gli ambienti artificiosi tra Montesquiou e de Régnier del *Piviale de l'autunno* e di certo *Giallo crisantemo e violetto pasquale*.

- Le poesie di interni, fortemente legate al clima 'ermetico' del *Canto fermo*.

- Le poesie a blocchi. Sono soltanto quattro pezzi, chiaramente distaccati dagli altri per la loro struttura totalmente sconnessa, basata sull'accostamento di elementi del tutto irrelati tra loro. Anticipano le soluzioni più estreme degli *Aborti*, risultando la punta più avanzata del libro.

- Le poesie d'avventura. Si tratta di cinque sonetti in cui Govoni gioca a fare il trasformista, mimetizzandosi camaleonticamente nei panni di personaggi improbabili ed esotici, spinti da un eroico piglio simil-dannunziano calato però in contesti del tutto inverosimili.

- Le poesie di esterni, che approfondiscono una tendenza *en plein air* a metà tra l'idillio e l'allucinazione già attestata nell'*Armonia* e tipicissima del Govoni 'divisionista' post-bellico.

- Altre poesie. Non tutte le liriche sono inseribili in queste categorie (ne rimangono fuori una ventina), che vogliono soltanto aiutare a sbrigliare dei fili deliberatamente ingarbugliati da Govoni nel corso dell'opera. Cercare di raggruppare alcune poesie è d'altronde l'unico modo per poter analizzare una raccolta ingiudicabile nella sua interezza, poiché troppo composita, programmaticamente agli antipodi del (pur variegato) 'poema' che l'ha preceduta. E tuttavia non va mai dimenticato il macro-caos all'interno del quale questi diversi percorsi sono ricomponibili.

4.3. Il panismo privato delle poesie domestiche

Se le *Fiale* sono la raccolta di Roma e l'*Armonia* quella di Ferrara, i *Fuochi* sono il libro di Tàmara²⁰. Nella piccola frazione della campagna ferrarese, attorno alla casa natale del poeta, si svolgono le scene di un micro-romanzo campagnolo che coinvolge circa una quindicina di poesie²¹. I protagonisti sono i familiari del poeta e i suoi animali, accanto al poeta stesso, tutt'altro che in secondo piano. Spiccano, in particolare, i personaggi femminili, come già nel cupo antefatto di *Dopo l'inevitabile*, secondo pezzo dei *Fuochi*:

²⁰ Il paese di Govoni, in realtà, non è mai nominato, ma vengono menzionati i vicini paesi di Saletta (*In campagna*, v. 3; *Sabato Santo*, v. 2) e Corlo (*Sabato Santo*, v. 2). Aggiungo che i *Fuochi*, diversamente dall'*Armonia*, non sono un libro paesaggisticamente 'concluso': oltre ad alcune poesie ferraresi (almeno *Per le suore benedettine di Ferrara*, *Crepuscolo ferrarese*) ci sono segni di altre escursioni, sia locali (*Pomposa*) sia, di nuovo, romane (*Palatinus*, *Crepuscolo sul Tevere*, *Cimitero di Pratica di mare*).

²¹ Sono: *Dopo l'inevitabile*, *Nella casa paterna*, *In campagna*, *Piccole cose*, *Ricordi minori*, *Mezzogiorno di domenica*, *Penne di paone*, *Sabato Santo*, *Le litanie del mao*, *Pelargoni di tela sotto vetro*, *L'ora di notte*, *Oro appassito e lilla smontata*, *Il tinello*, *La cucina di campagna*, *L'avemaria dell'alba*, *La camera da letto*.

Le donne tacciono. E la loro angoscia
intorno ad esse impregna tutta l'aria.
Dopo l'inevitabile! La pioggia scroscia
malinconicamente sulle lastre.
Il fondo della stanza è di tinte verdastre.
Ognissanti! Ogni cosa à la stess'aria.

È già sera. E su le sorelle bionde
il sentore de l'infelicità
si accentua. Il lutto della veste le soffonde
di pace; e i loro mesti atteggiamenti
oh come saturi di rinunziamenti!
sembrano quelli della Pietà.

L'Addolorata siede. E la mitezza
delle sue mani sopra il poveretto
tavolo temperan la lor rassegnatezza
nell'effluvio dei lunghi tuberosi
che s'ammalan nel candido vasetto.

L'evento inevitabile non può che essere la morte, come segnalano alcune spie nel testo («lutto», «l'Addolorata»); altri segni sparsi nel prosieguo della raccolta inducono a credere che il defunto sia il padre del poeta²². In particolare, si parla della morte del padre in *Sul piazzale de la Certosa* («Il mio padre è morto, la mia madre è morta», v. 14) e nella conclusiva *L'orologio di San Pasquale* («Tra le croci d'un camposanto invita un padre», v. 12). Già, però, si è colta una contraddizione: tanto in *Dopo l'inevitabile* quanto ne *L'orologio di San Pasquale* la madre è viva, mentre in *Sul piazzale de la Certosa* risulta morta anche lei. La madre – in vita – è citata anche in *Piccole cose* («Mia madre sta facendo il letto», v. 11) e ne *Le litanie del mao* («mia madre - Tu ci sei di più - / le dirà», vv. 31-32; «per mia madre che lo metterà a la porta», v. 40). Probabile che quella di *Sul piazzale de la Certosa* sia un'esperazione vittimistica, anche perché nell'ultima terzina del sonetto finale il ruolo della madre risulta decisivo per chiudere pateticamente l'esile sviluppo del romanzo domestico («E di vivo più non si sente che una madre / che piange a canto al figlio che sta per morire», vv. 13-14), in cui rimarrebbe addirittura l'unica persona della famiglia in vita. Ma è chiaro che cercare una coerenza all'interno di queste scene sparpagliate è un'impresa ardua, tanto che in *Sabato Santo* il padre torna in vita («e il babbo col fucile / attende», vv. 7-8: un *flashback*?). Bisognerà parlare, allora, piuttosto che di un vero romanzo, di una successione confusa di *tableaux vivants*, di rappresentazioni familiari da «almanacco fiammingo»²³, non cronologicamente ordinate né prive di incongruenze interne.

Tornando ai protagonisti dei vari quadri, occorrerà sottolineare il ruolo di primo piano che spetta alla nonna, citata in ben cinque poesie:

²² Il che, tra parentesi, coinciderebbe con la realtà biografica: Carlo Govoni muore quando Corrado è ancora un ragazzo.

²³ *L'ora di notte*, v. 8.

Mia nonna piangeva in ginocchio tra il bosso / su un marmo (*Ricordi minori*, vv. 7-8)

e gustavo della patata americana / calda che mia nonna presso il castagnaro / mi aveva comperato con il suo danaro (*Ricordi minori*, vv. 13-15)

Povera nonna mia che amava tanto tanto / l'orfano malaticcio, e che gli regalava / dei soldini, e a la fiera un cartoccio di fava // da morto, e che ora sta nel chiuso camposanto, / essa che aveva sempre ai lobuli le sue boccole / con i coralli come due rosse coccole! (*Ricordi minori*, vv. 19-24)

Nella via una piccola vecchietta / si soffia; ed io penso a mia nonna (*Mezzogiorno di domenica*, vv. 1-2)

Mia nonna fiuta per l'ultima volta nella tabacchiera / sternutando (*L'ora di notte*, vv. 29-30)

Ed io ripensai, non so bene perché, // che al mio paese mia nonna aveva in camera / sopra un alto ed impolverato cassettoni / dentro un vaso con l'anse dal colore verde-rame / dei semprevivi e delle penne di paone (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 44-48)

Mia nonna col canapule accanto a la credenza / soffia ne le vesciche dei tacchini (*La cucina di campagna*, vv. 26-27)

La nonna, custode della casa, appare come la figura più cara al poeta, con cui condivide un'accentuata sensibilità (si veda, in particolare, l'intimo rapporto che si crea tra i due nella lacrimevole ricostruzione infantile di *Ricordi minori*, in cui la nonna si palesa al piccolo in un momento di debolezza). Più civettuola la presenza delle cugine («Le cugine hanno inaugurato una veste»)²⁴, addirittura arcigna la figura di zia Ninetta («una donna un po' secca / che alleva tanti cani e gattini, una sega / che in altri tempi passerebbe come strega!»)²⁵, mentre ho qualche dubbio che l'Adelina che picchia il gatto in *La cucina di campagna* (vv. 2-3: una domestica? una vicina?) sia la fanciulla di nome Adelina che compare in *Passeggiata romantica* (vv. 9-10): potrebbe trattarsi di uno dei tanti depistaggi govoniani²⁶.

I veri protagonisti di queste poesie sono però gli animali, a cominciare dall'immane gatto, già dedicatario dell'*Armonia* e qui presenza fissa all'interno dei quadri casalinghi. Le sue pose sono sempre più vivaci:

Nella cucina il vecchio pendolo / scatta. Il micio è andato fuori (*Piccole cose*, vv. 5-6)

La colomba contenta ora ciancia / vicino al mao che à piena la pancia (*Penne di paone*, vv. 8-9)

E i gatti inseguono i passerotti / per il viale che à i suoi banchi rotti (*Penne di paone*, vv. 19-20)

Un micio è coricato nel balcone (*Sabato Santo*, v. 14)

Il gatto dorme con il capo sulla pancia morbida del cane (*L'ora di notte*, v. 19)

Come sei diffidente! Ci nascondi ancora / che à un amico caro, un mino [...] // Vi farò stringere amicizia sulla tavola / col mino (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 37-38; 49-50)

²⁴ *Nella casa paterna*, v. 2.

²⁵ *Le litanie del mao*, vv. 8-10.

²⁶ E forse conterà che Adelina è nome anche baudelairiano (*Le vin du solitaire*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 6).

Adelina picchia / il mao perché à pisciato contro l'uscio, / e che strisciando e miagolando si rannicchia / dentro il canile, come una lumaca nel suo guscio (*La cucina di campagna*, vv. 2-5)

A una parete, il pendolo con il cuculo, / che quando grida il micio si spaventa, / continua il suo ticchettio duro come un mulo (*La cucina di campagna*, vv. 31-33)

Il vero inno al gatto si trova nei deliranti distici de *Le litanie del mao*, di cui basterà soltanto riportare i versi iniziali:

Il mao è sotto le lenzuola del mio letto,
come un bambino, contro il cuore stretto.

Il mao in una gota à due bianchi nei...
Il mao à dei baffoni più lunghi dei miei.

Il mao beve il latte nella mia tazza.
Il mao è furbo e ladro simile a una gazza
(*Le litanie del mao*, vv. 1-6)

e alcuni passaggi centrali:

E intanto un gatto nero in foia
sulla tavola stuzzicava una micina
col suo spinello simile a una coccolina,
ed un altro su la credenza a suo bell'agio
leccava dentro un piatto del formagio,
ed un altro pisciava pacificamente
sopra il coltello del tagliere graveolente.²⁷

per coglierne l'andamento vaneggiante e l'orgogliosa esibizione di rozzezza, elementi in comune a tutta la serie. Il Govoni di questi pezzi è infatti volutamente selvatico, mette in sequenza immagini sgradevoli e improbabili, ricerca la volgarità e sfoggia il triviale, non ha paura di rasentare il *nonsense*. Gli animali, allora, in questo trionfo dell'anti-sublime, diventano i protagonisti della poesia, meglio se meno nobili o se colti in momenti non certamente principeschi: basti dire che le scene del gatto in calore e di quello che minge sul tagliere sono precedute dal referto dei vicendevoli insulti tra la zia e un pappagallo anticlericale e da un'inquadratura sulla zia che insegue una gallina con la granata, con effetti sul lettore che sfiorano l'imbarazzo²⁸. Non c'è più spazio per gli aristocratici pavoni *liberty* che affollavano *Le fiale*: se ne ricompare uno, si tratterà di un pavone «selvatico» (*Sabato*

²⁷ *Le litanie del mao*, vv. 20-26. Intenderei il verso «col suo spinello simile a una coccolina», in riferimento al gatto in foia che stuzzica la micina, come un urtante primo piano sull'organo genitale del gatto, paragonato a una piccola coccola (il frutto del ginepro, già in *Ricordi minori*, v. 24: «con i coralli come due rosse coccole!»).

²⁸ «Oh com'è buffo quando lei con la granata / corre dietro alla checca tutta spaventata / che scappa - grechechè, gregrechechè - e che voli! / Una volta teneva anche degli usignuoli / cechi e dei canarini, ora defunti, un storno / e un papagallo il quale tutto il santo giorno / non faceva che cigolare - morte ai preti! / Mia zia, stanca lo gridava; Non ti quieti, / diavolo zoppo, rospo, merda?! E lui - Mo boia, / ché, ché, pfff!» (*Le litanie del mao*, vv. 11-20).

Santo, v. 11) che «scarrucola» nell'orto «in mezzo ai fiori di patate» (*La cucina di campagna*, vv. 9-10) o che «cigola» (*Il lamento del tisico*, v. 9). Più spazio è riservato invece al merlo, al cane Fido o ad altri esponenti di un bestiario sommamente agreste²⁹. L'abbassamento poetico deve essere verticale, privo di qualsiasi contrappeso, anzi: il gusto sta nello scavare sempre più in basso.

Così, tra gli ambienti che fanno da sfondo al romanzo domestico il più frequentato è la cucina, vero nucleo della casa tamarese:

Nella cucina, nel paiuolo rattoppato / la polenta solleva delle bolle. / Sul tagliere si tagliano delle cipolle. / [...] //
Si apparecchia, e si accende la lumiera. / [...] / L'insalata con l'uova è pronta nell'insalatiera
(*Nella casa paterna*, vv. 5-7; 9; 12)

La scopa or su e giù per la scala / fruscia ed ora in cucina (*In campagna*, vv. 13-14)

Nella cucina il vecchio pendolo / scatta (*Piccole cose*, vv. 5-6)

La tavola secondo l'usanza / aumentò d'una buona pietanza. // Si mangiò nella bella terraglia / con rose d'una
tinta che abbaglia, / e fu cambiata anche la tovaglia (*Penne di paone*, vv. 2-6)

In cucina intanto non si cessa / dalle faccende per il pranzo ricercato (*Pelargoni di tela sotto vetro*, vv. 3-4)

È finita la cena, e s'è già sparecchiato. / Sul tavolo unto, come chiocchia tra i pulcini, c'è la rustica mezzina / tra i
bicchieri, col vino sparagnato della grande botte / che sembra reggersi la pancia dentro la cantina
(*L'ora di notte*, vv. 1-4)

Ancora: in *Oro appassito e lilla smontata* Govoni descrive con minuzia di particolari una cena presso amici, mentre in *Mezzogiorno di domenica* si premura persino di riportare il proprio menu («Oggi, a pranzo, io mangerò dei ciccioli», v. 12). Il *clou* domestico è raggiunto in *La cucina di campagna*, dove il ferrarese, quasi secondo la traccia di un compitino delle elementari, riporta in versi l'aspetto della propria cucina, con dettagli ancora una volta iper-realistici:

Sopra la cappa c'è attaccato Sant'Antonio con i porci
e nell'aggetto c'è la trappola pei sorci
con delle croste di formaggio e bucce di frutti.
Dei gigli si rinfrescano negli orci.
Gocciano dalle travi affumicate dei prosciutti.

Ne gli ordini lustrati della rastrelliera
sorriscono le rustiche scodelle
coi fiori grossolani e la zuppiera,
ed in cui le pietanze sembrano più buone. Barbanera
pronostica che sono finite le giornate belle
(*La cucina di campagna*, vv. 16-25)

²⁹ «Il merlo sta vicino al fuoco: è un po' malato» (*Nella casa paterna*, v. 8); «e, al pian terreno, il merlo nella sala / canta indomenicando la mattina» (*In campagna*, vv. 15-16); «il merlo dorme nella gabbia su una zampa» (*L'ora di notte*, v. 21). Il cane è presenza inedita nella poesia govoniana: «Il gatto dorme con il capo sulla pancia morbida del cane / che à due occhi grandi e buoni e à nome Fido» (*L'ora di notte*, vv. 19-20); «Fido sotto la tavola rosicchia / il catriosso di un'anatra» (*La cucina di campagna*, vv. 1-2). Non mancano le galline (*Nella casa paterna*, v. 15), i galli (*In campagna*, v. 5), le faraone (*In campagna*, v. 5), i cavalli (*In campagna*, v. 7), il cardellino (*La cucina di campagna*, v. 11).

La cucina di campagna rappresenta il secondo capitolo dedicato alla descrizione della casa: il primo è *Il tinello*, dalle inflessioni più *liberty* e a tratti pre-gozzariane³⁰, mentre l'ultimo è *La camera da letto*, pezzo dagli esiti più visionari ed espressionistici, ad anticipare certe soluzioni claustrofobiche e allucinate che saranno proprie del tardo simbolismo italiano³¹. Nel complesso mi sembra che tale accurata rassegna della casa natale rasenti il documento di cultura materiale, andando ben oltre la prospettiva simbolica del Pascoli dei *Primi poemetti* o la visione più lirica del Jammes di *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* (in una poesia, per dirne una, come *La salle à manger*). Certo, senza le incursioni rustiche di Pascoli e Jammes sarebbe difficile inquadrare culturalmente il senso dell'operazione govoniana, ma i risultati del ferrarese rimangono incomparabili a quelli dei due maestri. Govoni esaspera la triviale nudità delle inquadrature, in base a un'impostazione chiaramente anti-lirica: la poesia perde qualsiasi valenza simbolica e si riduce a un resoconto diaristico-fotografico, con una morbosa predilezione verso i soggetti più urtanti. Rispetto agli altri pezzi dei *Fuochi* diminuisce drasticamente il numero delle analogie (limitate a qualche pezzo più 'drogato' come *La camera da letto*), poiché Govoni preferisce ricorrere a una resa espressiva da referto, al punto da oltrepassare verso il basso la prosa stessa, in direzione di un tono da aggiornamento cronachistico o da telegramma:

Mia madre sta facendo il letto. / Io mi sono alzato adesso. // Ed è sabato, la vigilia / di Domenica. I raggi del sole sbiadiscono. / Il calendario nota vigilia. / Passa un biroccio. I vetri abbrividiscono
(*Piccole cose*, vv. 11-16)

È domenica. Ancor non escono di messa / ultima. Presto arriverà un caro invitato / da Ferrara. In cucina intanto non si cessa / dalle faccende per il pranzo ricercato (*Pelargoni di tela sotto vetro*, vv. 1-4)

Mi sono desto. Il sole splende / per le imposte su un mobile parlato / risvegliando la polvere e sul muro dove pende / nella cornice d'oro un San Giovanni Decollato (*L'avemaria dell'alba*, vv. 1-4)

La poesia diventa esposizione in presa diretta della quotidianità più insignificante, registrazione in tempo reale della propria vita domestica. Si assiste, così, ad un brusco ribaltamento della prospettiva rigorosamente impersonale tipica dell'*Armonia*: l'io non è più nascosto, ma sovraesposto, si mostra nelle occasioni più insulse, sbandiera la propria *routine*

³⁰ «Remano dentro la peschiera / ch'è sopra la credenza lustra e nera / tra due frutti di marmo profumato / dei lunghi pesci rossi; / un martin pescatore imbalsamato / pensa a la sua brughiera / ed ai suoi quieti fossi» (*Il tinello*, vv. 15-21). Tuttora finissima la distinzione che tratteggio Fiumi tra i salotti govoniani e quelli gozzariani: L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., pp. 37-38.

³¹ «Il cofano di tenero cristallo del comò dentro la sua bambagia / fascia di pannolini di candore la scarlatta febbre dei spinelli / che palpitano nelle palpebre severe degli anelli / come pupille tragiche di bragia. / Da una mensola un vaso ridanciano con un fiore esotico / sembra un pagliaccio che sta meditando una buffoneria: / un muro insuperbisce della vanteria / rugginosa d'un archibugio patriottico» (*La camera da letto*, vv. 13-20). Quanto al tardo simbolismo italiano penso, nello specifico, al govonianissimo ...dal '*Viaggio attorno alla mia camera*', collana di dieci sonetti di Francesco Scaglione (in F. SCAGLIONE, *Le litanie*, Napoli, Bideri, 1911; leggibile anche in G. VIAZZI, *Dal simbolismo al déco*, II, Torino, Einaudi, 1981, pp. 499-503).

più banale. Il lettore è informato su quando il poeta si sveglia, su cosa mangia, su come è imbandita la tavola per il pranzo, sulle discussioni che ha avuto durante una cena da amici. Betteloni e il realismo borghese tardo-ottocentesco sono portati agli estremi, poiché la poesia si costruisce soltanto di smembrate informazioni sulle ‘piccole cose’, senza commenti e senza spiegazioni.

A ciò si aggiungono, in più, un totale azzeramento stilistico e un apposito impiego di forme rozze o imprecise. I termini rasoterra sono dominanti, con punte triviali inedite in Govoni: «paiuolo», «polenta», «cipolle», «insalatiera», «scopa», «fruttivendolo», «biroccio», «patata americana», «fava da morto», «pistolone», «granata», «merda», «boia», «formagio», «pisciava», «tagliere», «tegame», «zuppiera», «sparecchiato», «pentola», «scodella», «pisciato», «patate», «porci», «sorci», «prosciutti», «vesciche», «tacchini», a cui si sommano forme dialettali come «sparagnato», «arola», «galisagne»³². Numerose le approssimazioni sintattiche e le costruzioni balbettanti, con esiti che mimano un parlato sgrammaticato e fluviale:

L'Addolorata siede. E la mitezza / delle sue mani sopra il poveretto / tavolo temperan la lor rassegnatezza
(*Dopo l'inevitabile*, vv. 13-15)

Il micio non la conosce la checca invece / si la mia colombina da l'ali di pece // e il ventre bianco e un cappuccio ne la testina, / che pare proprio una suora cappuccina (*Le litanie del mao*, vv. 27-30)

E darà, seccata, un povero osso / al mao che porta al collo un largo nastro rosso // e che non saprà mai che la colomba è morta / per mia madre che lo metterà a la porta // perché lui la vorrebbe tutta... (*Le litanie del mao*, vv. 37-41)

L'ultimo che resta copre il fuoco / con la cenere, e carica la pendola ch'è quasi appisolata, / come se tiri l'acqua al pozzo del tempo, che manda un stridio roco / simile a una carrucola invecchiata (*L'ora di notte*, vv. 32-35)

Anche a noi, sai, ci ànno fatto tanto male! (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 29)

E non avendo sonno, dopo spento il lume, / [...] // provai ad evocare l'etica (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 65; 72)

Adelina picchia / il mao perché à pisciato contro l'uscio, / e che strisciando e miagolando si rannicchia dentro il canile (*La cucina di campagna*, vv. 2-5)

A una parete, il pendolo con il cuculo, / che quando grida il micio si spaventa, / continua il suo ticchettio duro come un mulo (*La cucina di campagna*, vv. 31-33)

³² Rispettivamente: *Nella casa paterna*, v. 5; *ibidem*, v. 6; *ibidem*, v. 7; *ibidem*, v. 12; *In campagna*, v. 13; *Piccole cose*, v. 7; *ibidem*, v. 16; *Ricordi minori*, v. 13; *ibidem*, vv. 21-22; *Sabato Santo*, v. 13; *Le litanie del mao*, v. 11; *ibidem*, v. 19; *ivi*; *ibidem*, v. 24; *ibidem*, v. 25; *ibidem*, v. 26; *ibidem*, v. 35; *Pelargoni di tela sotto vetro*, v. 14; *L'ora di notte*, v. 1; *ibidem*, v. 13; *Oro appassito e lilla smontata*, v. 31; *La cucina di campagna*, v. 3; *ibidem*, v. 9; *ibidem*, v. 16; *ibidem*, v. 17; *ibidem*, v. 20; *ibidem*, v. 27; *ivi*. Quanto ai dialettalismi: «sparagnato» (*L'ora di notte*, v. 3) vale ‘risparmiato’; «arola» (*L'ora di notte*, v. 7; *La cucina di campagna*, v. 28; già in Pascoli: *La piada*, III, in *Primi poemetti*, *Poesie*, I, cit., v. 5) è la soglia del focolare; «galisagne» (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 42) è ferrarese per ‘baccano di animali’, e qui varrà anche nel senso di ‘richiami’, ‘ammonimenti’.

Dal punto di vista metrico queste poesie si distinguono per il largo utilizzo di versi-frase e di misure versali lunghe o lunghissime. La struttura dominante è la quartina, con le varianti del distico a rima baciata (*Le litanie del maio*) e della terzina (*Ricordi minori*; monorima in *Penne di paone*); *Pelargoni di tela sotto vetro* è un sonetto, così come la parte conclusiva del *Dialogo delle rondini tornate col poeta*. Accanto a queste forme più tradizionali si trova anche l'uso di strofe pentastiche (*Sabato Santo*, *La cucina di campagna*), esastiche (*L'ora di notte*), eptastiche (*Il tinello*), e combinazioni più fantasiose, come quelle di *Dopo l'inevitabile* (due strofe esastiche e una strofa pentastica) e di *Mezzogiorno di domenica* (due strofe pentastiche alternate a due quartine, con le rime che uniscono i versi a tre a tre, creando una sorta di sotto-struttura che disgrega quella di base: ABCAB CDEF DEF GH IGH I). Metricamente, dunque, la serie è tutt'altro che compatta, e testimonia alcune delle soluzioni più inventive della raccolta (sei dei dodici pezzi metricamente eterodossi dei *Fuochi* rientrano in questa categoria), quasi a controbilanciare lo scadimento stilistico.

A tenere uniti i vari *tableaux vivants* sono le consuete ripetizioni. Molte, dotate di uno scopo 'orchestrante', le ho già segnalate. Altre le registrerei ora, soprattutto quelle che non sembrano dovute a *tic* automatistici, ma che svolgono invece una funzione connettiva: rientrano, cioè, nella serie dei rimandi che servono a coordinare a distanza le diverse poesie. È il caso di alcune ripetizioni che coinvolgono i titoli: così a *L'ora di notte* rinvia un riferimento presente in *Nella casa paterna* («L'orologio coi suoi rosolacci / segna l'ora di notte tra gli stacci», vv. 10-11), mentre il titolo apparentemente incongruo *Penne di paone* riprende un'immagine de *L'avemaria dell'alba* («Il vaso con le penne di paone / occhieggia di lontano», vv. 5-6) e una di *Oro appassito e lilla smontata* in cui vengono elencate dei *bibelot* appartenenti alla nonna («dentro un vaso con l'anse dal color verde rame / dei semprevivi e delle penne di paone», vv. 47-48). Nello stesso catalogo è presente «un martin pescatore imbalsamato» (v. 49) che torna tale e quale in *Il tinello* (v. 19) e in *Pelargoni di tela sotto vetro* (con variante lessicale: «piombino imbalsamato», v. 8). Un pelargone, peraltro, era già in *Mezzogiorno di domenica* (v. 14). L'uccello imbalsamato non è l'unico oggetto da arredamento a ripresentarsi con una certa frequenza: il pendolo ricorre in ben sette poesie della serie³³. Gli esempi potrebbero continuare: basti dire che in virtù di questa fitta trama di richiami quello domestico-rurale risulta il filone più riconoscibile e coeso dell'intera raccolta, la tessera che influenza maggiormente l'aspetto complessivo dei *Fuochi*.

Il finale del romanzo domestico è affidato, come detto, agli ultimi versi del libro, che prefigurano la morte del giovane figlio pianto dalla madre. La patina apparentemente

³³ *Piccole cose*, v. 5; *L'ora di notte*, v. 33; *Oro appassito e lilla smontata*, vv. 56 e 67; *Il tinello*, v. 36; *La cucina di campagna*, v. 31; *L'avemaria dell'alba*, v. 9; *La camera da letto*, v. 6.

idilliaca della campagna govoniana, dai caratteri iper-realistici e assieme magici, intensamente autarchici³⁴, si tinge di sfumature cupe; la staticità quasi leggendaria di un mondo popolare immortalato dall'interno viene fatalmente insidiata. Il che conduce a un immediato esaurimento di questo filone nella produzione govoniana: quando il ferrarese tornerà (poeticamente) su questi luoghi, già con le *Poesie elettriche* e l'*Inaugurazione* (penso a un pezzo come *Era mia!*), lo farà con uno spirito decisamente più visionario e allucinato, alimentato dalla lancinante distanza fisica. I componimenti agresti dei *Fuochi*, totalmente a sé stanti nel panorama lirico italiano (bisognerà forse aspettare il Bertolucci de *La camera da letto* per trovare qualcosa di simile, per quanto immensamente più epico)³⁵, segnano un punto di non ritorno nell'itinerario poetico govoniano, che non rasenterà mai più questi livelli di panismo privato e di ostentata anti-poeticità.

4.4. Tra conventi e cimiteri: i *Fuochi* 'noir'

Se il tratto rurale è quello più rappresentativo della raccolta, il motivo funerario è il suo basso continuo. Sia le poesie conventuali sia quelle cimiteriali, accanto alle punte *horror pre-Aborti*, condividono un comune sfondo luttuoso, una tendenza a impregnarsi di tinte *noir* spesso esasperate. Accomunano ancora queste due categorie: 1) Una partitura molto visionaria, con un utilizzo smodato dell'analogia. 2) Il ricorso ad un linguaggio ardito, con frequenti violenze verbali e forzature a tratti pre-espressionistiche. 3) La cospicua influenza del filone più *maudit* del decadentismo d'oltralpe, tra Baudelaire, Rollinat e il Rodenbach più macabro, ma soprattutto in linea con i toni grotteschi di Laforgue³⁶.

Mi pare particolarmente interessante, all'interno del filone conventuale, la parte che si pone in decisa continuità con *Rosario di conventi*. Si tratta di una manciata di pezzi che riproducono alcune figure o alcuni ambienti già raffigurati in quella sezione, o che comunque

³⁴ Penso alle parole di Spagnoletti: «ecco però distinguersi, per metà affogati, i primi motivi autentici della poesia govoniana. Il suo piccolo mondo fiabesco, quello delle sere in campagna, quando non c'è niente da dire e ogni cosa assomiglia ad un'apparizione. Un impressionismo calmo e disperato» (G. SPAGNOLETTI, *Itinerario di Govoni*, introduzione a C. GOVONI, *Antologia poetica*, cit., p. 15).

³⁵ E Govoni, sappiamo, era autore caro a Bertolucci: cfr. A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., nota 22, pp. 441-442.

³⁶ Queste le poesie che comprenderei nel filone conventuale: *Beata Beatrice*, *Giorno di festa*, *Per la festa di San Giovanni*, *Passeggiata romantica*, *Rosa e cappuccino*, *Nel convento delle Clarisse*, *Suor Scolastica*, *Nell'oratorio delle Stimatine*, *Ricamo in bianco per i beghinaggi*, *Per le suore benedettine di Ferrara*, *Nel chiostro*. Queste, invece, le poesie macabro-cimiteriali: *Sonetto a quattro mani*, *Il funerale*, *Sogno d'un funerale*, *Convito macabro*, *Riflessioni macabre*, *Sul piazzale de la Certosa*, *Quia pulvis*, *Cimitero di Pratica di mare*, *Carneval-Funeral*, *L'orologio di San Pasquale*.

applicano a contesti simili la stessa cadenza descrittiva e come un po' annoiata tipica del *Rosario*. Penso, per il primo caso, a poesie come *Beata Beatrice*, che si ricollega puntualmente a *Ne la cappella de la Beata* dell'*Armonia*, o come *Suor Scolastica*, in cui la figura della suora giardiniera (tanto cara a Moretti)³⁷ recupera la sorella nonagenaria di *Per un mazzo di rose conventuali*. L'impronta del *Rosario* si fa avvertire anche a livello stilistico: in *Beata Beatrice* torna la proliferazione di costrutti impersonali³⁸, mentre l'intera struttura di *Suor Scolastica* è basata sulla giustapposizione aprospettica di diverse inquadrature monastiche, in pieno stile-*Armonia*. Ancora, si può confrontare l'incursione di *Nel convento delle Clarisse* con molti simili quadri conventuali del *Rosario*, come *Ne l'educandato de le Orsoline*, con cui condivide anche l'incipit:

Aprono. E da l'oscura sacrestia
ci viene incontro la madre badessa.
(*Nel convento delle Clarisse*, vv. 1-2)

Si suona il campanello.
Una suora invecchiata apre inchinandosi.
(*Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, vv. 1-2)³⁹

Ideale prosecuzione della visita alle Clarisse è poi il sonetto *Ricamo in bianco per i beghinaggi*, che riprende a sua volta altre immagini del *Rosario*, in una nuova moltiplicazione di rimandi⁴⁰.

Ciò detto, non si può negare che le rappresentazioni conventuali dei *Fuochi* portino traccia di alcune novità. Risalta, direi, la tendenza a vivacizzare i quadri attraverso l'inserimento di elementi incongrui e straordinari, spesso legati a un clima festoso,

³⁷ «Se il nostro Sergio aveva fatto bisbigliare timidamente un gruppetto di suore, se Fausto aveva tradotto il romanzo di *Bruges-la-morte*, della città delle suore, Corrado era riuscito a portarne avanti a migliaia scovandole dagli infiniti chiostrì della sua silente Ferrara. Care suore govoniane tanto più affabili di quelle di Mooris Maeterlinck che ci parevano troppo aristocratiche, che ci davano un po' di soggezione perché così nordiche e lievi e come nuotanti nelle nebulosità del mistero. Quest'altre invece erano suore ferraresi quasi espansive. La loro rozza ingenuità seduceva. [...] Suor Scolastica era la mia prediletta. Mi piaceva la monacella che pareggia le siepi di bosso o, per dir meglio, con le sue grandi forbici 'legislative', nel giardinetto scrupoloso, monda la faccia delle trottole del bosso!» (M. MORETTI, *Il libro dei sorprendenti vent'anni [Via Laura]*, Milano, Mondadori, 1944, pp. 272-273).

³⁸ «Al bello altare porfirico / tutta mattina si dice la messa» (*Beata Beatrice*, vv. 5-6); «Dal nuovo pulpito si legge il panegirico» (v. 7); «Il pomeriggio si va a visitare la forbita / cappella del marmo che suda, / dove si dona il libro della vita» (vv. 13-15); «Poi a sera si dà la benedizione, / si bacia la reliquia con raccoglimento» (vv. 21-22).

³⁹ Le Clarisse, peraltro, erano già protagoniste di *Rosario di conventi*, XXXI, *Incisione in legno*. Molti altri elementi di *Nel convento delle Clarisse* sono presenti nel *Rosario*: il laboratorio dove le suore lavorano i merletti (X, *Ore candide*, v. 2; XIX, *Ore di riposo*, v. 2), gli stemmi gentilizi (XXI, *Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 12), la 'domenica in convitto' (XXVIII, *La domenica nel convento*), i 'gatti sornioni' (VI, *I gatti bianchi*, v. 5), le 'finestrette' infiorate (XXIV, *Acquarello cattolico*, v. 9), le nicchie (XV, *La nicchia*), il reliquiario d'argento (XXV, *Pastello di palpiti e di pensieri*, v. 17). L'intera poesia sembra davvero un'appendice del *Rosario*.

⁴⁰ In realtà, *Ricamo in bianco per i beghinaggi* è legata a *Nel convento delle Clarisse*: anche qui compare una Clarissa (v. 2), viene ripresa l'inquadratura del corridoio (vv. 1-2), tornano la 'finestretta' (v. 8) e il gatto (v. 10). Proprio questo «bel mao bianco» richiama da vicino il «bianco mao» di *Rosario di conventi*, XXXI, *Incisione in legno* (v. 13). Inutile dire che il riferimento ai beghinaggi rimanda a *Rosario di conventi*, VIII («Io penso ai numerosi beghinaggi...»).

carnevalesco, che stravolge la normale quiete dei conventi e l'apparenza austera delle sorelle⁴¹. Rientrano in questa categoria pezzi come *Giorno di festa* o *Per la festa di San Giovanni*, in cui il consueto canovaccio delle descrizioni monastiche govoniane viene ampiamente messo a soqquadro. Le suore escono dal convento e vengono così sorprese in operazioni inconsuete, con una prima forte trasgressione (pre-palazzeschiana) del canone simbolista:

Ora le monache ritornano da la festiva passeggiata / piano piano tra i decadenti platani d'un viale / con il dolce pensiero della tavola già apparecchiata (*Giorno di festa*, vv. 1-3)

nel giardino, la suora lavandaia / leva la biancheria dal fiorito sicomoro (*Giorno di festa*, vv. 15-16)

Che daffare nel cortile à Rosina / a fregare nel rame, e dentro la cucina / le altre sorelle sopra i vetri con dei panni! (*Per la festa di San Giovanni*, vv. 1-3)

In secondo luogo, come nelle poesie del romanzo domestico, viene potenziata la presenza degli animali, con un ulteriore effetto snobilitante:

Nel cortile, le suore ridono guardando un majalino / che grufola – cruff, cruff – e che si voltola nel fango (*Al rezzo della sera*, vv. 13-14)

Un maialino che grugnisce sgretola con gran piacere delle ghiande / sotto una quercia a la cui ombra giace una marmorea panca rossa (*Giorno di festa*, vv. 5-6)

Un'upupa diffonde un'aria di disuso (*Ricamo in bianco per i beghinaggi*, v. 5)

Un moscerino d'oro bianco ronza / sulla valanga della sua cornetta (*Nel chiostro*, vv. 9-10)

L'apice di questa operazione è raggiunto in *Passeggiata romantica*, in cui viene descritta l'escursione di tre suore in un castello diroccato, con un tono cronachistico che non fa che marcare l'assurdità della situazione, specie quando Govoni riporta gli strani dialoghi tra le sorelle:

- Ah se l'avessimo noi quella bella mucca,
ché ci fa tanto bene il latte! E questa zucca

chissà come deve esser buona fritta! -
- Non sai che pecchi di desiderio? Stai zitta!

[...]

- Guardate una parrucca! - Buttala via,
che ti può attaccare qualche malattia! -⁴²

⁴¹ Le 'poesie di festa', nei *Fuochi*, sono molte, soprattutto nella prima parte, a creare un clima di trasgressione e irregolarità che ben si concilia con la natura del libro (il cui titolo, davvero polivalente, potrebbe riferirsi anche a questo aspetto).

⁴² *Passeggiata romantica*, vv. 11-14 e 25-26. Sottolineo anche l'immediata asimmetria sintattica con cui si apre il pezzo («Un triduo di suore scrupolose / si sono sedute fra le rose», vv. 1-2) e altre bizzarre inquadrature («Lungo la via mangiarono del marzapane / e dei fichi freschi con del pane», vv. 3-4; «Ora fan la siesta nel cortile selciato / d'un rosso castello diroccato», vv. 7-8), a mettere in rilievo il carattere decisamente stravagante della poesia, in linea con le zone più estrose dei *Fuochi*.

Siamo, si capisce, sull'orlo della caricatura, tanto che, oltre alla mucca, qui entrano in scena anche un barbogianni (v. 23), delle pecore (v. 28), delle mosche (v. 30) e un ragno rinchiuso in una gabbia (v. 19), in un *climax* ascendente di astruserie. Il pezzo si può pacificamente accostare alle soluzioni più azzardate dei *Fuochi* (penso, ad esempio, a *Le litanie del mao*, con cui *Passeggiata romantica* condivide anche la resa metrica), in cui lo sfoggio dell'anti-sublime conduce a passaggi quasi surreali. Le parodie palazzeschiere nei confronti dell'universo monacale sono alle porte: Govoni, però, si mantiene nei limiti di un'estrosità tutta ludica, di un piacere per l'effrazione puramente tecnico, senza implicazioni polemiche, senza contropelo. Rispetto al gusto per l'elevazione all'ennesima potenza della letterarietà proprio delle *Fiale*, qui l'euforia sta giusto agli antipodi, nella rottura sistematica di qualsiasi decoro poetico.

In compenso, accanto a queste zone in sostanza descrittive, si danno, nella categoria conventuale dei *Fuochi*, liriche pervase dal demone analogico, in cui il piacere sta di nuovo nell'applicazione amplificata di un metaforismo abnorme. Come recita un verso di *Rosa e cappuccino*, una delle poesie più drogate dei *Fuochi*: «Le tremule fisionomie delle cose si diradano» (v. 17). Proprio questo pezzo, assieme a *Nell'oratorio delle Stimatine* e *Per le suore benedettine di Ferrara*, offre le deformazioni più ardite: gli interni delle chiese sono stravolti, in un turbinio di analogie che si innescano a catena⁴³. L'adozione ormai disinvolta del verso lungo, peraltro, permette a Govoni di estendere la misura e la vastità degli accostamenti, con effetti, talvolta, di assoluto stordimento. Qualche esempio tra i più pirotecnici:

I peccati nei rigidi confessionali si esacerbano, / come incenso di rose. Per i muri prospera la muffa acerba / del
 silenzio infrescata dalla luce come una rugiada. // E poi vengono a galla ad una ad una nell'acquario /
 dell'ombra le fiammelle simili a ninfee monde; / mentre i miei occhi con i loro diti pettinan de le carezze bionde
 / per la capellatura morbida d'un reliquiario (*Rosa e cappuccino*, vv. 18-24)

e le ninfee delle lampade votive / accendono de le corolle sensitive / nel pacifico e casto unguento delle ulive
 (*Per le suore benedettine di Ferrara*, vv. 4-6)

Nello specchio dell'ombra si delinea / dentro la sua cornice di silenzio la fisionomia / dei rumori (*Nell'oratorio
 delle Stimatine*, vv. 8-10)

Le suore / [...] / dischiudono i fermagli delle bocche oblate, / i sigilli eucaristici della preghiera / che fan le loro
 impronte nella cera / del silenzio (*Nell'oratorio delle Stimatine*, vv. 31; 37-40)

Nei *Fuochi* i componimenti visionari che coinvolgono chiese o conventi sono soltanto tre, ma rappresentano una tendenza che prolungherà i suoi effetti negli *Aborti* (*Ferrara*) e persino in

⁴³ Su questo pezzo Pietropaoli: «In questo pullulare di metafore intrecciate si delinea la fisionomia più stupefacente e moderna delle poesie di Govoni» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 50). Pietropaoli parla di poesie dalla «struttura efflorescente, prodotta da una poderosa miscela di sintassi accumulativa, linguaggio metaforico e versi liberi lunghi (e lunghissimi) con canonici effetti di vertigine semantica sul lettore» (*ivi*).

certi ritagli delle *Poesie elettriche* (*La cattedrale*, dove è addirittura possibile rinvenire riprese puntuali di queste poesie): l'analogia applicata alle 'cose della religione', dietro lo stimolo di Rodenbach, ne esce come una delle costanti del primo tempo govoniano.

Mentre la linea conventuale dei *Fuochi* si mantiene a metà tra descrittivismo e metaforismo, tutta l'ampia zona macabro-cimiteriale della raccolta rientra quasi per intero nel secondo dominio. Il motivo funerario, come si è visto, è in qualche modo programmatico nei *Fuochi*, che si aprono con la morte del padre e si chiudono con quella del figlio-poeta: tutta la raccolta, a premonizione di questo sviluppo, risulta puntellata di riferimenti luttuosi. La continuità con *La Certosa* è smaccata, anche se la scenografia a suo modo 'amena' del cimitero ferrarese lascia qui spazio a sfondi decisamente più lugubri e orrorosi, con conseguente cassazione delle ricostruzioni patetico-memoriali di quella serie⁴⁴. Avanzano in primo piano, semmai, i modelli di Baudelaire e Rollinat, oltre a qualche cadenza della nostra scapigliatura più grossolana e del simbolismo italiano minore più (nordau-ianamente) 'degenerato'. Una certa vicinanza con un sonetto del genovese Mario Malfettani, per fare un esempio, è rinvenibile nel *Sonetto a quattro mani* (titolo casuale?), terribile raffigurazione di un palazzo assediato dalle malattie:

Il tragico castello sorge in mezzo dello stagno
febbrile come un sogno pieno d'occhi di fosforo;
il silenzio distende le ali viscido e grifagno
sull'acqua incoronata di costellazioni d'oro.
(*Sonetto a quattro mani*, vv. 1-4)

Fra le canne lo stagno sonnolento
verdastro giace, migliaia d'insetti
ronzan su le morte acque, tace il vento,
la Febre, nel silenzio, ai cataletti

prepara corpi esangui
(M. Malfettani, *Lo stagno*, in A. Varaldo, M. Malfettani, A. Giribaldi, *Il 1° libro dei tritici*, Bordighera, Gibelli, 1897, vv. 1-5)

In realtà in Govoni agisce soprattutto la lezione di Maeterlinck: al poeta di Gand rimandano alcune specifiche immagini, come quella del bolide (v. 7) e del mentecatto (v. 12), oltre alla resa sconnessa e stravolta. Siamo, direi, nella zona dei *Fuochi* più suggestionata da altre

⁴⁴ Fa eccezione, ovviamente, *Sul piazzale de la Certosa*, la quale, anzi, riprende puntualmente la poesia conclusiva dell'*Armonia* (*Nel sacro de la Certosa*) ponendosi quale *trait d'union* tra le due raccolte. Si confrontino gli *incipit*: «Oh come questa notte il firmamento è triste! / Mi sembra un reliquiario d'occhi ad espiazione» (*Sul piazzale de la Certosa*, vv. 1-2); «La Galassia nel muto reliquiario / de lo spazio il suo fiume d'oro sbocca» (*Nel sacro de la Certosa*, vv. 1-2). Altri forti elementi in comune: «L'ora sonnambula nel vecchio campanile / come una rosa sfogliasi da la ghirlanda / del tempo» (*Sul piazzale de la Certosa*, vv. 10-12); «Dal campanile, l'Ora che rintocca / ascende con la croce il suo calvario» (*Nel sacro de la Certosa*, vv. 7-8); «ma le trombe d'ottone / degli angeli si abbassan: la man non resiste / al lungo attendere de la Ressurrezione» (*Sul piazzale de la Certosa*, vv. 6-8); «ad ogni canto un angelo di gesso / voltato verso il limpido orizzonte / aspetta il dì de la Ressurrezione / con la sua tromba nitida d'ottone» (*Nel sacro de la Certosa*, vv. 11-14). Si noti la rima in comune «ottone : Ressurrezione», con duplicazione dell'equivoco ortografico.

letture. Lo dimostra anche *Convegno macabro*, la poesia più *horror* del libro, difficilmente inquadrabile senza l'esempio di certe divagazioni lugubri di Baudelaire e Rollinat:

Gli scheletri ubriachi che ànno preso parte al ballo
suonando chi il suo stinco chi il suo teschio per strumento
ora dormono nelle loro casse di cristallo
composte a croci sghignazzose sopra il pavimento.

I curiosi invitati, senza il minimo intervallo
gozzovigliano in un macabro vestimento
intorno a un tavolo ed in sedie d'ossa finché il gallo
canta tradendo l'ombra che si regge in piede a stento.

Il tempo con dei strappi celeri e sicuri
cava i denti dell'ore putrefatte dai cadaveri
dei pendoli che colano la marcia per i muri.

La morte ignuda e oscena mesce a tutti i convitati
con una lunga tibia un vino rosso di papaveri.
Lo strano lampadario empie gli specchi d'impiccati.

Govoni, di suo, ci mette una diabolicità visionaria impareggiabile, dando il la a una nuova esplorazione poetica dell'orrore e del fantastico che esploderà negli *Aborti*: nasce da qui il 'liberty nero' italiano, come riconoscono lettori attenti come Lionello Fiumi e Glauco Viazzi⁴⁵.

Nei *Fuochi*, tuttavia, la vera ossessione govoniana è quella dei funerali. In *Il funerale*, *Sogno d'un funerale* e *Carneval-Funeral* si assiste al passaggio di lunghi cortei funebri sotto gli occhi di un Govoni quasi ipnotizzato. Così, in particolare, in *Sogno d'un funerale*, nella quale si respira un'atmosfera onirica e allucinata, data, piuttosto che dal consueto accavallarsi di associazioni, da un tono in *trance* che fatica a rendere lucida una visione dai tratti surreali («Dietro veniva una gran croce nera / seguita da una funebre bandiera / e da un carro guidato da un becchino / con la parrucca bianca col codino», vv. 9-12). Proprio l'inedito tentativo di chiarire la scena piuttosto che di sfocarla conferisce al pezzo un *surplus* di inquietudine; qui, in altre parole, il caos è subito, non creato, da cui un senso di angoscia piuttosto che di euforia:

⁴⁵ Fiumi riconosce a Govoni l'apertura di questo filone nero con particolare riferimento agli *Aborti*, dove, in effetti, la vena macabra è portata a livelli estremi: «È una voluta caleidoscopia del macabro e del lascivo. [...] Govoni con queste liriche si piazza poeta-principe della letteratura del perverso, in Italia. Dota la nostra lirica del brivido nero» (L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., p. 48). Quanto a Viazzi, rimando alle sue pagine dedicate a Cavacchioli e Rubino in G. VIAZZI, *Dal simbolismo al déco*, II, cit., pp. 461-462 e 491-492. Possono rientrare in questa categoria, oltre al Govoni degli *Aborti*, il Cavicchioli di *Palazzi incantati* (1916), certo Cavacchioli (*L'incubo velato*, 1907; *Le ranocchie turchine*, 1908; *Cavalcando il sole*, 1914), Andrea Rubino (*Versi e disegni*, 1911), molti tratti di Francesco Scaglione (*Le litanie*, 1911), Fausto Valsecchi e, per l'appunto, il debutto di Lionello Fiumi (*Polline*, 1916). Un'analisi ravvicinata di queste opere metterebbe in evidenza una quantità davvero interessante di elementi in comune, nel nome di una passione per il mostruoso e lo scabroso che, riprendendo Poe, gli scapigliati, certo Baudelaire, certo Péladan, il Rollinat di *Les Névrotes* (a cui verrebbe da aggiungere, almeno in riferimento a Govoni, Villiers de l'Isle-Adam e Barbey d'Aureville), dà vita nel primo quindicennio del Novecento a un autentico sottogenere poetico.

Ed io li osservavo (da che posto?)
 e mi pareva d'essere discosto
 e vicino e di non veder che saie
 bianche e bucate da livide occhiaie
 che allargavan la strada ed ogni aspetto
 producendo un macabro e strano effetto.
 Le occhiaie si allargavan si allargavano
 ingoiando i vestiti e allontanavano
 anche i muri, e non ci restò più niente,
 e l'ombra s'affiaccò pesantemente.
 (vv. 26-34)

Le sconessioni non sono date dai salti visivi del poeta, ma dall'indecifrabilità della visione. Govoni, in controtendenza rispetto al solito, cerca di legare tra loro i distici, evitando le consuete spezzature che portavano alla frantumazione delle immagini⁴⁶; l'effetto legato e allungato della poesia, mimando la sfilata del corteo funebre, è estenuato nel finale, quando vengono ripetuti con minime variazioni interi distici della prima parte. Ne risulta un esempio di ripetizione interna (e, più in generale, di impianto lirico ossessivo) non frequente nei *Fuochi*, ad arricchire ulteriormente la varietà espressiva della raccolta.

Più canoniche *Il funerale*, in cui «portano a braccio un cataletto con la salma / di un tisico scoperto» (vv. 20-21), e *Quia pulvis*, descrizione di un piccolo cimitero sgretolata, come nell'*Armonia*, in un pulviscolo di dettagli. Ciò che conta, piuttosto, è che tanto *Quia pulvis* quanto *Cimitero di Pratica di mare* sono articolate in quartine di versi lunghi o lunghissimi tutti costruiti attorno a furiose analogie. Lo strascicamento delle associazioni, come si è già visto sopra, arricchendo la deformazione del reale di un numero sempre maggiore di particolari, conduce ad esiti labirintici:

La brezza del crepuscolo applica su la malata vista d'una pianta / d'oleandro le sue volatili e refrigeranti bende
 di collirio (*Quia pulvis*, vv. 21-22)

Accovacciata tra gli sterpi abbrividendo dalla febbre ed arsa dalla sete, la malaria / incanta la pianura con i suoi
 occhi di fiele (*Cimitero di Pratica di mare*, vv. 3-4)

Dentro la camera mortuaria con la bocca aperta nell'attesa impaziente / di morire con qualche morto, contro il
 muro, in piè sbadiglian delle bianche bare (*Cimitero di Pratica di mare*, vv. 13-14)

⁴⁶ L'unico salto è ai versi 17-20 («Poi il corteo volta in fretta in fretta / e s'infila per una via stretta / e tortuosa, tra giganti muri / su cui sembra che l'ombra s'impauri»): si tratta di un salto temporale dal passato al presente, pure insolito in un Govoni normalmente in presa diretta. L'effetto, tuttavia, non è digressivo, ma semmai angosciante, facendo balzare all'improvviso il poeta nel vivo della visione funebre.

Il modulo (elenchi di analogie + verso lungo) riproduce la struttura appiattita, diluita e dispersiva dei *Fuochi*, risultando a conti fatti la soluzione formale più innovativa della raccolta.

Cimitero di Pratica di mare è il terz'ultimo pezzo dei *Fuochi*: seguono *Carneval-Funeral* e *L'orologio di San Pasquale*. Si costituisce un'uscita triplamente mortuaria dal labirinto. Così *Carneval-Funeral*:

Mentre le talpe delle suore dormon nel decrepito convento
con le lampade accese nelle tane delle celle,
la terra rotola ubriaca sotto il firmamento
come una palla inverminata sotto un albero fruttifero di stelle.

Per una via verso i più infernali paradisi
nel suo domino nero passa un lento funerale
con le maschere di corone d'elicrisi:
è un carnevale funerale o un funerale carnevale?

Un Govoni 'cosmico' e vagamente apocalittico, dunque, chiude la raccolta: il dubbio espresso nell'ultimo verso di *Carneval-Funeral* è subito fugato («e sotto le finestre dell'anima prona / non passano che lunghi funebri convogli...», *L'orologio di San Pasquale*, vv. 6-7) e anche il postremo tentativo di serrare le uscite del labirinto cade nel vuoto («Inutilmente si sbarrarono le porte. / Ogni cosa à bevuto il filtro della morte. / E viene l'ora triste che dovea venire», vv. 9-11). Il figlio moribondo viene pianto dalla madre, con lo sfondo del suono ossessivo dell'orologio di San Pasquale (con una mossa senz'altro memore di quella ugualmente *noir* della pascoliana *Suor Virginia*).

Come detto, salvo i dovuti distinguo che ho cercato di isolare, la serie conventuale e quella cimiteriale condividono un'impronta stilistica basata sull'uso insistito e simultaneo di analogie, coniazioni verbali marcate e verso lungo. Mi concentrerei sulle seconde, che possono variare dal neologismo alla transitivizzazione degli intransitivi, con il contorno di altre soluzioni 'forti':

Un antico signore e la sua pallida consorte / *s'inghirlandan* le mani sopra gelidi guanciali
(*Rosa e cappuccino*, vv. 9-10)

Per i muri prospera la muffa acerba / del silenzio *infrescata* dalla luce come una rugiada
(*Rosa e cappuccino*, vv. 19-20)

In un canto una scala di mattoni / *erge* un mazzo di rose moriture (*Nel convento delle Clarisse*, vv. 17-18)
cava i denti dell'ore putrefatte dai cadaveri / dei pendoli che *colano* la marcia per i muri
(*Convito macabro*, vv. 10-11)

A una finestra gotica che *s'ingiaggiola* / un'ordinanda mescola del tamarindo (*Suor Scolastica*, vv. 13-14)

La cupola del cielo limpido *s'invetra* (*Riflessioni macabre*, v. 1)

Con breve intermittenza / *stillicidia* nell'acqua il secchio di metallo (*Riflessioni macabre*, vv. 11-12)

E le loro pupille fagliantini / ronzano degli sguardi bianchi sulla flora primitiva / dell'orto
(*Riflessioni macabre*, vv. 13-15)

L'azimo delle fiamme *si scartoccia* dalla gluma / del suo spegnimento (*Nell'oratorio delle Stimatine*, vv. 1-2)

L'odore giallo delle acace *si trasanda* (*Sul piazzale de la Certosa*, v. 9)

Per un angolo, dal campo esterno, *curioseggia* / nel cimitero un fico timido con le sue larghe foglie; / il
rimpianto del bosso livido *amareggia* / l'espansiva affezione delle rose che nessuno coglie (*Quia pulvis*, vv. 9-
12)

I gigli dentro l'anfore di porcellana / *àn sbocciato* la loro fiamma francescana
(*Per le suore benedettine di Ferrara*, vv. 1-2)

Il falsetto del candido *si sottilizza*. / La voce delle suore *si volatilizza* / come una tinta acuta che *si diafanizza*
(*Per le suore benedettine di Ferrara*, vv. 22-24)

Il sarcofago *spira* la tristezza delle rose colte (*Nel chiostro*, v. 4)

Le forzature si concentrano soprattutto sul verbo; meno stimolati sostantivi e aggettivi, che peraltro non conoscono gli abbassamenti riscontrati nelle poesie del romanzo domestico. Metricamente, domina la struttura della quartina, con l'alternativa della terzina (al solito, con molte varianti rimiche: monorima in *Per le suore benedettine di Ferrara*, con strofe rimate a due a due in *Per la festa di San Giovanni* e dantesca in *Il funerale*) e del distico a rima baciata (*Passeggiata romantica* e *Sogno d'un funerale*). Cinque i sonetti (*Sonetto a quattro mani*, *Convito macabro*, *Ricamo in bianco per i beghinaggi*, *Nel chiostro*, *L'orologio di San Pasquale*). Una soluzione più estrosa è quella di *Nell'oratorio delle Stimatine*, formata da quattro strofe di dieci versi con disposizione grafica centrata: dal momento che i versi sono di lunghezza molto diversa (da quattro a diciotto sillabe), ne risulta una conformazione a fisarmonica già pre-futurista⁴⁷. Complessivamente, queste serie sono piuttosto conservative dal punto di vista delle strutture strofiche, confermando la tendenza secondo cui allo sperimentalismo tematico-espressivo raramente si associa quello metrico-prosodico. *Nell'oratorio delle Stimatine* appare, nei *Fuochi*, assieme alla più nota *Le pendole di campagna*, un'eccezione 'avanguardistica'.

4.5. I *Fuochi* lirici: dal sentimentale al grottesco

Accanto al Govoni pirotecnico, variopinto, riversato sulle cose, immaginifico e visionario scolasticamente tradito convive sin da subito un Govoni sentimentale, patetico, elegiaco,

⁴⁷ Livi parla addirittura di «disposizione precubista del testo sulla pagina bianca» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 134).

introflesso, tradizionalmente ignorato. Nelle *Fiale* le sue emersioni erano sporadiche e apparivano sotto forma di esercizi all'ombra di Leopardi (*Il passero solitario*), Laforgue (*Senza baci*) o Stecchetti (i primi due pezzi della sottosezione *Ver triste*). Nell'*Armonia*, caratterizzata dall'annullamento del poeta sulla scena, si segnalava soltanto l'isolato sfogo di *Ascoltando un doppio*. Nei *Fuochi* questa faccia del ferrarese, pessimistica e lamentosa, affiora con maggiore frequenza, coinvolgendo circa una decina di pezzi⁴⁸. Negli *Aborti* il numero delle poesie 'liriche' aumenterà ancora, per poi esplodere nel Govoni post-bellico (ovvio il rimando ad *Aladino*). Si tratta, quindi, di un filone tutt'altro che secondario della produzione govoniana, ma indubbiamente minoritario nel quadro del primo Govoni.

Contrassegnano questa tipologia poetica: 1) Le confessioni e gli sfoghi dell'io lirico. 2) Il tono lamentoso e astioso basato su una visione del mondo profondamente pessimistica. 3) La quasi totale assenza dell'armamentario oggettistico simbolista-crepuscolare. 4) La personificazione degli astratti, secondo l'uso del simbolismo 'orfico', ma soprattutto dietro suggestioni baudelairiane. 5) Un'assoluta neutralizzazione di qualsiasi sperimentalismo stilistico-espressivo in favore di un tono che simula il parlato, con nuove punte triviali. Ne esce un Govoni diametralmente opposto a quello vulgato.

L'aspetto curioso di questa serie è che essa, al contrario delle altre, ha una distribuzione piuttosto omogenea all'interno dei *Fuochi*, concentrandosi esclusivamente nella parte iniziale e in quella finale. In apertura, nello specifico, i pezzi lirici sono quasi perfettamente intervallati alle prime scene del romanzo domestico, mentre in chiusura sono alternati ai pezzi cimiteriali. Sembra quindi che Govoni abbia cercato di posizionarli secondo una certa *ratio*, che a mio avviso è la stessa che aveva dettato la collocazione di *Ai Vili* e di *Esortazione* in apertura della sottosezione *Ver triste*. Lì si era detto come il ruolo di pezzi così dolenti e rancorosi fosse quello di legittimare l'uso ludico e affatturato della poesia proprio di tutto il resto del libro: ne usciva una zona programmatica in cui si incaricava la poesia di mascherare il malessere («Copri con la finzione il tuo male», *Esortazione*, v. 12). Mentre però nelle *Fiale* la poesia sembra conservare una positiva facoltà 'ammaliante', nei *Fuochi* fallisce clamorosamente⁴⁹. Si capisce quindi come la disposizione circolare di queste poesie, in entrata e in uscita, segni in qualche modo l'itinerario di una disillusione (da cui, alla fine, la morte del poeta).

⁴⁸ Includerei: *Ecco la vita!*, *Le lacrime*, *Udendo suonare dei cechi*, *Il labirinto*, *Arie per violoncello*, *La passione*, *La fine*, *La speranza*, *L'illusione*, *La gran mascherata*. Si noti la somiglianza dei titoli, in netta contrapposizione rispetto a quelli fantasiosi ed eccentrici che caratterizzano la maggior parte delle poesie dei *Fuochi*.

⁴⁹ Inizia proprio qui, direi, quella parabola che porta Govoni a intendere la poesia come malattia e ossessione («male di poesia», C. GOVONI, *Confessione davanti allo specchio*, Brescia, Morcelliana, 1943, p. 14 e p. 17).

Gli sfoghi d'amarezza toccano nei *Fuochi* punte davvero impareggiabili. Il tono è spesso patetico, come in *Le lagrime* («Oh! ditemi: dov'è quell'anima caritatevole / che mi vuol vendere un po' del suo pianto?», vv. 23-24) o in quella sorta di *enuég* che è *Udendo suonare dei cechi*, in cui tutte le frustrazioni vengono fatte sfilare in un corteo di *topoi* crepuscolari⁵⁰. Si tratta di un Govoni che risente delle inflessioni lacrimevoli proprie del crepuscolarismo romano, anche se poi sarà a sua volta influente sul Corazzini del *Libro per la sera della domenica*. Penso, in particolare, alle modulazioni più beffarde che caratterizzano gli altri pezzi lirici dei *Fuochi*, come *Ecco la vita!* o come la maggior parte dei testi posti in chiusura di libro. In queste poesie Govoni attua una puntuale personificazione degli astratti e inasprisce le immagini, secondo suggestioni a metà tra Baudelaire e Laforgue:

E la felicità? Ma chi è che dice / quel nome senza significazione? / chi è che può dire d'essere felice / quando la gioia non è che una mistificazione, // la maschera impastata di belletto / che copre la cancrena del dolore, / la puttana che si concede all'avversario sul suo letto / per poi piantargli mentre dorme il suo pugnale dentro il cuore? (*Ecco la vita!*, vv. 9-16)

- Psstt! psstt! - Sì, sì: lo riconosco il tuo richiamo, / o floscia e spudorata cortigiana / che ti chiami speranza e cerchi d'abbracciarmi all'amo / rialzando oscenamente la sottana. // Ah come mi fai ridere! O lurida vecchiaccia, / ma come giri ancora per le vie infarinata come un carnevale? / Bada: ritirati... quell'automobile ti schiaccia! / Oh non eri malata d'etisia all'ospedale? / (*La speranza*, vv. 1-8)

Sei cieca? Non ti vedi già finita / con i tuoi denti falsi e le anche e le mammelle di capecchio? // Finiscila d'importunarmi! Cara mia, / adesso sono ricco perché è dato l'ostracismo più completo / ai desideri e agli ideali, parassiti viscidati d'ipocrisia, / e proprio non saprei che cosa farmene di te... Oh vivo così queto! / (*La speranza*, vv. 23-28)

La vita non è che una insipida e banale mascherata / che trascorre le vie dei giorni e nell'andare si trascina / dietro gli stracci flaccidi della sua noia imbellettata / infilati a vessilli in cima a le aste della sua dottrina. // [...] // Un carro che conducono degli uomini truccati a buoi / chiude il corteo, pien di puttane che si scoprono le natiche / da cui pendono tanti grappoli di cuori di cartone (*La gran mascherata*, vv. 1-4; 12-14)

I *Fuochi* diventano smorfia grottesca, successione di pezzi dagli accenti quasi pre-espressionistici, duri nel linguaggio e spettrali nelle immagini, costellati di riferimenti carnascialeschi e surreali⁵¹: la speranza rischia di essere investita da un'automobile, le passioni si spulciano come scimmie (*La gran mascherata*, v. 8), i sogni fanno naufragio (*L'illusione*, vv. 1-5), le illusioni portano le torce al funerale della speranza (*La fine*, vv. 1-4), le malattie trovano conforto sopra i letamai della religione (*La gran mascherata*, vv. 9-11). Se la poesia si toglie la maschera, si scopre la ridicola messinscena della realtà, in una

⁵⁰ «Noi siamo i malinconici rimpianti, / le vite tronche, le speranze decadute, / gli ideali in esiglio, i sogni vani, / le carezze impossibili, gli amori infranti, / le illusioni che con dei passi incerti di sperdute / emigran tristemente verso lidi pallidi e lontani, / e verso ciò che non fu mai e che mai non sarà! // Noi siamo i poveri ideali morti, / i monotoni giorni scorsi senza scopo, / i ricordi che son caduti nell'oblio, / i sogni come navi erranti che non trovano più porti, / le cose terminate, i gesti languidi d'addio / sfogliati dietro il bene lusinghiero che parti! // Noi siamo le invisibili tristezze, / le perpetue crisalidi dei desideri, / i baci non donati, i pianti non versati» (*Udendo suonare dei cechi*, vv. 1-16).

⁵¹ Riferimenti che tornano nel *Trio delle maschere moderne*, per molti versi assimilabile a questi pezzi, ma in assenza del poeta.

barocca fuga di camuffamenti: nel finale dei *Fuochi* lo stridente binomio tra carnevale e funerale si fa drammatica contesa.

Govoni non sembra preoccuparsi di far convivere l'anima lacrimevole con quella grottesca: così in *La fine*, dove si canta nuovamente la morte delle speranze, o nelle più corazziniane *Arie per violoncello* e *La passione*, in cui il ferrarese si accosta a Cristo⁵², con un parallelismo che risulterà ben più intenso nell'ultimo Corazzini (*Stazione sesta, L'ultimo sogno*)⁵³. I temi, nell'ideale corso della mini-sezione, rimangono gli stessi: la caduta delle illusioni (parola tematica di questa serie: torna ben sette volte)⁵⁴, le promesse non mantenute, l'amarezza del disinganno e il rifiuto orgoglioso della compassione degli altri. Tutti motivi tipici del Govoni post-bellico. Non manca neppure qui il *fil rouge* mortuario: *Ecco la vita!*, prima poesia di questa serie e quarta assoluta dei *Fuochi*, si chiude con una quartina («E se pure il dolore è una sciocchezza / più non esiste unica verità / unica via di salvezza / che la morte col manto dell'eternità», vv. 21-24) che richiama puntualmente il finale de *Il labirinto* («finché trova la sola via d'uscita / da cui s'entra per sempre nell'eternità», vv. 7-8) e, di rimando, il finale dei *Fuochi*. Il sistema dei rinvii-indizi, quindi, non risparmia neppure la serie più eterodossa del libro.

Come detto, questa zona si connota, in linea con i pezzi consimili di *Fiale* e *Armonia*, per un vistoso abbassamento della tensione formale. Il lessico è rasoterra, non si trovano nuove coniazioni né forzature verbali, le rime sono semplici. Anzi, come nelle poesie del romanzo domestico, Govoni tende a ritoccare lo stile verso il basso, tanto che tornano alcuni smottamenti grammaticali⁵⁵. In più, aumentano esponenzialmente le frasi interrogative ed esclamative, a marcare il carattere lirico delle poesie⁵⁶. Dal punto di vista metrico, dominano

⁵² «Mentre dormivo mi si prese a tradimento: / il destino crudele si lavò le mani, / i mali m'afferrarono ed a brani a brani / mi lacerarono il mio puro vestimento. // Or io salgo la triste via del calvario, / goccio sangue, ma niuno m'offre il suo sudario, / la croce pesa ed io cado, ma in silenzio; // nel viaggio si moltiplicano i sassi acuti, / e i farisei mi lordano dei loro sputi / e m'apprestano il beveraggio dell'assenzio» (*La passione*, vv. 5-14). Un Govoni simile è proprio in *Arie per violoncello*: «E i piedi sanguinan lungo l'aspro cammino / e solo di sassi è riempita la sporta, / ed il coraggio viene meno al pellegrino... / ma la mano disdegna battere a qualsiasi porta!» (*Arie per violoncello*, vv. 9-12).

⁵³ Entrambe contenute nel *Libro per la sera della domenica*. Direi che questa zona 'lirica' dei *Fuochi*, in ogni caso, è l'unica in cui il rapporto Govoni/Corazzini risulti biunivoco, con il romano che passa al ferrarese il tono lacrimevole prendendone in cambio le cadenze grottesche.

⁵⁴ *Le lagrime*, v. 20; *Udendo suonare dei cechi*, vv. 5 e 21; *La fine*, v. 3; *L'illusione*, v. 16; *La gran mascherata*, v. 7. L'intera *L'illusione* è costruita attorno a questo tema, con una ricchezza di immagini che la rendono forse il pezzo più riuscito della serie («Ma la turba famelica dei disinganni accorse / urlando sciaillamente con le sue strozzine borse / come dei creditori ebrei con delle apocrife cambiali. / L'oro fuori di corso dei ricordi fu assai disputato: / e l'ultime speranze si vendettero all'incanto», *L'illusione*, vv. 11-15).

⁵⁵ Del tipo: «La mia giovinezza fu l'avvertimento / della passione disgraziata che domani / dovea toccarmi» (*La passione*, vv. 1-3).

⁵⁶ «Dove sono gli amici? vane / parole! E i parenti? e colei / che commise un delitto dandoti la vita? Vane / parole! sì, vana anche lei!» (*Ecco la vita!*, vv. 1-4); «E la felicità? Ma chi è che dice / quel nome senza significazione?» (*Ecco la vita!*, vv. 9-10); «Oh non vogliate consolarmi! Che m'importa / che m'importa del vostro inutile compianto» (*La fine*, vv. 7-8); «Ah come mi fai ridere! O lurida vecchietta, / ma come giri

le consuete forme del sonetto (*La passione, La fine, La gran mascherata*) e della serie di quartine (*Ecco la vita!, Le lagrime, La speranza, Il labirinto*). In quattro strofe pentastiche rimate a due a due è *L'illusione*, mentre *Udendo suonare dei cechi* è l'unico pezzo a proporre una struttura più sghemba: la prima e la terza strofa sono eptastiche, le seconda e la quarta esastiche (il che conduce a uno squilibrio rimico che lascia irrelati i penultimi versi delle strofe esastiche). Solo in quest'ultimo caso, dunque, interviene una certa complessità strofica a controbilanciare la piattezza stilistica. La misura dei versi, in compenso, risulta in questa zona molto lunga (si dà anche il verso più lungo dei *Fuochi: La speranza*, v. 11, di 29 sillabe)⁵⁷: solo *Ecco la vita!* presenta versi brevi, mentre tutti gli altri pezzi superano abbondantemente la media della raccolta. *La gran mascherata*, ad esempio, «contesto fondamentalmente di versi di 17 sillabe»⁵⁸, è il sonetto che propone la misura versale più lunga. Stile e metrica, insomma, sembrano voler neutralizzare l'ambizione dei motivi lirici: curiosamente, quindi, proprio a contatto con temi elegiaci *par excellence*, esce uno dei Govoni più discorsivi dei *Fuochi*.

4.6. Tra ville e interni: una rivisitazione di *Fiale* e *Armonia*

Lo si è già detto: Govoni non riesce a rinnovarsi senza ripetersi. Il grado di ripresa di vecchi motivi è naturalmente tanto più elevato quanto la distanza temporale tra le raccolte è breve. Normale, quindi, che i *Fuochi*, pubblicati a pochi mesi da *Fiale* e *Armonia*, tendano a ricalcarle spesso, nonostante la sostanziale diversità delle tre opere. Si segnalano, direi, le rivisitazioni di due filoni, oltre a quello conventuale: il filone delle ville con parco⁵⁹ e quello

ancora per le vie infarinata come un carnevale? / Bada: ritirati... quell'automobile ti schiaccia! / Oh non eri malata d'etisia all'ospedale?» (*La speranza*, vv. 5-8); «ahà, ahà! Progressi! Dimmi in confidenza, li ài rubati quegli anelli? / E gli occhi, perché mai te li nascondi?» (*La speranza*, vv. 11-12); «- Psstt! psstt! - Ma se t'ho detto ch'io ti conosco... / non ài capito? Vuoi delle altre spiegazioni? / T'ho posseduto tante volte sul tuo letto fosco / quando pativo fame d'ideale... non ricordi più le mie canzoni?» (*La speranza*, vv. 13-16); «Ed ora ch'io sono ritornato a vita / tu mi vorresti ancora tuo! Oh guardati dentro lo specchio! / Sei ceca? Non ti vedi già finita / con i tuoi denti falsi e le anche e le mammelle di capecchio? // Finiscila d'importunarmi!» (*La speranza*, vv. 21-25); «Piangi? davvero? ài fame? Và, ch'io ti perdono / tutto il male che mi facesti tutti i vili / tradimenti di cui m'inzaccherasti... Vuoi cenare? Vieni: posso esser più buono? / Stammi però discosto, ché non voglio che mi attacchi la sifilide!» (*La speranza*, vv. 29-32). L'intera *Le lagrime* è costruita con soli sintagmi esclamativi e interrogativi.

⁵⁷ Assieme a *L'acqua pallida*, v. 14: «del vuoto. L'acqua indifferente mastica l'esilio meditando che si seccano le vie dei mari».

⁵⁸ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 121.

⁵⁹ *Palatinus, Da vendere, Blasone, La meridiana, Suonatina sentimentale, Notturmo in rimpianto maggiore*.

degli interni⁶⁰. Quindi: tra *Il piviale de l'Autunno* e *Canto fermo*, cioè, a ben vedere, in quella terra di mezzo che è *Giallo crisantemo e violetto pasquale*. A queste sezioni non rimandano affinità esclusivamente tematiche, ma anche stilistiche e metriche, oltre ai soliti rinvii lessicali. In entrambe le occasioni il *trend* rispetto ai precedenti è di una conservazione metrica di contro a un'exasperazione analogica. Tutta la carica novatrice di questi pezzi è concentrata nella loro potenza deformante: ne esce il Govoni-vulgato elevato alla seconda.

Le sei poesie dei *Fuochi* strettamente legate alla linea 'watteauiana' delle *Fiale* sono, non a caso, sei sonetti: la ripresa tematica traina quella metrica. Parlo di linea 'watteauiana' intendendo quella zona a metà tra *Piviale* e *Giallo crisantemo* che elegge come propri ambienti le ville (preferibilmente settecentesche) e i parchi che le circondano, quella stessa zona che guarda soprattutto al Montesquiou delle *Perles rouges*, a Henri de Régnier e al Verlaine delle *Fêtes galantes*: interlocutori privilegiati del primo Govoni che in queste poesie dei *Fuochi* si riattivano con puntualità, sebbene il ferrarese sia ormai arrivato al punto di auto-alimentarsi, di fare di sé la propria stessa fonte (come era già avvenuto nel corso dell'*Armonia* rispetto a Rodenbach).

I sei pezzi sono sparpagliati per la raccolta, nonostante formino una mini-serie assai compatta. Tre di esse, *Palatinus*, *Blasone* e *La meridiana*, tendono al clima lussureggiante del *Piviale*, con un'estremizzazione della dispersività analogica. Emblematica *Palatinus*:

Le nubi giovinette della Primavera
passando in un interminabile corteo,
bagnan le loro carni molli in un ninfeo
avvolte dentro un lungo peplo d'ombra nera.

I giaggioli e le rose thee di spalliera
sono simili a degli uccelli in un museo.
Dei corvi gracchiano dintorno al Colosseo.
Tre monache si sporgono da una ringhiera.

Un sentiere che una via lattea di stelle
rischiara d'azalee, scende a un posto segreto
per la testiera d'una scala di mosaico,

dove singhiozza un fonte pieno di ruelle,
e per l'umida volta un povero roseto
incenera una statua d'un profumo arcaico.

In continuità con il *Piviale* (e con i pezzi 'paradisiaci' di *Odori sbiaditi*) si possono annotare: 1) L'ambientazione romana. 2) La proliferazione floreale. 3) Il ritorno di alcuni termini chiave («rose thee», «sentiere», «roseto», «statua») e di riprese più puntuali («singhiozza un

⁶⁰ *Studio di nudo, Variazione in silenzio minore, Merletto di attimi, Dipinto ad olio sopra vetro, In una casa antica, Decalcomania, La fisionomia delle case, Fuori di moda, Crepuscolo ferrarese.*

fonte» come in *La fontana*, v. 2: «singhiozza il giglio de la fontana»). 4) La presenza di rime ricercate. 5) La preponderanza del significante sul significato, soprattutto ad altezza delle rime: qui, in particolare, il francesismo schietto ‘ruelle’ (viottolo, sentiero) appare come una zeppa bella e buona⁶¹. Due elementi, poi, segnalano una continuità diversa, all’insegna, cioè, di un’elevazione di grado: 1) La ripresa del sonetto, ma con il tredecasillabo a sostituire l’endecasillabo. 2) Il potenziamento della visionarietà, evidente soprattutto nelle terzine, con effetti – non a caso – labirintici (letteralmente, tanto che si parla di sentieri, viottoli, posti segreti). Si potrebbero ripetere le stesse considerazioni attorno a *La meridiana*, in cui forse l’arditezza delle associazioni è ancora più notevole, così come l’attenzione rivolta all’aspetto fonico del testo:

Sul prato, nel rondò di bosso la teoria
delle ore con la ruota aperta del paone
minuetta intorno al geroglifico gnomone
fiero di sua jeratica paleografia.⁶²

Solo in questa quartina si segnalano due inserzioni assai incongrue («geroglifico gnomone» e «jeratica paleografia»), oltre a *mots-clés* del *Piviale* («bosso», «paone») e a fantasiose creazioni verbali («minuetta»). Govoni govoneggia. I rimandi sono anche interni ai *Fuochi*, visto che questi versi presentano fitti contatti con la prima quartina di *Blasone*:

Sedute su la pietra a lato d’un leone,
dentro il *rondò di bosso* che sa d’amarrezza,
le *ore* si soffondono di languidezza
aspettando il fuggevol bacio del *gnomone*.⁶³

Gli altri tre sonetti dei *Fuochi stile-Fiale* rimandano ai pezzi sospesi tra *liberty* e simbolismo rodenbachiano di *Giallo crisantemo e violetto pasquale* (penso ad *Antichità, Il pendolo di biscotto, Oro e violetto, Rose d’Ipahan*). Si passa, dunque, dai parchi agli interni delle vecchie ville stipati di chincaglieria *démodé*. Emblematico il caso di *Da vendere*, in cui

⁶¹ A meno di non voler interpretare: ‘una fontana piena di rivoli’.

⁶² *La meridiana*, vv. 1-4. La seconda quartina si concentra sui riflessi tra acqua e cielo («Nell’interstizio, l’acqua verde in letargia / riflette la più fulgida costellazione / a uguaglianza d’immense barbare corone / d’un qualche re d’originale fantasia», vv. 1-4), come già la prima strofa di *Palatinus*. Nelle terzine vengono riproposte altre figure di *Palatinus*, dal rosaio alla statua («Per un’allèa, il silenzio, ove il lunario / lume un rosaio fresco e profumato infatua, / s’eccita a l’atterrito gesto d’una statua // senza capo, da l’ombra lunga erta sui tassi»).

⁶³ *Blasone*, vv. 1-4. In *Blasone* tornano anche il pavone («Aprè il suo caleidoscopio un paone», v. 8) e alcuni denominativi interessanti («Le opunzie che si spampano», v. 5; «conchiglie incapelvenerate», vv. 12-13). Nell’ultima terzina compare anche una statua che mima le bizzarre posture delle statue del *Piviale*: «tra svariati marmi / una Venere prende un impudico bagno» (vv. 13-14).

la villa è arredata con sparso *bric-à-brac* preso a prestito da vecchie poesie⁶⁴. La rivisitazione dell'esordio conduce Govoni a recuperare persino il gusto per le rime tronche esotizzanti («colibri : Mississipi : tabì : allali»)⁶⁵, che sembrava legato ad un culto dannunzian-montesquiouiano ormai lasciato alle spalle. Ancora una volta le uniche novità stanno nell'analogismo più spinto («Un muro è pettoruto d'avoli protervi / come quelli di don Rodrigo», vv. 5-6)⁶⁶, e nella sostituzione dell'endecasillabo con misure più lunghe.

Non sorprende, in questa rassegna di antichità perdute, l'*ubi sunt* di *Notturmo in rimpianto maggiore*, dolente poesia sulla scomparsa di quei mondi da ritratto watteauiano artificiosamente ricreati in alcuni pezzi di *Giallo crisantemo*:

Dove sono le dame incipriate e i paggi
scarlatti e le parrucche ricce, i complimenti
dei cicisbei e degli abati poco saggi
gli sguardi di sfuggita e i baci impertinenti?
[...]
Chiuso. Le pavoncelle dormono su gli astri
dei gelsomini candidi nelle arche. I bossi
esalano un odore fresco ed amarigno.
(*Notturmo in rimpianto maggiore*, vv. 1-4; 9-11)

Questa villa una volta era il convegno
di dame e di galanti cicisbei,
di dame bionde, dai biondetti nei
di poeti regnanti senza regno.

Ora non più. I luoghi nessun segno
àn del passato. [...]

Ne l'urne di maiolica i roseti
spirano l'anima come in disuso
d'un armadio di stoffe giunchiglia
(*Oro e violetto*, vv. 1-6; 9-11)

Lo stesso paesaggio è rievocato nella natura morta di *Suonatina sentimentale*, in cui Govoni restituisce le figure settecentesche disegnate sulle mostre delle pendole. I risultati sono a metà tra il calligrafismo dei *Ventagli giapponesi* e alcuni passaggi di *Giallo crisantemo*:

Nella pendola si sollazzano in antiche
vesti, dei cicisbei dipinti, col tricorno,
in un giardino tondo con allee apriche
con dei levrieri che loro saltano dintorno.

L'invecchiato galante dal vestito a spiche
in una stampa dentro una cornice a giorno,
nell'agguato d'una curiosa ovale psiche,
dice a la dama attenta un madrigale adorno.
(*Suonatina sentimentale*, vv. 1-8)

ne l'alto

de la mostra di levigato smalto
danza una coppia con assai languore,
veste giunchiglia, candida parrucca.
(*Il pendolo di biscotto*, vv. 11-14)

pulsava il cuore d'un pendolo d'avorio
dal quadrante di perla, figurato
d'una festa campestre Watteau.
(*Rose d'Ipahan*, vv. 12-14)

Difficile dire cosa abbia spinto Govoni a riprendere in mano questa vecchia maniera. Forse, ipotizzo, la ricerca di un tono evasivo da contrapporre al crudo realismo di altre parti del

⁶⁴ Il 'colibri' era già in *Pietre* (v. 8), così come il 'tabì' (v. 2); *Allali* è il titolo di un pezzo del *Piviale*, mentre la 'ventarola' è in *Villa chiusa* (v. 12). In compenso, il titolo *Da vendere* contiene una sottile sfumatura autoironica, segno della maggiore giocosità dei *Fuochi* rispetto all'appassionato sperimentalismo delle *Fiale*.

⁶⁵ La ripresa è addirittura specifica, visto che in *Pietre* c'è la sequenza «tabì : cambri : chermisi : colibri». Govoni, insomma, si autocita. In *Allali* c'era già una rima «marli : allali».

⁶⁶ Alcuni passaggi sono davvero intricati. Così, mi pare, «i storni cantan nei cappelli / infioccati di tintinnanti campanelli» (vv. 10-11: i cappelli saranno le coperture dei comignoli) e «Nel prato, accanto ad una statua mitologica / e una vite di vasi, [...] / dondola monotonamente un'altalena» (vv. 12-14: i vasi disposti a forma di vite?).

libro, una volontà residua di giocare, come ai tempi delle *Fiale*, con l'unione di elementi antipodici. Certo, tra questa zona squisita e quella (spesso contigua) delle poesie tamesi si viene a creare un vistosissimo dislivello: nasce anche da questi urti l'aspetto composito dei *Fuochi*.

Non è difficile distinguere questi ultimi interni, raffinati e come un po' *snob*, da quelli tipici dell'*Armonia*. La differenza, essenzialmente, sta nelle antitesi tra opulenza e sobrietà, densità di dettagli e isolamento degli oggetti (quindi: effetto stipato contro effetto frantumato), esotismo e provincialismo, freddezza degli ambienti e loro umanizzazione. Sta, a ben vedere, in una diversità di radici: d'Annunzio-Montesquiou e il Parnasse da una parte, Rodenbach dall'altra. Allo stesso modo, non è difficile riconoscere, nel calderone dei *Fuochi*, i ritratti di interni che si rifanno allo stile dell'*Armonia*. Si tratta di una decina di pezzi, accomunati, oltre che da aspetti tematici, da altri elementi: 1) Un forte analogismo. 2) La tendenza alla frantumazione sintattica, con il distico come cellula base. 3) L'utilizzo di due sole forme metriche: sonetto o serie di quartine, ossia le più diffuse nei libri precedenti⁶⁷. Anche in questo caso la novità sta tutta in un uso più spregiudicato dell'analogia:

Nella mostra del pendolo una lancia scruta / il costato dell'ora, e n'esce del capecchio. / La noia dentro l'anima i suoi soldi conia. // Il silenzio sguinzaglia la sua destra muta (*Variazione in silenzio minore*, vv. 9-12)⁶⁸

Il candido damasco delle concave pareti / è un camposanto di ritratti ovali. // Una rosa in un vaso affetta / un sussiego d'Infante spagnola (*Merletto di attimi*, vv. 11-14)

Lo specchio di Venezia tenta un suicidio. // Ed i cervi di vecchia trina scolorata / che aderiscono ai vetri, sbrogliano le corna / dalla ramaglia fragile del gelicidio (*Decalcomania*, vv. 11-14)

Certi battenti sembran delle labbra smorte / ermetiche su la carciata dentatura / delle soglie di certe rugginose porte / coi picchiotti, i lor nei, e i pizzi di verzura (*La fisionomia delle case*, vv. 1-4)

tartarughe fantastiche di lampadari / appesi a dei soffitti con figure mitologiche, / marimorti di specchi come immensi reliquiari (*Fuori di moda*, vv. 13-15)

Nella bonaccia della psiche ornata / il lume sembra una nave affondata (*Crepuscolo ferrarese*, vv. 9-10)

Dentro lo specchio, tra giallastre spume / ritorna a galla il polipo del lume. // La tristezza s'appoggia a una spalliera / mentre le chiese cullano la sera (*Crepuscolo ferrarese*, vv. 21-24)⁶⁹

⁶⁷ Costituiscono eccezione solo *Dipinto ad olio sopra vetro* (strofa ottastica, strofa eptastica, strofa ottastica) e *Crepuscolo ferrarese* (serie di distici a rima baciata), che però sono parziali eccezioni anche dal punto di vista tematico, dal momento che non sono interamente dedicate alla descrizione di interni. Le inserisco comunque in questa categoria perché risultano molto legate all'*Armonia* e alle altre poesie dei *Fuochi* che analizzo qui.

⁶⁸ Il titolo della lirica, *Variazione in silenzio minore*, rimanda esplicitamente all'*Armonia*.

⁶⁹ Analogie, queste ultime, che avranno un seguito prestigioso: la prima ispirerà Montale («Nella cornice tornano le moli / meduse della sera», *Gli orecchini*, dalla *Bufera*, vv. 11-12), la seconda Ungaretti («Balastrata di brezza / per appoggiare stasera / la mia malinconia», *Stasera*, dall'*Allegria*). Per i rapporti tra Govoni e Montale indispensabile è L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'oggetto povero*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, 1990, pp. 43-63. Per quelli tra Govoni e Ungaretti: C. OSSOLA, *Ungaretti*, Firenze, Mursia, 1975, pp. 191-192; M. MANGANELLI, *Da Govoni a Ungaretti*, «Il Verri», 13-14, 2000, pp. 66-76.

Govoni non mette più limiti alla trasmutabilità del reale, che si fa davvero febbrile. Certi risultati abnormi in *Variazione in silenzio minore* e *La fisionomia delle case* sfiorano il virtuosismo.

In alcuni casi, a dire il vero, la continuità con l'*Armonia* (e con il *Canto fermo* nello specifico) è totale. Un esempio è *Studio di nudo*, il sonetto che apre i *Fuochi*:

Grigio uniforme della mia vita! Pare
un qualche povero salone provinciale
rischiarato da un troppo grande focolare,
in un triste crepuscolo domenicale.

Chi scalda quella fiamma stanca di bruciare
di nascosto? Che vuoto! Solo un canterale
con uno stipo in cui si sente rosicchiare
un tarlo, e sotto un vetro un mazzo artificiale.

Una gottosa pendola del settecento
trascina la pesante ruota del mulino
del tempo come un mulo ansante, a la parete.

Le ombre giuocano ai dadi sopra il pavimento,
ed un pattuisce coi sicari nel giardino
la vendita del giorno per poche monete.

La contiguità con l'*Armonia* è dichiarata sin dal primo verso, con la ripresa del grigio e del tema della monotonia (ben riprodotta, qui, anche fonosimbolicamente, dalle rime assonanti delle quartine)⁷⁰. La collocazione in apertura di *Studio di nudo* propone, quindi, una sorta di *continuum* tra le due raccolte. Ma sono anche singole tangenze a rimandare all'*Armonia*:

Il silenzio sguinzaglia la sua destra muta
(*Variazione in silenzio minore*, v. 12)

e la lampada *nella serra dello specchio*
apre il suo cuore rosso, come una peonia
(*Variazione in silenzio minore*, vv. 13-14)

Nelle vetrate il cielo pasqualizza
il suo *crepuscolare lilla*
(*Merletto di attimi*, vv. 3-4)

Due passeri che rissan su un balcone
fanno pensare a qualche *camposanto* chiuso
(*In una casa antica*, vv. 7-8)

Il silenzio, come un cane,
segue le peste dei rumori
(*Canto fermo*, XIX, *Il lampione*, vv. 23-24)

sbocciano de le sensitive
dentro le serre de gli specchi
(*La Filotea de le campane*, VI, vv. 15-16)

L'acqua che corre corre al mare
si tinge il viso di *lilla crepuscolare*
(*Canto fermo*, XVIII, *Crepuscolo sul Po*, vv. 9-10)

Io vedo ne la mente un *cimitero*
campestre, tutto roseo di rose;

sento dei *passeri* sopra una tomba
che rissano
(*Canto fermo*, XIII, vv. 27-30)

⁷⁰ Informo qui, a conferma delle imprevedibilità govoniane, e ricordando come il grigio nell'*Armonia* fosse presente, oltre che nel titolo, in una sola poesia, che nei *Fuochi d'artificio*, variopinti fin dal titolo, il colore crepuscolare per eccellenza torna ben sei volte: *Studio di nudo*, v. 1; *Al rezzo della sera*, v. 5; *L'ora di notte*, v. 15; *Nel convento delle Clarisse*, v. 38; *Suor Scolastica*, v. 11; *Le pendole di campagna*, v. 44.

marimorti di *specchi* come immensi *reliquiari*
(*Fuori di moda*, v. 15)

Gli *specchi* sono i miti *reliquiari*
che conservano le cose consunte
(*Gli specchi*, vv. 1-2)

In queste poesie sale nuovamente anche la tensione linguistica, concentrata di preferenza nei verbi («pasqualizza», «sentimentalizza», «eternizza» e il futuro montaliano «capriolano»)⁷¹, ma senza risparmiare aggettivi («selvagginea», «entomologiche», «bosseo», «mellee»)⁷² e sostantivi, tra inserzioni auliche in stile-*Armonia* (cioè isolate: «taso», «giargone», «cimofani»)⁷³ e neologismi veri e propri («marimorti»)⁷⁴. Metricamente, si è già visto come dominino il sonetto e la serie di quartine, con uso del verso lungo ma non lunghissimo e con qualche recupero dell'endecasillabo (sparsi in *Merletto di attimi* e *Dipinto ad olio sopra vetro*, misura base in *Crepuscolo ferrarese*) e di versi più brevi. La conservazione metrica, in sostanza, tampona le escursioni lessicali, nel solito gioco di compensazioni.

Come nell'*Armonia*, anche in questi interni prevale l'aspetto dispersivo e aprospettico: Govoni affastella una serie di visuali diverse, sposta continuamente l'obiettivo in seguito alla consueta catena di associazioni, non fornisce mai una cornice che chiuda la poesia, non fa mai di questi ambienti le scenografie di un episodio narrativo. Già Fiumi aveva rilevato le differenze tra le nature morte govoniane e gli *intérieur* gozzaniani, «drammatizzati», «movimentati con dialogismo», lirici e «coesivi», ma che certo in buona parte da quelli del ferrarese dipendono⁷⁵. Per averne una dimostrazione basterà leggere un pezzo come *Fuori di moda*, la più ricca rappresentazione di un interno offerta da Govoni, e forse una delle più spiccate poesie *liberty* italiane. La visita ad un antico palazzo disabitato è condotta attraverso una minuziosa rassegna della sua mobilia e della sua chincaglieria, una rassegna piena di odori e colori, vivificata da continue sollecitazioni sensoriali che guidano per la fuga delle stanze con effetti ancora una volta labirintici⁷⁶. Qui, in più, Govoni sceglie di abbandonare il

⁷¹ *Merletto di attimi*, v. 5; *Fuori di moda*, vv. 37 e 39; *Crepuscolo ferrarese*, v. 16. 'Capriolare' è in *Su una lettera non scritta*, v. 5, dalla *Bufera*.

⁷² *In una casa antica*, v. 4; *Fuori di moda*, v. 16; *ibidem*, v. 35; *ibidem*, v. 27. L'aggettivo 'entomologiche', in particolare, è un'altra zeppa infilata a fine verso («marimorti di specchi come immensi reliquiari / nelle cornici di peluscio e d'altre cose entomologiche!»), in uno dei passi più sfuggenti della raccolta.

⁷³ *Variazione in silenzio minore*, v. 8; *Decalcomania*, v. 5; *Fuori di moda*, v. 27.

⁷⁴ *Fuori di moda*, v. 15. 'Marimorti' indica l'aspetto liquido (e funebre) degli specchi, già sottolineato altrove (un caso è proprio in *Crepuscolo ferrarese*: «Nella bonaccia della psiche ornata / il lume sembra una nave affondata / [...] / Dentro lo specchio, tra giallastre spume / ritorna a galla il polipo del lume», vv. 9-10; 21-22).

⁷⁵ L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., p. 38.

⁷⁶ Così le prime quartine: «Oh le camere di palazzi antichi inabitati, / sempre chiuse con la loro mobiglia rococò, / come vecchie che portano ori disusati, / letti di mogano a traforo, alti comò // sostenuti da grandi zampe animalesche / e che anno sui coperchi lucidi a mosaico / delle argentee pendole settecentesche / con dei quadranti adorni d'un disegno arcaico: // armadi a luce che conservan qualche accappatoio / di seta e mostrano nella cimasa una veduta, / sedie a braccioli dalle fodere di cuoio, / stipi a smalto di cui la chiave fu perduta, //

modulo frammentario del distico, e tende ad allacciare tra loro i versi e persino le strofe, dando una parvenza cinematografica di un lungo piano sequenza (stesso effetto nella iper-filmica *Malinconia*).

4.7. Le poesie a blocchi: il trionfo della sconnessione

Fin qui si è visto come i *Fuochi*, escludendo la serie domestica, siano abbondantemente legati alle raccolte precedenti, pur in presenza di alcune innovazioni. Dove Govoni compie un vistoso balzo in avanti rispetto a *Fiale* e *Armonia* è in una manciata di pezzi, al solito sparsi per il libro, che propongono una nuova soluzione tecnica e nuovi protagonisti, destinati a un ricchissimo sviluppo nella produzione govoniana⁷⁷. Riassumerei così le caratteristiche di questa ristretta ma importante zona dei *Fuochi*: 1) Ricorso ad una struttura elencativa basata sulla giustapposizione di elementi del tutto irrelati tra loro⁷⁸. 2) Isolamento di ciascuna unità figurativa in una singola strofa. 3) Focalizzazione non più sulle cose, ma sulle persone. 4) Elezione degli emarginati a protagonisti della poesia. 5) Abbandono quasi totale dell'analogia, in favore di un tono cronachistico e quasi ipnotizzato. 6) Riduzione delle soluzioni metriche alle due più basilari: serie di quartine o serie di terzine. La combinazione di questi elementi dà vita alla porzione più innovativa dei *Fuochi*. Un buon campione è *In esiglio*:

In un grande ospedale di salute
dove svolazzan delle rondinelle argute,
un pazzo gobbo, con un scettro in mano,
passeggia camuffato da sovrano.

Dentro una vecchia casa di campagna
mentre il prato è fragrante d'erba spagna,
nel mattino che indifferente passa,
rimbombano dei colpi che rinchiudono una cassa.

tartarughe fantastiche di lampadari / appesi a dei soffitti con figure mitologiche, / marimorti di specchi come immensi reliquiari / nelle cornici di peluscio e d'altre cose entomologiche!» (*Fuori di moda*, vv. 1-16). Interessante anche la parte finale, in cui, proprio attraverso un'iper-stimolazione dei sensi, Govoni immagina l'esterno del palazzo, in un esercizio digressivo emblematico della raccolta: «Si trovano anche delle tabacchiere pornografiche / sature di tabacco, qualche ricamato fazzoletto / che scuotendolo s'anima di menta, delle prove fotografiche, / dei ventagli di avorio e un recipiente di belletto. // Da un'ermetica sala s'indovina un parco / dal genere dei platani e dal profumare delle rose, / un labirinto bosseo, una fontanella che sospende un arco - / baleno d'acqua in una vasca sopra statue schifiltose: // un tremolo di sole che si sentimentalizza / trapelando da le persiane per i vetri chiusi / nei muri illumina dei quadri ad olio su cui si eternizza / la polvere essenziale della antica musica» (*Fuori di moda*, vv. 29-40). Solo in un caso la strofa si chiude con un punto fermo (v. 32): altrove prevale la ricerca del legato, anche attraverso *escamotage* quali i due punti, utili a proseguire il percorso inventariale.

⁷⁷ *Le fantasie della neve*, *In esiglio*, *Armonie*, *Clinica di tristezza*.

⁷⁸ Pietropaoli parla, a ragione, di «elencazione caotica» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., pp. 50-51).

Un chiuso pomeriggio esasperato
di Ottobre, in un salone arieggiato,
un povero giovinetto esangue
atterrito s'accorge d'aver sputato sangue.

Degli emigranti con lo sguardo morto
su una nave salpata da un porto
che a poco a poco perdono di vista,
agitan tristemente i fazzoletti di batista.

Govoni si premura subito di definire la scenografia di ciascun quadro e i rispettivi protagonisti, privi di qualsiasi relazione reciproca. Si tratta di figure miserabili, reiette, escluse, che assumeranno nella poesia govoniana una centralità sempre più marcata, fino a diventare in qualche caso un'emblematica proiezione del poeta (così per il pazzo o per il mendicante, a questi personaggi assimilabile)⁷⁹. Andando per blocchi: 1) Il pazzo è «camuffato da sovrano»: torna, quindi, il *leitmotiv* carnevalesco. Il ribaltamento del ruolo provoca qui, come altrove nei *Fuochi*, un effetto amaramente grottesco. 2) Riemerge anche il motivo funebre, con rimandi, nello specifico, alla coppia *Il lamento del tisico/Cercate il tubercoloso*⁸⁰. 3) Nella terza unità si rinnova l'epidemia tubercolotica, con un'ulteriore *mise en abîme*. Faccio notare, in più, che le incongruenze infettano anche l'aggettivazione, di nuovo 'isolata' rispetto ai sostantivi: qui spicca il sintagma «pomeriggio esasperato», con l'uso di un attributo che ben rappresenta gli interi *Fuochi* e che vi ricorre con una certa frequenza⁸¹. 4) Nuova, invece, l'immagine del quarto blocco, sempre all'insegna di una dimensione esistenziale di esclusione e marginalità (da cui, evidentemente, il titolo). Il senso di straniamento insito in questi pezzi è dato, si capisce, oltre che dalla natura dei loro protagonisti 'ripudiati' dalla vita, anche dalla totale sconnessione tra le singole parti: le strofe non comunicano tra loro, ad ogni stacco segue un totale cambiamento di scena, il poeta non si incarica di coordinare i quadri «perché non ha più fiducia nelle proprie facoltà di regista»⁸². La poesia è totalmente senza centro.

⁷⁹ Se ne parlerà più approfonditamente a proposito degli *Aborti*; qui basti ricordare la *Ronda dei mendicanti*, sezione che conclude con una lunga rassegna di accattoni una raccolta tarda come *Manoscritto nella bottiglia* (Milano, Mondadori, 1954).

⁸⁰ «Io vago pei saloni disadorni / stemperando la mia noia nei voraci / laghi dei pavimenti, // solo; ed è un pomeriggio di Domenica» (*Il lamento del tisico*, vv. 4-7); «Il becchino del pendolo sconquassa / il muro coi suoi colpi (ma non odi?) / che piantano dei scellerati chiodi / che serran la speranza nella cassa» (*Cercate il tubercoloso*, vv. 9-12). Dal primo riscontro viene ulteriormente confermata l'identificazione tra il poeta e il tisico.

⁸¹ «E i gigli esasperano l'aria d'innocenza» (*Il funerale*, v. 25); «e i baci liquidi dell'occhio esasperato» (*Il testo di basilico*, v. 8); «egli s'espera e raddoppia i doni» (*L'acqua pallida*, v. 11); «con le pagine esasperate di melissa» (*Ricamo in bianco per i beghinaggi*, v. 4); «Ed una rosa candidissima in un'anfora / illumina la sala esasperatamente» (*Suonatina sentimentale*, vv. 12-13).

⁸² G. TELLINI, *Introduzione* a C. GOVONI, *Poesie 1903-1958*, cit., p. XII. Più sotto: «Le leggi combinatorie e le tradizionali relazioni associative dei singoli oggetti sono saltate in aria, le immagini sono costruite con il ricorso a piccole unità frantumate, tanto da abolire ogni illusione di profondità plastica e prospettica» (*ivi*).

In realtà *In esiglio* è l'unico dei quattro componimenti che mantiene una coesione minima, suggerita dal titolo. Quando anche il titolo diventa evasivo, se non depistante, allora il caos è completo. Un caso è quello di *Le fantasie della neve*, altra poesia costituita da quattro blocchi disorganici (un vecchio gottoso in uno studio, una vedova in cucina, delle suore in un educatorio, una tisica al piano), uno solo dei quali innevato⁸³. Gli altri sembrano del tutto digressivi rispetto al titolo (oltre che reciprocamente), limitandosi a raffigurare con freddezza altre figure di emarginati⁸⁴. Domina un gravoso senso di declino e di disfacimento, «un'aria satura di cose morte / come la lettera d'addio d'una suicidata amante» (vv. 15-16). Ancora più devianti gli altri due pezzi (e gli altri due titoli): *Armonie*, in particolare, è una clamorosa canzonatura, visto che la lirica è un trionfo di disarmonie. Basti il rilievo metrico: le rime sono sistematicamente sostituite da consonanze:

Un girovago porta in giro su una spalla
una scimmia vestita a la garibaldina
che si gratta il didietro lustro come una cipolla,
rialzandosi comicamente la gabbana.

Una tribù di Pelli Rosse infilza sopra un'asta
un marinaio e poi gli balla intorno urlando percuotendosi nel petto.
Alla porta d'un gran palazzo in mezzo a una foresta
un servo attacca a un chiodo un cartello d'affitto.

In una piazza un orso zoppo salta
con un fantoccio acconciato di fasce.
Piangendo, nella gabbia, un innocente ascolta
legger la sua condanna mentre il popolo applaude.

Una bimba malata, in un cortile senza erba,
mangia svogliatamente dei pasticcini caldi.
Su la soglia d'una chiesetta un'orba
conta nella saccoccia i suoi soldi.

Dei collegiali vedon stando dentro l'oratorio
una giovine pettinarsi con il petto aperto,
a una finestra. Ed una pazza recita il rosario
ridendo accanto al suo figlio morto.

Una vedova in una stanza osserva attenta
la sua dentatura guasta in uno specchio.
Nella sala d'un ospedale un uomo canta
mentre i chirurghi gli cavano un occhio.

È senz'altro il momento più delirante dei *Fuochi*, un assoluto virtuosismo di follie giocato sull'assurdità e sul paradosso. E il paradosso principale, giova ripeterlo, sta nel costruire un

⁸³ Il terzo: «In una sala in cui vi sono quattro edicole / coi santi, in un educatorio freddo e silente, / le suore contro i vetri ridono puerilmente / a la neve che scende scende in candide particole» (*Le fantasie della neve*, vv. 9-12).

⁸⁴ Il vecchio è minato dalla malattia, la vedova (che pure si trova in un «ricovero») dalla solitudine, la tisica dalla morte (con unione, quindi, di due dei temi portanti del libro). Proprio quest'ultima figura rimanda fortemente a *Il piano*, incentrata su una giovane tisica che suona il pianoforte (tema rollinatiano: si leggano, da *Les Névroses*, testi come *L'amante macabre* o *Chopin*).

elenco di elementi che non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro, e che appaiono, per lo più, arcanamente incomprensibili. Le immagini sono surreali, sia quando rimandano a contesti esotici o stravaganti (o patologici: si veda l'ultima immagine, *pre-splatter*), sia quando si focalizzano su una situazione ordinaria, che, però, strappata dalla realtà e inserita in questo *collage*, assume tratti inquietanti, in un clima che oscilla in continuazione dal carnascialesco al mortuario. Nessuna analogia sopravvive, al di là di una similitudine sul 'didietro' di una scimmia. Chiaro, direi, l'intento di *épater les bourgeois*, tra *nonsense*, depistaggi e nuovi sfoggi di anti-poesia, anche se Govoni sembra godere piuttosto di un solipsistico gusto a perdersi nella propria stessa immaginazione, compiacendosi nell'eccitazione della creazione poetica.

Stesso discorso per l'ultimo pezzo di questa serie, *Clinica di tristezza*, contesto di terzine monorime: le undici unità mettono in rassegna nuove situazioni illogiche e slegate, e nuovi personaggi irregolari (un missionario, un principe diseredato, tre ciechi, un pazzo, un re in esilio, un tubercoloso...) ⁸⁵. Qui si intravede con più nettezza rispetto agli altri pezzi l'influenza fondamentale del Maeterlinck di *Serres chaudes*, da dove Govoni preleva, esasperandolo, il gusto per le associazioni paradossali e per le atmosfere enigmatiche, e persino – lo vedremo – qualche figura specifica. Tutto govoniano, invece, e senz'altro *pre-Aborti*, è il fascino vagamente sadico che crea l'ammucchiamento di questa sub-realtà tanto impoetica, fatta di dolori insensati e solitudini, destinata sì a produrre un senso di smarrimento, ma dietro a cui si intravede anche un filo di compiaciuta perversione.

4.8. I sonetti d'avventura

Un'altra mini-serie interessante e innovativa sparpagliata nei *Fuochi* è quella costituita dai cinque sonetti 'd'avventura' ⁸⁶. Questi gli elementi che li contraddistinguono: 1) La centralità del poeta. 2) La focalizzazione su viaggi o imprese immaginati sullo sfondo di terre esotiche. 3) Il clima fantastico e inverosimile. 4) La resa metrica (tutti sonetti, tre di tredecasillabi, due di versi di quindici sillabe). Govoni si atteggia con un piglio intrepido e toni eroici ben poco crepuscolari, anzi: il modello principale sembra essere il d'Annunzio della *Laus vitae*,

⁸⁵ «Cos'è *Clinica di tristezza*? Una collana di rapide situazioni, quasi sempre impensate e stranissime, differenti le une dalle altre, senza nessun legame fra loro, tranne un tenue filo di psiche comune, che qui è la tristezza. Quasi una serie di coloriti quadretti proiettati da una mirabolante lanterna magica in cui un immaginosissimo giocoliere faccia sfilare lastre che siano le più varie» (L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., p. 43).

⁸⁶ *Metamorfosi, La prova del fuoco, Il vascello fantasma, Nel deserto, Sursum corda*.

distorto e calato in contesti del tutto improbabili. Ma non si può dire che l'agonismo dannunziano vi venga perciò parodiato: Govoni, direi, lo raccoglie e lo riusa, conservandone il carattere strenuo e il registro auto-incensante. È un dannunzianesimo chimerico e favolistico, fatto incrociare con un esotismo a metà tra Montesquiou, Verlaine e il de Heredia di *Les conquérants de l'or*. Il sonetto più rappresentativo è forse *Metamorfosi*, tutto giocato sul frenetico trasformismo del poeta:

Re della pampa ebbi sul petto il tatuaggio
e il capo irsuto delle penne degli uccelli;
nelle foreste vergini vissi selvaggio
con le belve, vestito di chiazzate pelli.

Filibustiere audace, per un solo oltraggio
mandai a picco centinaia di vascelli;
predilessi il monotono vagabondaggio
nei deserti su gli elefanti e sui cammelli.

Feci il fachiro in mezzo a un'isola in Malesia,
incantando col suono i rettili e in poche ore
facendo nascere da un seme in vaso un fiore.

A la porta della mia casa in Polinesia
tenevo appese venti teste per trofeo.
E fui cannibale di bianchi nel Borneo.

Sonetto, evidentemente, ben poco crepuscolare, in netta controtendenza rispetto ad altri passaggi contenuti nei *Fuochi* (penso ai languidi versi de *Il piano*: «ed ò la morbida impressione / d'essere come un bambino malato», vv. 41-42). Siamo sul versante opposto anche rispetto alle poesie domestiche: questi *Fuochi* avventurieri si svolgono tutti in un clima onirico e allucinato, servono a Govoni per tenere allenate le proprie facoltà creative, per esercitarsi in vastissime divagazioni, mimetici mutamenti, visioni fantastiche, alimentate (è facile ipotizzare) da alcune letture predilette – *Le mille e una notte* in testa. Sono i *Fuochi* d'evasione, ancora basati su un carnevalesco metamorfismo, in opposizione a quelli iperrealistici e regionali.

Così, ne *La prova del fuoco* Govoni può di nuovo camuffarsi in vesti valorose («Aquila da strozzare dove sono? dove sono / uomini forti a cui gettare il mio guanto di sfida?», vv. 1-2), osando roboanti dichiarazioni di poetica che torneranno buone nel periodo marinettiano («dove gli scogli di diamante su cui io incida / dei ruggiti di versi fragorosi come il tuono?», vv. 3-4)⁸⁷. È curioso come proprio tra le pieghe di questi sonetti esotico-dannunziani,

⁸⁷ Interessante anche la seconda parte del sonetto, incentrata su un parallelismo con Savonarola: «O mio grande concittadino monaco ribelle, / Gerolamo Savonarola, che come si muore / bruciando tu il provasti e il fumo ne sali a le stelle, / sul tuo esempio, con la mano che non tremerà / sopra il rogo dei sensi porrò il mio selvaggio cuore / che la terra del suo bollente sangue inebrierà» (*La prova del fuoco*, vv. 9-14).

alquanto devianti all'interno dei *Fuochi*, ci si imbatte in più di qualche passaggio programmatico. La poesia più interessante in tal senso è *Sursum corda*⁸⁸:

Io non l'avidata carta voglio incoronare
di rime, dove il sangue dell'inchiostro sfuma,
non le ossa dei monti, il marmo lapidare,
che col tempo diventa frolo e si consuma.

Voglio una roccia di diamante in mezzo al mare,
erta sulla sua vesta vergine di spuma,
in cui il vino del riverbero solare
abbia lasciato come un'ebbra ardente gruma.

Ed io dintorno vi rileverò tripudi
di sogni e delle più mostruose voluttà
che reggeranno un'urna con i corpi ignudi,

dentro cui tra gli osceni rettili verdastr
dei miei versi null'altro si rispecchierà
che vortici rapaci d'aquile, orgie d'astri.

Oltre alla già notata auto-definizione coloristica dei propri versi, segnalerei i «tripudi / di sogni», a tracciare i contorni di una lirica che trova il proprio trionfo nell'esaltazione della fantasia. Sicché, piuttosto che di lirica, parlerei di epica, se non fosse che Govoni non riesce a mantenere un minimo di compattezza (scostandosi, quindi, dall'impostazione più coesiva dell'itinerario dannunziano) e, al solito, finisce per disperdersi in una serie di quadri scollegati e di avventure agli antipodi le une rispetto alle altre. Così, se *Il vascello fantasma* è tutta tramata di immagini ispirate a un marinaresco orroroso, *Nel deserto* è costruita attorno ad allucinazioni e miraggi medioorientali. Nonostante la divaricazione tra mare e deserto, tiene assieme i due componimenti (e l'intera mini-sezione) una comune atmosfera catastrofica:

La nave follemente cozza il capo in uno scoglio
e sfrantumandosi con un terribile fragore
affonda, mentre gli ultimi urli bianchi di terrore

a poco ci confondono con l'acqueo borboglio.
(*Il vascello fantasma*, vv. 9-12)

L'uragano del simun nel suo passaggio
sradicò i templi e gli obelischi da l'ignoto
testo ed il labirinto tortile e selvaggio.

La rovina ora guarda il siderale moto.
(*Nel deserto*, vv. 1-4)⁸⁹

⁸⁸ Espressione che Govoni preleva, guarda caso, dalla *Laus vitae*: «E il coro inerme ed armato / “Sursum corda!” rispose, / traendoli all'alta sua guerra» (G. D'ANNUNZIO, *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., XVII, vv. 565-567).

⁸⁹ Da notare, anche, la comune conclusione incentrata su favolose visioni astrali: «Nel celo sale una cometa fulgida e bizzarra / della forma precisa d'una turca scimitarra» (*Il vascello fantasma*, vv. 13-14); «Un areolito scalfisce il firmamento / come un meraviglioso fuoco d'artificio» (*Nel deserto*, vv. 13-14).

Il *fil rouge* funebre, dunque, prosegue anche in questi *Fuochi* più evasivi. Si tratta, però, di una negatività attutita, che rimane confinata nella dimensione fantastica, a mo' di leggenda, sicché il vero effetto di questi pezzi, spaesanti in senso letterale, non è quello di anticipare l'infausto finale del libro, ma piuttosto quello di infittirne la disarticolazione e di dilatarne la natura digressiva e informe.

4.9. Gli altri *Fuochi*: uno sguardo tematico d'insieme

Raggruppare altre liriche sparse all'interno dei *Fuochi* sarebbe a questo punto forzante. Solo distinguerei, seguendo una linea già inaugurata nell'*Armonia* e destinata a lunga fortuna nella produzione govoniana, una serie di poesie di tema 'naturalistico', *en plein air*, incentrate su una descrizione (al solito, govonianamente drogata) dei paesaggi ferraresi – con l'eccezione dell'unica incursione romana data da *Crepuscolo sul Tevere*⁹⁰. Sono pezzi nuovamente costruiti attraverso una giustapposizione di dettagli, con un effetto *puzzle* in sostanza dispersivo, anche perché qui, rispetto all'*Armonia*, Govoni infoltisce e rinforza l'uso dell'analogia. Ne escono quadri davvero sfocati e difficilmente ricomponibili, tanto più se si considera che alla tradizionale frantumazione sintattica dell'*Armonia*, basata sulla matrice del distico, viene qui preferita un'architettura il più possibile continua e legata. Due esempi paradigmatici (e a loro modo estremi) da *Poesis*:

Un cigno con il capo sotto i petali dell'ali
ondeggia nella culla del suo sonno di bambino
come un cofano argenteo carico di sogni astrali.
[...]

Il salice piangente d'un zampillo verde lustro come il busso
singhiozza le sue foglie morte d'acqua sulla lebbra della conca viscida e tentacolosa
agitando l'assopimento del decrepito giardino con il flusso
dell'alone irrequieto della sua pena lamentosa.

(*Poesis*, vv. 5-7; 9-12)

Govoni va oltre il virtuosismo, aiutato dalle maglie larghe del verso lungo che gli permettono di creare interminabili catene di associazioni, arricchite a dismisura da minimi dettagli e da un'aggettivazione sempre più fastosa⁹¹.

Per il resto, i *Fuochi* alternano momenti di estrema novità, per lo più dedicati a un'applicazione 'a briglie sciolte' del demone analogico, a liriche 'di passaggio', a volte

⁹⁰ Includerei in questa categoria: *Al rezzo della sera*, *Incisione in rame*, *La morte delle campane*, *Dopo l'acquazzone*, *Crepuscolo sul Tevere*, *Poesis*, *Primo temporale*.

⁹¹ Fa eccezione *Primo temporale*, formata da quattro quartine di endecasillabi (ossia, la struttura più diffusa dell'*Armonia*) prive di analogie, tranne una curiosa escursione a metà tra metafora e *calembour*: «ecco un lampo (mi segno) anzi un lampone» (v. 7).

scioccanti per banalità e sciatteria⁹²: i *Fuochi* si confermano una raccolta profondamente disuguale e altalenante, per temi modelli soluzioni e risultati. È vero, in realtà, che molte delle poesie restanti sono riconducibili ad alcune costanti tematiche della raccolta. Penso, in particolare, al *leitmotiv* della malattia, attorno al quale sono costruite *Il piano*, *Il Natale dei rimasti*, *Il lamento del tisico*, *Cercate il tubercoloso* e *Pierroto tisico*, il primo episodio del *Trio delle maschere moderne*⁹³. Il malato, come gli emarginati protagonisti delle quattro poesie ‘a blocchi’, è una figura che il poeta sente vicina a sé, nel nome di una comune esclusione dalla vita autentica⁹⁴. Anzi, il poeta è malato, e per la precisione tisico: i continui rimandi interni e in particolare la centralità de *Il lamento del tisico* (uniti alla fine luttuosa del romanzo domestico) vanno in questa direzione⁹⁵, sicché si capisce come il macrotema della malattia e la sua specifica declinazione tubercolotica costituiscano uno dei nuclei catalizzatori attorno ai quali si impostano i *Fuochi*⁹⁶. Ed è significativo come proprio in questi momenti Govoni senta la necessità di rivolgersi al lettore, con continui appelli che

⁹² Penso a *Mulino d'acqua* («Giù per la cateratta, l'acqua del canale / urlando simile a una condannata piomba dentro il precipizio / dove si lacerano le sue carni nelle pale / che àno l'aria dei raggi d'una ruota del supplizio, // ma poi quando esce macinata sentesi più candida e più buona / ed invasa di sacrificio come da un delirio / sogna d'esser farina per i poveri e le stelle lucide incoronano / il merito del suo fruttevole martirio», vv. 9-16), o a *Pomposa* («Pomposa, monastero con la sua Cerva / la Religione che si bruca i gambi mondi / dell'erba nata tra le selci del cortile. // Pomposa, reliquiario dove si conserva / le ossa del Silenzio et i capelli biondi / della Musica et la sua veste puerile», vv. 9-14) o a *Il testo di basilico*, ispirato dalla lettura della *Lisabetta da Messina* boccacciana.

⁹³ Ma si leggano anche alcuni passaggi de *Gli organi di Barberia*: «e una vedova dai capelli bianchi / s'affaccia ad ascoltar la musica randagia / con il micino candido e affamato sui ginocchi, // ed un infermo con dei passi stanchi / che à la fronte febbrile cinta di bambagia, / s'accoscia ai vetri e il pianto gli ristora i deboli occhi. // [...] // Organi dolci che si rifugiaron / tutti tutti ne la mia vecchia città / come invalidi poveri e malati in un ospizio!» (*Gli organi di Barberia*, vv. 7-12; 16-18).

⁹⁴ Si veda, a proposito, la ‘filosofia della malattia’ che Rodenbach costruisce nella sezione *Les malades aux fenêtres* de *Les vies encloses*.

⁹⁵ In una delle pagine iniziali de *Le Rouet des brumes* di Rodenbach, Govoni si auto-definisce «trovatore tisico de la Malinconia».

⁹⁶ Davvero numerosi i riferimenti alla tisi: «Una tisica suona ad un scordato pianoforte / un'arietta smodata come un guardinfante / scandita con la sua tosse» (*Le fantasie della neve*, vv. 13-15); «Lungo la via, al triste suono della banda, / portano a braccio un cataletto con la salma / di un tisico scoperto, con una ghirlanda» (*Il funerale*, vv. 19-21); «sole tisico ch'entra nelle stanze / in cui passeggiano le Ricordanze» (*Malinconia*, vv. 11-12); «In un macello, quando l'alba rosea langue / sopra una seggiola un tubercoloso esangue / beve chiudendo gli occhi un calice di sangue» (*Clinica di tristezza*, vv. 31-33); «Il crepuscolo con la sua emottisia porporina / insanguina la lana delle pecorelle» (*Crepuscolo sul Tevere*, vv. 13-14); «Ma chi è, che è che suona / nell'istrumento caro all'etisia / quei teneri motivi di malinconia» (*Il piano*, vv. 1-3); «Ridete? Che m'importa s'è tubercolosa?» (*Il piano*, v. 19); «La nuora, una magnifica giovane bruna / ci apprese mestamente che l'unica figlia / l'era morta di tisi ritornata d'una / villeggiatura d'educande» (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 37-40); «provai ad evocare l'etisa / dal nome in forma di basilico – Biblisa –» (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 71-72); «Ma, o Dio mio, o Dio mio, che tosse / orrenda! Non sentite i miei ginocchi / che pulsano come cuori? // Ah non guardate quelle macchie rosse, / quelle macchie di cui ò pieni gli occhi! / sono freschi fiori... // [...] // Ah! la mia tosse, e la mia pallidezza, / la febbre che mi brucia (è vero!) e i sintomi / della tubercolosi?!... // [...] // O Dio! o Dio! Ed ecco ancor la tosse / che mi rosicchia l'ultimo polmone / come un feroce ladro...» (*Il lamento del tisico*, vv. 19-24; 31-33; 61-63); «Una povera rosa in un'ampolla / sfoglia con languida rassegnazione / sul tavolo che non ci fa attenzione / l'emottisi della sua corolla» (*Cercate il tubercoloso*, vv. 5-8); «È stato un raffreddore preso a un ballo in maschera / che l'ha ridotto a questo punto – all'etisia –» (*Il trio delle maschere moderne, Pierroto tisico*, vv. 1-2); «Oh non eri malata d'etisia all'ospedale?» (*La speranza*, v. 8); «un mazzo di non ti scordar di mè / di suonate che inebriano la camera d'oblio d'amore tisico e di suicidio» (*La camera da letto*, vv. 27-28).

hanno la duplice funzione, già analizzata, di indirizzare e di depistare l'attraversamento della raccolta. Di più: sembra che, quando Govoni si cala nei panni del tisico, le sue doti sensoriali risultino volutamente sfocate, quasi che il ferrarese volesse mimare tramite l'opacità delle immagini l'accasciamento della malattia. È soprattutto in queste fasi che Govoni sembra perdere il controllo della propria poesia, ed è qui che interviene l'iterato coinvolgimento dei lettori, come se questi potessero aiutare il poeta a ritrovare l'orientamento e la sensibilità. Così ne *Il piano*, dove il poeta chiede a chi legge di farsi descrivere il soggetto della propria stessa poesia («Oh s'io potessi mai vederla! / Ditemi se la sua bocca è una rosa.../ Ridete? Che m'importa s'è tubercolosa? / Descrivetemi i suoi occhi di perla!», *Il piano*, vv. 17-20), con un ribaltamento dei ruoli che appare davvero surreale⁹⁷.

Si finisce così nell'altro macrotema dei *Fuochi*, che è quello carnascialesco-festivo. I binomi malattia/morte e carnevale/festa danno forma all'antinomia cardinale del libro, che in qualche pezzo, come in *Pierroto tisico*, si risolve, come già in alcune poesie 'liriche', in un tono grottesco e laforghiano:

Quando tossisce la farina ed il belletto
gli si sciolgono per il viso dimagrato
e le lagrime sembran bolle di sapone;

e poiché non à più neanche il fazzoletto
si soffia il naso, con un guanto che à rubato,
il suo naso verde come un peperone. -
e poi lo getta - e là! -⁹⁸

In altre occasioni il motivo della festosità stimola un'entusiastica fuoriuscita dall'ordine logico-poetico. Anche qui, dunque, l'esecuzione della poesia mima il suo tema. Esempio paradigmatico è *La fiera*, uno dei pezzi più celebri dei *Fuochi*, dove Govoni descrive in dodici quartine lo spettacolo variopinto e stupefacente di una sagra, facendo una rassegna delle sue attrazioni. Ebbene, proprio a contatto con una materia così euforica, la poesia di Govoni sembra esaltarsi e prendere una deriva fantasiosa e incontrollata, ma non più, come nelle poesie di malattia, per un indebolimento dei sensi, quanto per un loro impulsivo potenziamento. La festa diventa, quindi, anche quella della creazione poetica:

- Turutuntuntun, tun, tun, tuntuntun - Avanti,
o signori, che s'incomincia lo spettacolo!
Si paga due soldi ossia dieci centesimi!

⁹⁷ La poesia, poi, si conclude con uno dei passaggi più noti della poesia govoniana, in cui il poeta recupera la focalizzazione su di sé, e in particolare sulla propria connaturata estraneità al mondo: «e mi par vivere in un mondo / ch'io vedo a traverso d'una lente, / un mondo estraneo, strano, e che m'è indifferente / e ch'io invano col mio spleen sondo; // ed è la morbida impressione / d'essere come un bambino malato / in mezzo a tanti bei giuocattoli, in un prato; / e che giuoca, ma senza animazione // e per forza, ma che desiste / stanco di non potersi divertire / e poi, solo e lontano da chi lo può udire, / scoppia in un singhiozzio lungo e triste» (*Il piano*, vv. 37-48).

⁹⁸ *Il trio delle maschere moderne, Pierroto tisico*, vv. 9-15.

[...]
- Ohè! Ohè! - I saltimbanchi coi pagliacci
incipriati ed imbellettati alzan le gambe

stamburando (una donna à il petto senza il busto)
nel loro padiglione, e fanno dei visacci
con gli abiti chiazzati di figure strambe.

La giostra ornata di globetti variopinti
turbina mentre un organo tedesco suona
con le trombe e i fantocci con i campanelli.

[...]
E mentre ch'escono di messa il lor tamburo
pestan i saltimbanchi - ohè, ohè - sfiancandosi
e schiaffeggiandosi. - Turuntuntuntun! -

E nel cortile delle scuole contro un muro
ad uno, al fuoco che li accende, rovesciandosi,
scoppiano i mortaretti - bun, bun, bun, bun, bun!⁹⁹

Ne esce, assieme a *Le litanie del mao*, uno dei momenti più debordanti e nuovi dei *Fuochi*, caratterizzati da un uso esplosivo non solo delle immagini, ma anche della lingua, tra neologismi («moncocieco»), onomatopée e storpiature popolari («una torre con il forte Makallè»)¹⁰⁰, con una nuova epifania dei fuochi d'artificio (i 'mortaretti' dell'ultima terzina) a suggellare un autentico trionfo dello straordinario. Soprattutto da qui si può capire il vero senso, tematico e stilistico, del titolo scelto da Govoni per la raccolta.

Certo, il titolo lascia fuori quadro la faccia funebre dei *Fuochi*, mettendo in secondo piano gli spericolati giochi di ribaltamento prospettico che si vengono a creare tra festosità e morte. Proprio l'inversione, la visuale capovolta, il mutamento delle angolature rappresentano uno degli altri temi portanti del libro. Ne è espressione più topica, naturalmente, lo specchio, elemento già diffuso nelle *Fiale* e nell'*Armonia*, dietro una suggestione soprattutto rodenbachiana. Nei *Fuochi* Govoni lo utilizza in tutte le sue varianti per intensificare i giochi di riflessi e le illusioni ottiche, con esiti (e intenti) assai barocchi. Esempio, mi sembra, la terza strofa di *Dipinto ad olio sopra vetro*:

Nel vetro liscio d'un quadro in pendenza,
incorniciati dentro la finestra dove salta il canarino,
si riflettono come in miniatura,
un palazzo ed una scalea con dei vasi senza
fiori ed un povero giardino
e la sua fresca e tenera verdura,
e un viale breve ed una marcia panca,
e degli alberi ignudi e neri ed una statua bianca

⁹⁹ *La fiera*, vv. 1-3; 14-21; 43-48. Interessante anche un passaggio centrale in cui tornano le atmosfere fantastiche e trucidate dei sonetti d'avventura: «Una giovane bruna in maglia à attorcigliato / al suo collo un serpente come fosse un boa / e gli schiude la bocca verde con le mani, // sopra la porta d'un recinto pitturato / d'una battaglia sanguinosa nello Scioa, / e di selvaggi e fiumi pieni di caimani // e d'orribili cocodrilli che divorano / dei bianchi, e dei cannibali tra delle canne, / ricoperti di pelli morbide e pennuti» (*La fiera*, vv. 31-39).

¹⁰⁰ Dove 'Makallè', dal nome della città etiopica, starà per 'africano', 'nero'.

(Dipinto ad olio sopra vetro, vv. 16-23)

La prospettiva è davvero bizzarra: il poeta osserva ciò che è fuori dalla finestra guardandolo riflesso sul vetro di un quadro. Si crea così una doppia cornice, con uno schiacciamento delle distanze e un effetto di totale disorientamento (il quadro, tra l'altro, è «in pendenza», il che conferisce un *surplus* di asimmetria). Non meno singolari altre inquadrature:

Il paesaggio languido che si prolunga / nella vetrata è chiaro come un acquarello (*La morte delle campane*, vv. 13-14)

Il cristallo dei calici disposti in tondo / per la tovaglia sulle foglie pampinee / specchia in grande i convolvi della zuppiera (*Pelargoni di tela sotto vetro*, vv. 12-14)

e le figure capovolte dei palazzi e delle chiese / sembrano il lor completamento verso l'invisibile nadir (*Crepuscolo sul Tevere*, vv. 7-8)

Ed i cervi di vecchia trina scolorata / che aderiscono ai vetri, sbrogliano le corna / dalla ramaglia fragile del gelicidio (*Decalcomania*, vv. 12-14)

L'invecchiato galante dal vestito a spiche / in una stampa dentro una cornice a giorno, / nell'agguato d'una curiosa ovale psiche, / dice a la dama attenta un madrigale adorno (*Suonatina sentimentale*, vv. 5-8)

Il soffitto con la sua grinza faccia stemmale, / l'armadio, il letto con la coltre a fiori ed i panciuti cassettoni / e i quadri con le quattro rustiche stagioni / si dondolano nella culla silenziosa dello specchio ovale (*La camera da letto*, vv. 29-32)

Il più ardito, forse, è il quarto passaggio: i cervi ricamati nelle tende aderiscono ai vetri delle finestre e sembrano imbrigliarsi nello strato di ghiaccio che le ricopre. Ancora più labirintico il quinto passaggio, in cui lo specchio è (verosimilmente) raffigurato in una stampa¹⁰¹. Govoni vuole meravigliare il lettore, finendo per coinvolgerlo in quel vortice frastornante e proteiforme che è la realtà vista dai suoi occhi. I *Fuochi* confermano come quello govoniano sia uno sguardo scaleno sul mondo, uno sguardo che mira, attraverso la ricerca di prospettive inedite, a gustare la benefica varietà del reale. Ed è proprio in questa constatazione dell'ingovernabilità dell'universo che sta il vero balzo concettuale tra *Armonia* e *Fuochi*.

4.10. Le tecniche poetiche: la digressione, l'analogia, il piano sequenza

È difficile parlare di digressione in un contesto dove non è dato, a ben vedere, un percorso centrale da cui si possa deviare. Eppure, lo si è visto, se i *Fuochi* sono senz'altro privi di centro, non mancano di alcuni nuclei di aggregazione. Il caso più paradigmatico è quello del 'romanzo domestico': le poesie che lo compongono sembrano intrecciarsi e avere una precisa

¹⁰¹ Così, almeno, intenderei «nell'agguato d'una curiosa ovale psiche»: lo specchio, cioè, sarebbe raffigurato nella stampa vicino alla coppia. Ma non è escluso che lo specchio tenda un agguato alla stampa (e non alla coppia), e quindi le sia vicina o addirittura la rifletta.

direzione, ma di fatto rifuggono continuamente ogni possibile quadratura, facendo crescere la serie in modo centrifugo e disgregante. Lo stesso meccanismo si rinnova all'interno delle altre sezioni virtuali del libro; inutile ribadire, poi, che il loro sparpagliamento non fa altro che spezzarne di continuo la possibile saldatura. La cosa interessante è che questa tendenza digressiva è ben testimoniata anche all'interno delle cellule più piccole dei *Fuochi*, ossia nelle singole poesie. E anche qui le modalità di deviazione sono multiple. Ne distinguerei tre.

1) Si è già visto come i titoli costituiscano in Govoni delle tracce indicative che servono in qualche modo a contenere e a indirizzare tematicamente la poesia. Questa funzione, già evidente – per fare un esempio – nel caso delle sezioni dell'*Armonia*, assumerà un'importanza basilare negli *Aborti*, dove spesso le poesie saranno costituite da una successione di analogie attorno a un ente citato soltanto nel titolo. Altrove Govoni agisce nella direzione opposta. Nei *Fuochi*, molto spesso. Il titolo, cioè, diventa un contenitore vuoto, del tutto irrelato rispetto alla poesia¹⁰². Frequenti le trovate musicali: dalla *Variazione in silenzio minore* al *Notturmo in rimpianto maggiore* (da cui, ovviamente, la corazziniana *Sonata in bianco minore*). Se questi titoli sono in realtà efflorescenze che si sviluppano attorno a un nucleo ancora minimamente legato alla poesia, titoli come *Arie per violoncello* o *Suonatina sentimentale* appaiono davvero slegati dai testi. Si direbbe, allora, che il titolo venga sfruttato da Govoni come uno spazio privilegiato per sbizzarrirsi in nuovi accostamenti, diventando una sorta di definizione analogica della poesia stessa. Così, mi pare, in casi come *Merletto di attimi*, *Incisione in rame*, *Dipinto ad olio sopra vetro*, *Blasone*, *Decalcomania*, *Ricamo in bianco per i beghinaggi*. In altri casi l'analogia è govonianamente ardita e arriva a sfiorare il depistaggio: *Penne di paone* e *Pelargoni di tela sotto vetro* non solo sono titoli del tutto devianti rispetto allo sviluppo delle liriche, ma riprendono addirittura ninnoli presenti in altri pezzi del libro. Ancora: la raccolta si apre con uno *Studio di nudo* che è in realtà una lamentazione sul grigiore dell'esistenza: la nudità, quindi, è la pochezza della vita, e l'effetto del titolo, già usato da d'Annunzio in senso bozzettistico¹⁰³, è di nuovo depistante. I casi limite sono titoli coloristici come *Rosa e cappuccino* o *Oro appassito e lilla smontata*, del tutto irrelati rispetto alle poesie (la prospettiva, è ovvio, può essere ribaltata).

2) Se si prende in mano proprio quest'ultimo pezzo, ci si imbatte in una tipologia più classica di digressione, in cui cioè una parte del testo devia improvvisamente dall'argomento principale. *Oro appassito* è, non a caso, una delle poesie narrative dei *Fuochi*: Govoni vi

¹⁰² Lo nota anche Pietropaoli in riferimento a *Le pendole di campagna*: «anche il titolo, troppo generico e vago, ha perso la sua funzione contenitrice» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 51).

¹⁰³ *Studio di nudo* è il titolo di una serie di quattro sonetti compresi nell'*Intermezzo* del 1883.

espone il resoconto di una serata a casa di ospiti. L'*incipit* inserisce temporalmente la vicenda («In una sera di settembre»), che si sviluppa regolarmente, tra descrizioni e fugaci impressioni, finché la nuora del padrone di casa inizia a parlare della propria figlia morta di tisi e di sé: «e ci disse che le sue letture, / le predilette, sono il Robinson Crusuè / ed i romanzi d'appendice e d'avventura» (vv. 41-44). È qui, dall'ultimo verso dell'undicesima quartina, che parte una digressione che comprenderà le due quartine successive:

Ed io ripensai, non so bene perché,
che al mio paese mia nonna aveva in camera
sopra un alto ed impolverato cassetton
dentro un vaso con l'anse dal colore verde-rame
dei semprevivi e delle penne di paone,
ed un martin pescatore imbalsamato
davanti al specchio ovale con un orlo d'oro,
tra due gatti di vacuo gesso colorato,
ed un portaritratti di seta a traforo
(vv. 45-52)

L'inserto citato è totalmente divagante, e lo è, si badi, con piena coscienza del poeta («non so bene perché»): l'improvviso ricordo dei *bibelot* ammuccinati dalla nonna sopra il cassetton della propria camera non ha davvero nessun appiglio logico, tant'è che poi la cronaca della serata riprende da dove era stata interrotta. La trovata, insomma, sta al confine tra una registrazione di un flusso di coscienza e una lunga zeppa utile per infilare un euforico elenco di 'buone cose di pessimo gusto'. Ciò che conta è che Govoni cerca il disordine, e se ne bea. Si legga anche l'*incipit* di *Mezzogiorno di domenica*: «Nella via una piccola vecchietta / si soffia, ed io penso a mia nonna» (vv. 1-2). Qui non c'è neppure spazio per uno sviluppo narrativo centrale dal quale deviare: la digressione arriva subito, spostando e cancellando istantaneamente il punto di partenza.

3) La terza modalità di digressione è data da poesie che, contrariamente a *Oro appassito*, non hanno un'impostazione narrativa e mancano quindi di un'ossatura centrale. Si tratta di testi interamente digressivi, in cui ogni singola immagine se ne trascina dietro altre, secondo un movimento ubriaco ed esplosivo, fatto di continui punti di fuga, senza baricentro. L'esempio più clamoroso è *Le pendole di campagna*, ossia, non a caso, l'unica poesia dei *Fuochi* caratterizzata da «eterostrofismo assoluto», la prima «poesia-fiume»¹⁰⁴ govoniana. In questo testo, venendo a cadere lo schema metrico che aiutava a contenere le divagazioni, Govoni può dare libero sfogo alla scrittura: ne esce una «colata lavica di parole e

¹⁰⁴ Rispettivamente: P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 123; A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 51.

sintagmi»¹⁰⁵ che già dal terzo verso prende il largo rispetto all'indicazione del titolo. Infatti, dopo un attacco congruo («Come son care le pendole antiche / in special modo quelle di campagna», vv. 1-2), seguono almeno tre lunghi deragliamenti. Nel primo vengono descritte alcune raffigurazioni presenti nelle mostre delle pendole: si tratta, per lo più, di immagini inverosimili, di esuberanti fantasie («un palco zeppo di piacevoli pagliacci / imbellettati che s'allargano i calzoni e fanno dei visacci / a delle scimmie che s'arrampicano per un albero della cuccagna», vv. 11-13) che ben poco hanno a che fare con le pendole. Nella seconda parte, meno delirante, Govoni si concentra sui diversi cucù che escono dagli orologi, procedendo sempre con un andamento elencativo fluviale, che provoca frequenti tentennamenti sintattici¹⁰⁶. La terza parte è costituita da quattro strofe disuguali che propongono quattro diverse analogie sulle pendole, ovviamente irrelate tra loro. È questa la zona più digressiva della poesia: a Govoni non basta proporre un'associazione, ma si sente in dovere di ingigantirla, di farle assumere misure sproporzionate che la fanno vacillare e spiccare il volo. Due esempi, in cui è evidente che le pendole, ormai, non offrono più nessuno spunto:

Un'altra sembra qualche pettoruta contadina
tutta gonfia in un abito di festa
che un giorno di Domenica va a messa
col libro delle immagini dei santi
dondolando sui suoi stivaletti scricchiolanti.

Un'altra fa pensare ad una vedova dimessa,
la chioma grigia e la sua povera vesta
rammendata con pezze di tutti i colori
che vive con economia insieme al micio e a pochi fiori
e che ogni momento apre il cassetto
discioglie i nodi d'un bucato fazzoletto.¹⁰⁷

Questo orientamento fortemente digressivo è una delle maggiori novità dei *Fuochi*. Le giunture ormai sono saltate, le associazioni sono liberissime, tutto può rimandare a tutto, la realtà non è più tenuta assieme da nessuna logica, il caos è totale. E l'aspetto metrico-formale dei testi non può che tenere il passo di questa veemente rottura degli argini.

Nell'*Armonia*, si è visto, il metaforismo era piuttosto moderato, dal momento che Govoni sperava ancora di trovare conforto in un reale stabile, a circuito chiuso e in tono minore. Ma il «grigio uniforme», come si legge in *Studio di nudo*, si è rivelato una minaccia piuttosto che un rifugio: il tentativo crepuscolare fatto nell'*Armonia* è fallito, e la realtà è accettata come

¹⁰⁵ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 51.

¹⁰⁶ Un esempio: «Ve ne sono col cuculo beffardo / che sbuca dal suo nido d'improvviso e fa - cù - cù / che sembra proprio naturale» (*Le pendole di campagna*, vv. 17-19).

¹⁰⁷ *Le pendole di campagna*, vv. 38-48.

totale disordine. Con i *Fuochi*, di conseguenza, il demone analogico viene fortemente potenziato. In particolare tre elementi, in parte già intravisti, contribuiscono a questo potenziamento:

1) Il verso lungo. L'aumento della misura del verso consente di allungare le catene di associazioni. L'*escamotage* è importante, visto che nei *Fuochi*, con l'eccezione di *Le pendole di campagna* e di qualche altra escursione meno ardita, vige ancora una certa rigidità strofica che limita la fluvialità govoniana. Nei *Fuochi*, quindi, le poesie dal metaforismo più accentuato si sviluppano visivamente in orizzontale, con un numero contenuto di versi lunghi o lunghissimi¹⁰⁸.

2) Rispetto all'*Armonia*, cadono gli intervalli inventariali o cronachistici che interrompevano il flusso degli accostamenti. Nei *Fuochi* non c'è soluzione di continuità: le analogie si susseguono febbrilmente.

3) La sintassi. Govoni, pur continuando a utilizzare la matrice 'frammentante' del distico in molte poesie, tende a legare il maggior numero di versi possibile, creando sequenze analogiche molto dilatate.

È chiaro che la contemporanea applicazione di questi espedienti dà vita a un analogismo dilagante ed esplosivo¹⁰⁹. Peraltro Govoni si è fatto anche visivamente più audace: se le umanizzazioni abnormi e le metafore sproporzionate nell'*Armonia* erano ancora sporadiche, qui diventano la regola. Come detto, il ferrarese accetta l'ingovernabilità del reale e si diverte a riprodurla.

Quanto alle costruzioni analogiche usate nei *Fuochi*, aumenta il numero di associazioni che ricorrono al genitivo di specificazione. L'identificazione delle cose è sghemba, deve sempre avvenire attraverso l'interpolazione di qualcos'altro:

la pesante ruota del mulino / del tempo (*Studio di nudo*, 10-11); La dentiera del piano (*Variazione in silenzio minore*, 5); nella serra dello specchio (*Variazione in silenzio minore*, 13); il moro del caminetto (*Piccole cose*, 9); i cofani delle pupille (*Arie per violoncello*, 1); i paoni dei desideri (*Arie per violoncello*, 3); Nella pampa della mia esistenza (*Arie per violoncello*, 5); nessuna sosta per brucare l'astinenza / dell'oasi vergine del mio cuore (*Arie per violoncello*, 7-8); la testiera d'una scala (*Palatinus*, 11); il pendio del Carmelo / del giorno (*Passeggiata romantica*, 27-28); un lucido cilizio / di lumi (*Rosa e cappuccino*, 13-14); la muffa acerba / del silenzio (*Rosa e cappuccino*, 19-20); nell'acquario / dell'ombra (*Rosa e cappuccino*, 21-22); dei nitidi fermagli di comete (*L'acqua pallida*, 7); il perleo diadema / d'una costellazione (*L'acqua pallida*, 7-8); il cofano dell'acqua cristallina (*Crepuscolo sul Tevere*, 15); le pietre ansiose delle prime stelle (*Crepuscolo sul Tevere*, 16); come se tiri l'acqua al pozzo del tempo (*L'ora di notte*, 34); i petali dell'ali (*Poesis*, 5); Il salice piangente

¹⁰⁸ L'esempio di *Poesis* intravisto sopra è illuminante.

¹⁰⁹ Pietropaoli parla di un «pullulare di metafore intrecciate» che ha «effetti di vertigine semantica sul lettore» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 50).

d'un zampillo (*Poesis*, 9); sulla tela de l'aria (*Il piano*, 11); i fiori malaticci / di questi suoni di cristallo (*Il piano*, 11-12); le bugie dell'unghie (*Il piano*, 34); la carciata dentatura / delle soglie (*La fisionomia delle case*, 2-3); tartarughe fantastiche di lampadari (*Fuori di moda*, 13); marimorti di specchi (*Fuori di moda*, 15); Spuntan le antenne / della nave dell'ombra (*Pomposa*, 1-2); le giottesche penne / delle note (*Pomposa*, 7-8); ritorna a galla il polipo del lume (*Crepuscolo ferrarese*, 22); la dattilogia / dell'acquerugiola (*Nel convento delle Clarisse*, 3-4); i denti dell'ore (*Convito macabro*, 9-10); dai cadaveri / dei pendoli che colano la marcia per i muri (*Convito macabro*, 10-11); nella prossimità delle sinuose gole / del porto della notte (*Il Natale dei rimasti*, 17-18); il scrigno della sua cornetta (*Suor Scolastica*, 12); il breviario / delle aiuole (*Suor Scolastica*, 21-22); nei voraci / laghi dei pavimenti (*Il lamento del tisico*, 5-6); nell'acqua degli specchi (*Il lamento del tisico*, 39); Nel soggolo del muro del convento (*Riflessioni macabre*, 18); Il roseo crepuscolo d'un oleandro oscilla (*Riflessioni macabre*, 20); paoni bianchi dell'orario (*La meridiana*, 14); Il Cristo candido d'un giglio (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 11); i fermagli delle bocche (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 37); Il becchino del pendolo (*Cercate il tubercoloso*, 9); le ninfee delle lampade votive (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 4); La colomba d'una campana (*Nel chiostro*, 13); sopra l'incudine del campanello (*Le pendole di campagna*, 28); della rossa marea della sua lingua (*Il trio delle maschere moderne, Colombina prostituta*, 14); gli osceni rettili verdastrì / dei miei versi (*Sursum corda*, 12-13); un mazzo di non ti scordar di mè / di suonate (*La camera da letto*, 27-28); le talpe delle suore (*Carneval-funeral*, 1); nelle tane delle celle (*Carneval-funeral*, 2)

Resiste una sola occorrenza dell'analogia impersonale à la Rodenbach («la ruota giuoca con la sua spuma bianca / che si direbbe una farina d'acqua», *Al rezzo della sera*, vv. 3-4), e diminuiscono anche le analogie-equivalenze:

Il candido damasco delle concave pareti / è un camposanto di ritratti ovali (*Merletto di attimi*, 11-12)

l'affumicata gola / del camino ch'è l'orco casalingo (*L'ora di notte*, 10-11)

La pietra è uguale a carta di tarlate strenne (*Pomposa*, 3)

l'unghie son fiammelle perpetuate o pudorose (*Riflessioni macabre*, 8)

le due cornette ferme sono un alveare (*Riflessioni macabre*, 23)

Il lampadario con le rose / acceso è un gruppo d'idre mostruose (*Il tinello*, 29-30)

E la finestra è un puro comunicatorio (*Nel chiostro*, 16)

Una è una povera vecchietta paralitica (*Le pendole di campagna*, 34)

il pendolo col gallo traditore / che canta dei consunti chicchirricchicchi d'ore / è il cuore – cane della casa (*La camera da letto*, 6-8)

Davvero singolare quest'ultima doppia analogia: Govoni accosta le due opzioni, separandole con un trattino, quasi che spettasse al lettore la scelta tra l'una o l'altra. Si tratta di un altro caso (senz'altro limite) in cui il ferrarese sembra farsi sfuggire la propria poesia, non riuscire a organizzare e, soprattutto, a selezionare le immagini, facendosi travolgere dall'euforia creativa.

La costruzione metaforica più diffusa nei *Fuochi*, in continuità con l'*Armonia*, è quella che fa ricorso al 'come' o a formule simili. Quasi ogni poesia ne reca un esempio:

Una gottosa pendola del settecento / trascina la pesante ruota del mulino / del tempo come un mulo ansante (*Studio di nudo*, 9-11); smarriste forse l'orma come le formiche / quando si segna con il dito il loro viaggio (*Le lagrime*, 9-10); O vi esauriste a forza di versare giorno e notte / la vostra placida ed anodina pietà / come Danaidi per riempir la botte / senza fondo de la mia infelicità? (*Le lagrime*, 13-16); le campane / suonano il mezzogiorno, / come morbide zane (*Piccole cose*, 1-3); con i coralli come due rosse coccole! (*Ricordi minori*, 24); l'acqua del canale / urlando simile a una condannata piomba dentro il precipizio / dove si lacerano le sue carni nelle pale / che àno l'aria dei raggi d'una ruota del supplizio (*Mulino ad acqua*, 9-12); Il tragico castello sorge in mezzo dello stagno / febbrile come un sogno pieno d'occhi di fosforo (*Sonetto a quattro mani*, 1-2); scivola un bolide pel firmamento come un ragno (*Sonetto a quattro mani*, 7); Una tisica suona ad un scordato pianoforte / un'arietta smodata come un guardinfante / scandita con la sua tosse, un'aria saturata di cose morte / come la lettera d'addio d'una suicidata amante (*Le fantasie della neve*, 13-16); un palazzo vi si idealizza, / come un sogno che si ricorda sopra una pupilla (*Merletto di attimi*, 7-8); Il tavolo rotondo si riflette con marezzo / sul muro, in grande, come una fontana taciturna; / e l'anfora di gigli freschi ch'è nel mezzo / à l'aria d'un zampillo placido d'acqua diurna (*Merletto di attimi*, 17-20); Il sonno lusinghiero come una donna / mi attira nei suoi lussuosi incanti (*Merletto di attimi*, 23-24); del pelargone // nel petto simile a una coppa rasa (*Mezzogiorno di domenica*, 14-15); tavola già apparecchiata / bianca come un altare (*Giorno di festa*, 3-4); Sul mare vagano tre vele lente come le illusioni (*Giorno di festa*, 11); Un melo à l'aria languida d'un vecchio austero / con la gotta (*Incisione in rame*, 5-6); Gli orti mi dànno l'impressione delle gravi / figure tonde pinte in certi carri e barche (*Incisione in rame*, 9-10); e le case che muoiono sono soavi / simili a degli antichi libri di poesie / tutti zeppi di buffe decalcomanie (*Incisione in rame*, 12-14); il cielo è sbocciato come una violetta (*Il funerale*, 2); L'orto col suo rastrello nuovo che scintilla / ed il suo fico, è tutto fresco come il canto / d'un merlo (*Il funerale*, 7-9); ed il cortile grasso d'erba è quieto e santo / come il sacrato d'una chiesa abbandonata (*Il funerale*, 10-11); Il sole spunta come una gioconda palma (*Il funerale*, 22); Il giardino che la Primavera / sogna, sembra una vasta uccelliera (*Penne di paone*, 13-14); I giaggioli e le rose thee di spalliera / sono simili a degli uccelli in un museo (*Palatinus*, 5-6); L'ore pian piano scendono il pendio del Carmelo / del giorno come pecore dal bianco vello (*Passeggiata romantica*, 27-28); Organi bene amati come i fuochi d'artificio! (*Gli organi di Barberia*, 15); Organi dolci che si rifugiarono / tutti tutti ne la mia vecchia città / come invalidi poveri e malati in un ospizio! (*Gli organi di Barberia*, 16-18); molto // espansivo a mo' d'un minuetto nel preludio (*Il testo di basilico*, 11-12); il didietro lustro come una cipolla (*Armonie*, 3); I peccati nei rigidi confessionali si esacerbano, / come incenso di rose (*Rosa e cappuccino*, 18-19); le fiammelle simili a ninfee monde (*Rosa e cappuccino*, 22); un naso adunco come un falco (*La fiera*, 10); e Giorgione le chiama sotto le sue ali / come una buona chiocchia chiama i suoi pulcini (*La morte delle campane*, 3-4); nelle lor bocche piene di consigli / come le tasche delle suore di confetti (*La morte delle campane*, 7-8); un pesco basso à l'espansiva faccia / così rosea da sembrare una pupattola (*La morte delle campane*, 9-10); Il paesaggio languido che si prolunga / nella vetrata è chiaro come un acquarello, / e il pomeriggio è calmo e un po' lambiccatello / come un crepuscolo d'Ottobre in una junga (*La morte delle campane*, 13-16); un melo in fiore è snaturato come un ragno (*Blasone*, 11); Il mao è sotto le lenzuola del mio letto, / come un bambino (*Le litanie del mao*, 1-2); Il mao è furbo e ladro simile a una gazza (*Le litanie del mao*, 6); col suo spinello simile a una coccolina (*Le litanie del mao*, 22); la mia colombina

da l'ali di pece // e il ventre bianco e un cappuccio ne la testina, / che pare proprio una suora cappuccina (*Le litanie del mao*, 28-30); La casa con il suo rosmarino e il suo rosaio / come una bella donna tutta ignuda dopo il bagno, si ri asciuga al sole (*Dopo l'acquazzone*, 5-6); Nella cucina frullano le spole / simili a quaglie chiacchiericce nella gabbia del telaio (*Dopo l'acquazzone*, 7-8); Dalla finestra della colombaia come da un'Arca parte una colomba (*Dopo l'acquazzone*, 16); Il cielo cangia come un camaleonte (*Crepuscolo sul Tevere*, 1); I lampioni che si riflettono dal ponte / girano come dei succhielli di giallo oro (*Crepuscolo sul Tevere*, 3-4); e le figure capovolte dei palazzi e delle chiese / sembrano il lor completamento verso l'invisibile nadir (*Crepuscolo sul Tevere*, 7-8); Le ultime vibrazioni dell'avemaria / fluttuan per l'aria e si riposano sui tetti e l'onde e il suolo / come piume leggere d'ali di colombe (*Crepuscolo sul Tevere*, 9-11); Sul tavolo unto, come chioccia tra i pulcini, c'è la rustica mezzina (*L'ora di notte*, 2); Ed ora si sta tutti intorno al fuoco sull'arola / come in un almanacco fiammingo (*L'ora di notte*, 7-8); Sul davanzale contro i vetri una pentola vuota / che porta sopra il capo una berretta / del grigio afflito adoperato nei ricoveri / sembra s'accosti a un'altra sua compagna (*L'ora di notte*, 13-16); un gelsomin che fa la ruota / come un paone bianco (*L'ora di notte*, 16-17); e il sangue della luce si evapora dal suo cuore di cristallo / come l'anima d'un uccello moribondo che agita le piume (*L'ora di notte*, 27-28); carica la pendola ch'è quasi appisolata, / come se tiri l'acqua al pozzo del tempo, che manda un stridio roco / simile a una carrucola invecchiata / ed è vigile e stanca come un buon soldato che non cambia mai il turno (*L'ora di notte*, 33-36); Un cigno con il capo sotto i petali dell'ali / ondeggia nella culla del suo sonno di bambino / come un cofano argenteo carico di sogni astrali. / Una bianca scalea sembra la tastiera del giardino (*Poesis*, 5-8); d'un zampillo verde lustro come il busso (*Poesis*, 9); Nel cielo sale una cometa fulgida e bizzarra / della forma precisa d'una turca scimitarra (*Il vascello fantasma*, 13-14); quelle arie lente come il tempo, quelle note / come una gracil musica di tosse (*Il piano*, 7-8); ed ò la morbida impressione / d'essere come un bambino malato (*Il piano*, 39-40); i mandorli fioriscono / tutti bianchi che sembrano dei grandi gigli (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, 21-22); una colombina simile a una suora (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, 39); Certi battenti sembran delle labbra smorte (*La fisionomia delle case*, 1); Dei balconi che guardano un'interna corte / dan l'idea di gonfi busti in fioritura (*La fisionomia delle case*, 5-6); un'altra è piena di garofani scarlatti / come un occhio di sogni di felicità (*La fisionomia delle case*, 13-14); Oh le camere di palazzi antichi inabitati, / sempre chiuse con la loro mobiglia rococò, / come vecchie che portano ori disusati (*Fuori di moda*, 1-3); specchi come immensi reliquiari (*Fuori di moda*, 15); Il crepuscolo viola mira come un sordo (*Pomposa*, 4); il lume sembra una nave affondata (*Crepuscolo ferrarese*, 10); una ventarola // agita l'ali come un uccelletto / che in un laccio pel piede sia stretto (*Crepuscolo ferrarese*, 12-14); Il cielo chiude nella rete d'oro / la terra come un insetto canoro (*Crepuscolo ferrarese*, 19-20); dei marmorei stemmi gentilizi / gravan su tombe coi rilievi gialli / come su libri antichi frontespizi (*Nel convento delle Clarisse*, 10-12); Gli usci mettono in un cortile, placido / simile a la domenica in convitto (*Nel convento delle Clarisse*, 15-16); E l'erba è molle di concupiscenza / come un denso tosone monacale (*Nel convento delle Clarisse*, 21-22); Come una tartaruga centenaria / galleggia in fondo al pozzo un rameo secchio (*Nel convento delle Clarisse*, 25-26); Ed il sole per la tendina smorta / sfarfalla la sua luce chiara / simile a un lungo gesto commiativo (*Il Natale dei rimasti*, 7-9); un'ordinanda mescola del tamarindo / a canto a l'odoroso testo fresco e lindo / come un bambino pronto per andare a scuola (*Suor Scolastica*, 14-16); Gli aranci coi lor frutti, nell'intermittenze / del doppio colonnato di mosaico a volta, / sono simili a curvi vecchi (*Suor Scolastica*, 17-19); L'orto tondo [...] / à l'idea / d'una pagina di disegni d'un cifrario (*Suor Scolastica*, 21; 23-24); le code ringalluzziscon la cresta / simile a galli spaventati in una stia (*Suor Scolastica*, 27-28); questi giorni / calmi come un amore senza baci / e senza giuramenti! (*Il*

lamento del tisico, 1-3); Non sentite i miei ginocchi / che pulsano come cuori? (*Il lamento del tisico*, 20-21); Non vi sembra che le sue lunghe mani / siano come quelle degli ossari (*Il lamento del tisico*, 43-44); Ah che pupille tristi come grani / di corone di ingenui missionari (*Il lamento del tisico*, 46-47); Ed ecco ancor la tosse / che mi rosicchia l'ultimo polmone / come un feroce ladro... (*Il lamento del tisico*, 61-63); Le due suore vaghe come lunghi giorni di vacanze tediose / vicino al pozzo pregano con il rimpianto / delle lor mani simili a candele di amianto (*Riflessioni macabre*, 5-7); L'ora che passa è antica e bionda come il suono della cetra (*Riflessioni macabre*, 25); l'acqua verde in letargia / riflette la più fulgida costellazione / a uguaglianza d'immense barbare corone / d'un qualche re d'originale fantasia (*La meridiana*, 5-8); I peccati nel confessionale antico / s'addormentano come in un in-pace (*Nell'oratorio de le Stimatine*, 25-26); Oh come questa notte il firmamento è triste! / Mi sembra un reliquiario d'occhi ad espiazione / incastonati come mostruose ametiste (*Sul piazzale de la Certosa*, 1-3); L'ora sonnambula nel vecchio campanile / come una rosa sfogliasi da la ghirlanda // del Tempo (*Sul piazzale de la Certosa*, 10-12); il cielo sembrava fresco come un giglio (*Oro appassito e lilla smontata*, 2); L'aria fluttuava morbida come un velluto (*Oro appassito e lilla smontata*, 3); E le rondini turbinavano come spole / canore (*Oro appassito e lilla smontata*, 5-6); parole / di profumi, soavi simili al sussurro // biondo dei diti d'un amato nei capelli / d'un'amante convalescente (*Oro appassito e lilla smontata*, 7-10); Giorno malato che dà l'impressione / d'una promessa, giorno che somiglia / a quello prima della comunione, / a sette perle dentro una conchiglia (*Lo specchio del sabato*, 16-19); Nelle cornici variopinte / dei ritratti stan come dentro finte / ghirlandette di fiori e foglie (*Il tinello*, 8-10); d'una fanciulla dolce come un frutto (*Il tinello*, 24); nello specchio che sembra un prato / pieno di rosolacci (*Il tinello*, 38-39); con le lapidi accosto come i letti d'un ospizio (*Quia pulvis*, 15); dei coperchi sembrano pedine / coricate per una piccola distesa / tra dei gerani ed un garofano, vicine / l'une alle altre come tasti d'organo di chiesa (*Quia pulvis*, 17-20); una pianta [...] / che a dei riflessi gialli e secchi come quelli della chioma d'una santa (*Quia pulvis*, 21; 23); Un areolito scalfisce il firmamento / come un meraviglioso fuoco d'artificio (*Nel deserto*, 13-14); la loro fiamma francescana / soave come un suono dentro della lana (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 2-3); nei reliquiari / come ostensori gotici sopra gli altari (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 7-8); l'organo rituale / è assorto nella sua quiete musicale / come una selva quando aspetta il temporale (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 16-18); La voce delle suore si volatilizza / come una tinta acuta che si diafanizza (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 23-24); Una campana fa un rintocco come un disco, / il sonno avanza strano come un basilisco (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 25-26); il sangue trasparente / del suono si dilata in un sonoro fumo / come un abito in cui svanisce della canfora (*Suonatina sentimentale*, 9-11); il pendolo con il cuculo, / che quando grida il miccio si spaventa, / continua il suo ticchettio duro come un mulo (*La cucina di campagna*, 31-33); Per le pietre spugnose cresce l'erba / pallida e fine come chiome bionde sotto vetro sciolte (*Nel chiostro*, 1-2); una suora dispone i cibi dei vocaboli che legge / sulla sua mente come una tovaglia (*Nel chiostro*, 7-8); Il sole ch'entra sembra un azimo di luce quieta (*Nel chiostro*, 15); gioie obliate / riaccendono nel mio cuore un dolce fuoco, / ma freddolosamente, ma fuggevolmente, // come un mazzo di rose thee estenuate (*La fine*, 9-12); Una è l'aspetto d'una florida sposina (*Le pendole di campagna*, 29); Un'altra sembra qualche pettoruta contadina (*Le pendole di campagna*, 38); Un'altra fa pensare ad una vedova dimessa (*Le pendole di campagna*, 43); e le lagrime sembran bolle di sapone (*Pierroto tisico*, 11); il suo naso verde come un peperone (*Pierroto tisico*, 14); i baci inzuccherati come dei confetti (*Colombina prostituta*, 2); I fiori stinti del soffitto della stanza / velati d'ombra sembran qualche mazzo di captivi fiori (*L'avemaria dell'alba*, 13-14); Il vento a tratti pigola / come un uccello in trappola (*L'avemaria dell'alba*, 17-18); Oh lontani lontani come tatuaggi / di

fiori su velino i bei componimenti / dei giuochi, malinconici come i passaggi / di fanfare ascoltate da convalescenti! (*Notturmo in rimpianto maggiore*, 5-8); I sogni che partirono in un limpido mattino / come navi (*L'illusione*, 1-2); Ed ecco che ci viene incontro curva l'illusione / come un fedel ministro al suo padrone (*L'illusione*, 16-17); una biondetta chioma / come una biscia imbalsamata (*La camera da letto*, 10-11); spinelli / che palpitano nelle palpebre severe degli anelli / come pupille tragiche di bragia (*La camera da letto*, 14-16); un vaso ridanciano con un fiore esotico / sembra un pagliaccio che sta meditando una buffoneria (*La camera da letto*, 17-18); I cipressi, nel cimitero, chiusi nel rigore del lor saio / son come giudici d'un tribunale dell'Inquisizione (*Cimitero di Pratica di mare*, 5-6).

Nei *Fuochi* Govoni tende a mantenere le formule di connessione, ma non sono rari i casi in cui tocca a verbi e aggettivi accollarsi il compito di collegare le immagini. Questa tecnica, già testata nell'*Armonia*, consente un immediato balzo da una cosa all'altra, un passaggio visivo più brusco e quindi più sorprendente, e produce una serie di forzature esercitate sul lessico che vivacizzano notevolmente il dettato dei *Fuochi* rispetto a quello dell'*Armonia*. Ne escono alcune tra le più sbalorditive umanizzazioni govoniane:

Le ombre giuocano ai dadi sopra il pavimento (*Studio di nudo*, 12); La noia dentro l'anima i suoi soldi conia (*Variazione in silenzio minore*, 11); Il silenzio sguinzaglia la sua destra muta (*Variazione in silenzio minore*, 12); Il lume appeso ad una trave del soffitto / buratta lentamente il suo fiore terso (*Mulino ad acqua*, 1-2); Un'enorme cometa che si capovolge nello stagno / gonfia la sua vela (*Sonetto a quattro mani*, 5-6); e i ceri dalla commozione / fioriscono dei petali d'argento (*Beata Beatrice*, 23-24); Una rosa in un vaso affetta / un sussiego d'Infante spagnola / il tizzo con la sua fiamma frivola balbetta / alle sfingi di pietra degli alari una sua fola (*Merletto di attimi*, 13-16); Una campana sbuca dal suo guscio (*Mezzogiorno di domenica*, 10); la campana disperata // che sul paese si scapiglia le sue chiome / suonando a morto (*Il funerale*, 15-17); I bicchieri arrossirono la guancia (*Penne di paone*, 7); Le nubi giovinette della Primavera / passando in un interminabile corteo, / bagnan le loro carni molli in un ninfeo (*Palatinus*, 1-3); Il sole infila un suo dito di luce / sulla coltre (*In una casa antica*, 9-10); ed il buon sangue dei rumori scorre / per le vene del cuore vecchio della casa (*In una casa antica*, 15-16); L'ultima lama del crepuscolo disegna un rosso taglio / sul volto cereo d'una martire fanciulla (*Rosa e cappuccino*, 1-2); Ed il rosone à chiuso il suo policromatico ventaglio (*Rosa e cappuccino*, 4); L'ombra pone ai suoi magri fianchi un lucido cilizio / di lumi (*Rosa e cappuccino*, 13-14); i miei occhi con i loro diti pettinan de le carezze bionde / per la capellatura morbida d'un reliquiario (*Rosa e cappuccino*, 23-24); una lampada che sboccia la sua palma / di luce pallida (*Clinica di tristezza*, 14-15); Sul prato frullano le rondinelle (*Sabato santo*, 39); le ore si soffondono di languidezza / aspettando il fuggevol bacio del gnomone (*Blasone*, 3-4); Il vento muove il suo ventaglio di stanchezza. / Apre il suo caleidoscopio un paone (*Blasone*, 7-8); il silenzio si fa un salasso di rumore (*L'acqua pallida*, 2); I fiori dentro l'orto svengon di dolcezza (*Dopo l'acquazzone*, 13); Il viso della meridiana piange lagrime di contentezza (*Dopo l'acquazzone*, 15); Il crepuscolo con la sua emottisia porporina / insanguina la lana delle pecorelle (*Crepuscolo sul Tevere*, 13-14); E l'orologio ponza dieci uova d'ore nel suo nido (*L'ora di notte*, 22); qualche cruccio di nuvola fuggente / corruga la serenità del cielo in fiore (*Poesis*, 3-4); Il salice piangente [...] / singhiozza le sue foglie morte d'acqua sulla lebbra della conca viscida e tentacolosa (*Poesis*, 9-10); L'alba discopre tra le piante l'oro riccio del suo pube. / L'acqua cangia la pelle tatuata, / e ciascuna ninfea si richiude / illusa di portare dentro il cuore qualche dolce stella

affezionata (*Poesis*, 13-16); Lo specchio di Venezia tenta un suicidio (*Decalcomania*, 11); Le campane si segnano (*Pomposa*, 1); La tristezza s'appoggia a una spalliera / mentre le chiese cullano la sera (*Crepuscolo ferrarese*, 23-24); Il tempo con dei strappi celeri e sicuri / cava i denti dell'ore putrefatte dai cadaveri / dei pendoli che colano la marcia per i muri (*Convito macabro*, 9-11); Lo strano lampadario empie gli specchi d'impiccati (*Convito macabro*, 14); E le loro pupille fogliantine / ronzano degli sguardi bianchi sulla flora primitiva (*Riflessioni macabre*, 13-14); la teoria / delle ore con la ruota aperta del paone / minuetta intorno al geroglifico gnomone (*La meridiana*, 1-3); il silenzio [...] / s'eccita a l'atterrito gesto d'una statua (*La meridiana*, 9; 11); L'organo con la carie allinea / le sue vertebre d'argento (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 5-6); Il Cristo candido d'un giglio in un'ampolla / sulla tovaglia soffre / per le cadute della sua corolla / malinconica. / Davanti un chiuso armario / scapigliandosi gli offre / il suo lacero e lucido sudario / mentr'egli, il Cireneo dell'acqua, aspetta / una povera e dolce lampadetta / Veronica (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 11-20); Una campana con un timbro d'Orsolina / lentamente facevasi il segno di croce / con la sua mano puerile (*Oro appassito e lilla smontata*, 17-19); Negli armadi di pietra le campane / spolveran con la chioma conventuale / le loro tuniche domenicane (*Lo specchio del sabato*, 10-12); Il piano aperto tende i labri ignudi (*Il tinello*, 22); Le tombe cingono in un placido cilizio / tutto il rettangolo del muro salmastroso (*Quia pulvis*, 13-14); La brezza del crepuscolo applica su la malata vista d'una pianta / d'oleandro le sue volatili e refrigeranti bende di collirio (*Quia pulvis*, 21-22); Una povera rosa in un'ampolla / sfoglia con languida rassegnazione / sul tavolo che non ci fa attenzione / l'emottisi della sua corolla (*Cercate il tubercoloso*, 5-8); I gigli dentro l'anfore di porcellana / àn sbocciato la loro fiamma francescana (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 1-2); La pendola ch'è in cima della scala / sgranchisce l'ore pigre e lente (*L'avemaria dell'alba*, 9-10); ed il vento lascivo palpa i seni gonfi delle loro vele (*Cimitero di Pratica di mare*, 2); Accovacciata tra gli sterpi abbrividendo dalla febbre ed arsa dalla sete, la malaria / incanta la pianura con i suoi occhi di fiele (*Cimitero di Pratica di mare*, 3-4); in piè sbadiglian delle bianche bare (*Cimitero di Pratica di mare*, 14).

In sostanza si può dire che le due soluzioni praticate nell'*Armonia in grigio et in silenzio* (elenco e analogia) qui vengano unite con la creazione di catene di analogie¹¹⁰. L'alternativa è la nuda cronaca, come nelle poesie del romanzo domestico. Ovviamente sono possibili incroci tra le due strutture e altre varianti, tra cui spicca, direi, «l'applicazione della tecnica cinematografica, cioè del movimento, alla staticità dei fotogrammi crepuscolari»¹¹¹. Nella pratica: Govoni non avanza per segmenti spezzettati, ma attraverso un movimento ininterrotto, senza mai staccare dalla porzione di realtà prescelta. Un vero e proprio piano sequenza poetico. Un esempio tra i più emblematici è *Malinconia*, soprattutto perché Govoni vi utilizza la struttura strofica per eccellenza frantumante, ossia il distico a rima baciata. Ma è un utilizzo che va esattamente nella direzione opposta, tanto che il primo punto fermo arriva dopo ben ventidue versi:

Malinconia, sole di gennaio
dentro l'orto col defunto rosaio,

¹¹⁰ Ugualmente Pietropaoli scrive che nei *Fuochi* Govoni «combina la struttura giustappositiva dell'elenco con l'effetto metafora» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 48).

¹¹¹ G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 250.

e l'erba luigia per il muro rosso
col gelsomino, e la siepe del bosso,

e la scalea con la porta chiusa
contro cui un gattino fa le fusa,

e gli oleandri lungo le finestre
dalle persiane di un verde ginestre,

e il viale senza foglie, con la panca
di legno con la sua gatta bianca:

sole tisico ch'entra nelle stanze
in cui passeggiano le Ricordanze

tutte velate del Tempo, e si posa
sui mobili che una remota sposa

à riempito di biancheria e di spigo,
ed indora di polvere l'intrigo

dei ragnateli sopra gli scaffali
di noce: un vecchio con gli occhiali

sta decifrando qualche antico testo
di latino dal dorso largo intesto

di fiorami e la coperta di alluda
che il tarlo visita.¹¹²

La trafila anaforica delle coordinazioni rende un effetto di *zoom* prolungato che rappresenta una delle soluzioni più innovative dei *Fuochi* quanto a strutture espressive. Inutile dire che il confronto tra questo pezzo e l'andatura a blocchi separati di altre poesie della raccolta mette ancora in luce la natura slogata e polimorfa dei *Fuochi*.

4.11. Le fonti: un'improvvisa emancipazione

I *Fuochi d'artificio*, dopo lo sperimentalismo onnivoro delle *Fiale* e il rodenbachismo ossessivo dell'*Armonia*, propongono un inatteso inabissamento delle fonti. La presenza di Rodenbach, quasi secondo una compensazione terapeutica, si riduce drasticamente. Pascoli e Jammes, intercettabili nella parte finale dell'*Armonia* e solitamente considerati i numi tutelari della ruralità dei *Fuochi*¹¹³, lasciano in vista pochissime tracce. Sale Laforgue, mentre

¹¹² *Malinconia*, vv. 1-22. La poesia continua in modo più spezzato, fino addirittura al ritorno dei versi-frase e di segmenti ancora più brevi («Le sedie avvivan lo smorto peluscio. / Il servo s'allontana. Sbatte un uscio», vv. 29-30).

¹¹³ Così Livi: «La disamina delle presenze francesi in questa terza raccolta mostra che alla linea D'Annunzio- Samain, predominante ne *Le fiale*, e alla linea Rodenbach-Maeterlinck operante in *Armonie* [sic]

resistono altri sparuti contatti, tutti d'oltralpe. Maeterlinck, la cui presenza in superficie è quasi nulla, diventa determinante in profondità. Tornano a fornire spunti puramente lessicali d'Annunzio e Montesquiou, che risultano addirittura i due autori più 'visibili' della raccolta (ma non perciò i più incisivi).

Succede, in sostanza, questo: Govoni metabolizza in modo diverso le letture, non riversa più sulla propria poesia immagini simboli analogie rime, ma trattiene soltanto alcune indicazioni contenutistiche o qualche stimolo espressivo. Le fonti, quindi, agiscono in modo sotterraneo, non vengono più esposte, ma annacquate e sommerse. Le eccezioni sono costituite dai consueti e vistosi picchi aulici, per i quali il ferrarese continua ad avere bisogno di un appoggio, di un precedente poetico. Normale che i due serbatoi lessicali più generosi siano d'Annunzio e Montesquiou, ancora attivi malgrado l'abbassamento verticale dello stile. D'Annunzio cala:

Studio di nudo

Solo un *canterale*
con uno stipo in cui si sente roscchiare
un tarlo, e sotto un vetro un mazzo artificiale
(*Studio di nudo*, vv. 6-8)

con i coralli come due *rosse coccole!*
(*Ricordi minori*, v. 24)

Nel *tabì*
delle pareti due gran teste di cervi
tra le lor corna meditano l'*allalì*
(*Da vendere*, vv. 6-8)

Su e giù per il suo castello diroccato
passeggia con un *giustacuore* di broccato
un vecchissimo principe diseredato
(*Clinica di tristezza*, vv. 3-5)

Studio di nudo, in *Intermezzo di Rime* [1883]

Sopra un vecchio *canterale* del Settecento [...] posava
tra due piccoli specchi retti da sostegni d'argento un
trionfo di fiori di cera in una campana di cristallo
(*Agonia*, in *Le novelle della Pescara, Tutte le novelle*,
cit., p. 269)

Su i *canterali* posavano vari vasi di porcellana, un
gruppo di fiori artificiali sotto una campana di cristallo
(*La contessa d'Amalfi*, in *Le novelle della Pescara, Tutte le novelle*,
cit., p. 226)

e tu di quelle *coccole* dammi
rosse che sai... bacche di nasso
(*La figlia di Jorio*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit.,
II, V, p. 884)

tabì o alto o basso, *tabì* d'oro
(*Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I,
cit., III, III, p. 609)

Dolce cosa al fianco suo
galoppar tra gli *allalì!*
(*Romanza*, in *La Chimera, Versi d'amore e di gloria*,
I, cit., p. 525, vv. 15-16)

Porta in su'l *giustacuore*
verde una rosa bianca
(*Cantata di Calen d'Aprile*, in *Isotteo, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 5-6)¹¹⁴

in grigio et in silenzio si affianca una linea Pascoli-Jammes che meglio si addice alla descrizione della campagna» (F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 79).

¹¹⁴ Anche in Montesquiou: «Le *justaucorps* s'ajuste: on attache un bouton» (R. DE MONTESQUIOU, *Planiandrion*, in *Les chauves-souris*, cit., v. 63); «Tous les paniers géants, les *justaucorps* à basques, / dans ce double cristal, vont se multiplier» (ID., *Théâtre*, in *Les perles rouges*, cit., vv. 5-6).

Dei fanciulli in ginocchio per il limitare
battono degli ordegni fatti con il *biodo*
(*Sabato Santo*, vv. 31-32)

le ore si soffondono di languidezza
aspettando il fuggevol bacio del *gnomone*
(*Blasone*, vv. 3-4)

ed un altro pisciava pacificamente
sopra il coltello del tagliere *graveolente*
(*Le litanie del maio*, vv. 25-26)

Un calabron s'appressa
ronzando al *becco* del *piombino* imbalsamato
(*Pelargoni di tela sotto vetro*, vv. 7-8)

a cui il *celo* innamorato appunta nei capelli
dei nitidi fermagli di *comete* e in fronte il *perleo*
[diadema]
d'una costellazione
(*L'acqua pallida*, vv. 6-8)

da le attitudini del grigio tristo
della rassegnatezza della *saia*
(*Nel convento delle Clarisse*, vv. 38-39)

dei cimofani
serrano in un fermaglio delle *viole tenere di Parma*
(*Fuori di moda*, vv. 27-28)

mentre Guido temprava le giottesche penne
delle note col suo ingenuo *monacordo*
(*Pomposa*, vv. 7-8)

Un tarlo demolisce col suo lento stillicidio

di queste tue persiche molli
che hai nel cesto intesto di *biodi*
(*Versilia*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*, II,
cit., vv. 63-64)¹¹⁵

E quivi, come presso una mensa, stavano due sedili
per una coppia di amanti che guardando l'ombra dello
gnomone volessero provare la voluttà malinconica di
un lento e concorde perire
(*Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p.
137)¹¹⁶

E l'Oceano lava
la *graveolente* lordura
(*Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II,
cit., VII, vv. 167-168)¹¹⁷

Su l'acqua un lampo di smeraldo, e il *becco*
tuffa il *piombino*
(*Il commiato*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*,
II, cit., vv. 51-52)

Sale ne'l *perleo cielo* e rifolgora
con raggio candido l'*astro* di Venere
(*Sera d'estate*, in *Primo Vere, Versi d'amore e di*
gloria, I, cit., vv. 5-6)

Questa guamacca di *saia* d'Irlanda
(*Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I,
cit., I, I, p. 481)

A te, Smaragdi, questa *saia* verdebruna
(*ibidem*, III, III, p. 616)

un giulebbe di *violette di Parma* tra due biscotti Peek-
Freen alla vainiglia
(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 249)¹¹⁸

E abbiamo i sonatori
per la canzone a ballo,
con cennamella piffero liuto
ribecco e *monacordo*
(*Francesca da Rimini*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I,
cit., III, IV, p. 619)

e gli occhi di quel *tané* oscuro lodato dal Firenzuola

¹¹⁵ «Teco andare vorrei tra lenti *biodi*» (*La corona di Glauco, Nicarete*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., v. 12); «i colli sono lenti / come i tuoi *biodi*» (*La corona di Glauco, A Nicarete, ibidem*, vv. 2-3).

¹¹⁶ Anche in Montesquiou: «L'astre n'aura d'orgueil que suivant son *gnomon*» (R. DE MONTESQUIOU, *Le vrai maître*, in *Les perles rouges*, cit., v. 8).

¹¹⁷ «e cantando seguimmo / il prossenèta per cupi / angiporti *graveolenti*» (G. D'ANNUNZIO, *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., V, vv. 198-200).

¹¹⁸ C'è anche Rodenbach: «Et le crucifix ceint / de *violettes de Parme*» (G. RODENBACH, *Les cloches*, VII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 4-5), nonché Gautier: «Que les *violettes de Parme* / [...] / pleurent en bouquets sur son corps!» (T. GAUTIER, *Le poème de la femme*, in *Émaux et camées, Œuvres poétiques complètes*, cit., vv. 69; 72); «Cet autre, pour s'en faire un charme, / dans un sachet, d'un chiffre orné, / coud des *violettes de Parme*» (ID., *Diamant du cœur, ibidem*, vv. 17-19); «Par les *violettes de Parme*, / la mauveuse humeur se désarme» (ID., *La bonne soirée, ibidem*, vv. 64-65).

il cuore a giorno d'uno stipo alto di legno *tanè*
(*La camera da letto*, vv. 25-26)

(*Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 105)¹¹⁹

Il pescarese continua a contare con tutto lo spettro delle sue opere, comprese quelle più recenti, ma solo attraverso singoli termini, spesso sfilati da contesti distantissimi, quasi sempre decisamente più raffinati rispetto al rasoterra govoniano. Tuttavia non parlerei neppure all'altezza dei *Fuochi* di degradazione o antidannunzianesimo¹²⁰: Govoni, piuttosto, ha operato una dissociazione nei confronti di d'Annunzio, che gli permette di giostrare i suoi elementi testuali anche ai livelli più bassi, senza più toccarne, come accadeva nelle *Fiale*, elementi di poetica o di estetica. Non c'è dunque emulazione dannunziana nei *Fuochi*, ma non c'è neppure caricatura, quasi che l'abruzzese fosse stato in qualche modo setacciato e trattenuto soltanto nelle sue espressioni più voluminose ed epidermiche. Un d'Annunzio tenuto grezzo, anestetizzato, conservato come residuo superficiale. Stesso discorso per Montesquiou:

Il tavolo rotondo si riflette con marezzo
sul muro, in grande, come una *fontana* taciturna
(*Merletto di attimi*, vv. 17-18)

Après le jet d'eau de la table,
le jet de feu du bleu tableau
(*Orangerie*, in *Les chauves-souris*, cit., vv. 49-50)

Delle fanciulle dagli occhi maturi
vanno abbracciate con del *pelargone*
nel petto
(*Mezzogiorno di domenica*, vv. 13-15)

pelargoniums nains, coquelicots énormes
(*Horticulture*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit., v. 10)

In un *peduccio* con una civetta nel blasone,
un vecchio ne la sua gorgiera inamidata di burbanza
scruta severamente nella lontananza
(*Rosa e cappuccino*, vv. 5-7)

Les pleurs de Niobé, les larmes d'Eloa
roulent en feuilles d'or sur le stuc du *piédouche*
(*Lecture*, in *Les perles rouges*, cit., vv. 1-2)

La coppa di *giargone*
delle lagrime perle giace in un padule...
(*Decalcomania*, vv. 5-6)

Jargon, in *Les Paons*, cit.

Nella bonaccia della *psiche* ornata
il lume sembra una nave affondata
(*Crepuscolo ferrarese*, vv. 9-10)

Ses poses, ses pâleurs, ses molles attitudes
s'élèvent lentement au fond de la *psyché*
(*Confrontation*, in *Les chauves-souris*, cit., vv. 5-6)¹²¹

Il trio delle maschere moderne

Le trio des masques, in *Les hortensias bleus*, cit.

¹¹⁹ «I lineamenti del volto erano un po' volgari: gli occhi color *tanè*, pieni di pigrizia» (G. D'ANNUNZIO, *La contessa d'Amalfi*, in *Le novelle della Pescara, Tutte le novelle*, cit., pp. 211-212).

¹²⁰ Con un'eccezione: al limite della parodia, infatti, è il riferimento che Govoni fa ne *Le litanie del mao* ai due nei del gatto («Il mao in una gota à due bianchi nei...», v. 3), che richiamano i due nei (i «gemelli») di Ippolita Sanzio, già ripresi dal ferrarese nel contesto erotico del *Vas luxuriae (Fame di carne*, II, v. 8).

¹²¹ «Ses guéridons d'emphases, / ses vases, / ses X et ses *psychés*» (R. DE MONTESQUIOU, *Empirisme*, in *Les hortensias bleus*, cit., vv. 22-24); «con tutti i pettini, le spazzole, le scatole di tartaruga bionda per la cipria, la *psyché*» (G. D'ANNUNZIO, *English spoken*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 627; la novella esce ne «La Tribuna», 28 settembre 1886); «La grande *psyché*, quella così comoda, che ti piaceva tanto, è giunta con la lastra in mille pezzi» (G. D'ANNUNZIO, *Epistolario d'oro*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 642; la novella esce in «La Tribuna», 26 luglio 1887).

I debiti, anche qui, sono limitati a singoli termini sciolti. Al più si può citare una delle trasformazioni esotiche di *Metamorfosi*, che sembra debitrice di una poesia del conte parigino:

Feci il *fachiro* in mezzo a un'isola in Malesia,
incantando col suono i rettili e *in poche ore*
facendo nascere da un seme in vaso un fiore.
(*Metamorfosi*, vv. 9-11)

Je me rendis un jour chez Covindasamy,
le *fakir* merveilleux *qui fait pousser les plantes*,
et le pria d'agir, avec des passes lentes,
sur le grain nébuleux dans le sol endormi.

En un vase il cacha, sous une mousseline,
dans la terre ravie au nid du caria,
un grain de papayer, sur lequel il pria,
marmottant les versets d'une oraison câline.

Alors il s'endormit du sommeil des esprits...
Et, quand il s'éveilla, tout juste après deux heures,
l'arbuste verdissait sans contrainte et sans leurres,
offrant déjà des *fleurs* et promettant des fruits!
(R. DE MONTESQUIOU, *Fleur spirite*, in *Le chef des odeurs suaves*, cit.)

Questa assimilazione molto esteriore di d'Annunzio e Montesquiou non stupisce, anche perché prosegue un processo già iniziato nell'*Armonia*. Stupisce, invece, che la stessa sorte tocchi a Rodenbach, fornitore soltanto di un paio di immagini e di qualche termine sparso:

e, al pian terreno, il *merlo* nella sala
canta *indomenicando* la mattina
(*In campagna*, vv. 15-16)

Et la voilà pour toute une autre vie
à se continuer en blanc,
à être cet *oiseau* qui toujours *s'endimanche*
(*Les cygnes*, III, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 7-9)¹²²

un'aria satura di cose morte
come la lettera d'addio d'una *suicidata amante*
(*Le fantasie della neve*, vv. 15-16)

L'amant entend songer *l'amante qui s'est tue*
(*Du Silence*, II, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 15)

Un collegiale nell'infermeria tossisce
con la fronte appoggiata a un *vetro* che gualcisce
un ricamo di gelo delicato che *appassisce*
(*Clinica di tristezza*, vv. 22-24)

Sur les *vitres*, ce sont des *fleurs* de guérison
pareilles dans le soir à ces *palmes de givre*
que sur les *carreaux* froids les nuits d'hiver font vivre
(*Du Silence*, IV, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 4-6)¹²³

e le figure capovolte *dei palazzi* e delle chiese
sembrano il lor completamente verso l'invisibile *nadir*
(*Crepuscolo sul Tevere*, vv. 7-8)

les nuages comme des porches
d'où l'on voit des *palais* d'azur s'approfondir;
et le ruisselement de joyaux, et les torches
dont les gestes de feu conduisent au *nadir*
(*La tentation des nuages*, III, in *Les vies encloses*, cit., vv. 9-12)

¹²² Il verbo è tipicamente rodenbachiano: «quelques *endimanchés* nénuphars émergeant» (G. RODENBACH, *Le cœur de l'eau*, I, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 17); «Tout *s'endimanche*» (ID., *Les cygnes*, I, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 33); «Les nénuphars étaient de petites Sœurs grises / dont la cornette *s'endimanche*...» (ID., *Les cygnes*, II, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 32-33); «Elles semblent en robes blanches, / cloches qui *s'endimanchent*» (ID., *Les cloches*, VII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 21-22).

¹²³ Si tratta di un'immagine ricorrente nel fiammingo: «Et leurs frimas figés, flore artificielle, / ne font pas oublier aux *vitres* d'autres soirs / où de réelles *fleurs* naissent des *carreaux* noirs, / des fleurs que la *gelée* élabore et nielle» (G. RODENBACH, *La vie des chambres*, VII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 9-12).

Camere ove i tappeti soffocano i passi
(*Fuori di moda*, v. 17)

gli occhi chiusi ed i capelli
che s'intrecciano con le corde immemori dei *piani*
che non videro mai dei *diti* con due uguali *anelli*
(*Fuori di moda*, vv. 22-24)

Sabato: *giorno* di preparazione,
porta del labirinto *ebdomadale*
(*Lo specchio del sabato*, vv. 14-15)

Et que des peaux de tigre et des *tapis* moelleux
assourdissent les pas dans la *chambre de verre*
(*Jardin d'hiver*, in *L'hiver mondain*, *Œuvres en prose*
et œuvres poétiques, II, cit., vv. 2-3)

Le *piano*
songe, attendant des mains pâles de fiancée
de qui les *doigts* sont sans reproche et sans *anneau*
(*La vie des chambres*, VI, in *Le Règne du Silence*, cit.,
vv. 1-3)

piano
grèlement tapoté par des *doigts* sans *anneau*,
des *doigts* de vierges dont les cœurs sont sans
reproches
(*Du Silence*, IX, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 2-4)

J'en ai l'obsession, j'en ai peur, j'en ai froid
du spleen *hebdomadaire* où ce *jour* me ramène
(*Cloches du dimanche*, I, in *Le Règne du Silence*, cit.,
vv. 17-18)

L'arretramento del fiammingo rispetto all'*Armonia* è lampante. Certo, a Rodenbach rimandano senz'altro alcuni motivi già propri di quella raccolta (dal filone conventuale alla descrizione degli interni con umanizzazione delle cose), oltre ad altre nuove figurazioni, come quella dello spozalizio tra l'acqua e il cielo, argomento della rodenbachianeggiante *L'acqua pallida*¹²⁴; ma è evidente che Govoni, anche dove lavora su materiale rodenbachiano, ha smesso di esibirlo come punto di riferimento. Il poeta del *Règne du Silence* è stato assieme interiorizzato e liquidato, con esito opposto rispetto a quello visto per d'Annunzio: i residui superficiali si diradano, ma resistono ancora forti legami sotterranei.

Lo stesso discorso andrà fatto, ridimensionando le proporzioni, per Maeterlinck, poco attestato, come già nell'*Armonia*, a livello testuale:

scivola un *bolide* pel firmamento come un ragno
(*Sonetto a quattro mani*, v. 7)

Degli *émigrants* con lo sguardo morto
su una nave salpata da un porto
che a poco a poco perdono di vista,
agitano tristemente i fazzoletti di batista
(*In esiglio*, vv. 13-16)

La prima settimana della primavera
si celebrano delle *nozze* verso sera
in un paese devastato dal *colera*
(*Clinica di tristezza*, vv. 7-9)

Et ces *bolides* bleus à tous les horizons!
(*Attouchements*, in *Serres chaudes*, cit., v. 7)¹²⁵

Des *émigrants* traversent un palais
(*Hôpital*, in *Serres chaudes*, cit., v. 6)

Sur l'herbe épaisse de l'amour
je vois des *noces de malades*
(*Ronde d'ennui*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 3-4)

¹²⁴ Si legga G. RODENBACH, *Le cœur de l'eau*, III, in *Le Règne du Silence*, cit. Govoni ribalta i termini del testo rodenbachiano: nel ferrarese l'acqua rifiuta il connubio con «il celo innamorato» (v. 6), mentre nel fiammingo l'amore dell'acqua («L'eau vivante vraiment et vraiment féminine / aime le ciel», vv. 1-2) viene alla fine corrisposto («Mais c'est le soir surtout que devient mutuel / leur amour», vv. 15-16).

¹²⁵ Si veda anche G. PASCOLI, *Il bolide*, in *Canti di Castelvechio*, *Poesie*, II, cit.

E mentre ch'escono di messa il lor tamburo
pestan i *saltimbanchi*
(*La fiera*, vv. 41-42)

Il y avait une musique de *saltimbanques* autour de la
prison
(*Attouchements*, in *Serres chaudes*, cit., v. 27)

Il Maeterlinck che passa a Govoni è quello delle figurazioni surreali ed enigmatiche, delle associazioni scollegate, di una realtà arcana con protagonisti insoliti, gli stessi che affollano le govoniane poesie 'a blocchi', il cui impianto illogico è pienamente maeterlinckiano. E farei notare, ancora, tra alcuni pezzi dei *Fuochi* e le *Serres chaudes*, un comune senso di inquietudine, alimentato dal ribaltamento dei ruoli (re spodestati, mendicanti sul trono: così il «mentecatto» che vaga per le sale del palazzo nel *Sonetto a quattro mani* rimanderà al «vagabond sur le trône» di *Cloches de verre* e ai citati emigranti di *Hôpital*) e da una cadenza ipnotizzata. Inizia nei *Fuochi*, dunque, quel processo di assimilazione della tecnica lirica maeterlinckiana che darà negli *Aborti* i frutti più notevoli.

Solo un paio di annotazioni riguardo agli altri ascendenti dei *Fuochi*. A livello testuale e stilistico pochissimo resta di Pascoli, non più sovraesposto come in alcuni brani dell'*Armonia* e nemmeno usato a piccole dosi tramite isolate interpolazioni lessicali¹²⁶, mentre qualcosa in più filtra di Jammes. In ogni caso non si può negare che i due poeti abbiano fortemente stimolato Govoni ad applicarsi alle scenografie rurali e domestiche che sono tanta parte della raccolta. Si confrontino, a mo' di esempio, questi passaggi:

Nella cucina, nel paiuolo rattoppato
la polenta solleva delle bolle.
Sul tagliere si tagliano delle cipolle.
Il merlo sta vicino al fuoco: è un po' malato
(*Nella casa paterna*, vv. 5-8)

Le chat est auprès du feu; le pot bout.
Cette cuisine est très noire
et deux saucisses rouges sont au bout
d'une vieille canne noire
(F. JAMMES, *Le chat est auprès du feu*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 1-4)

In più, rimane traccia qua e là dell'andamento narrativo della poesia jammiana, già intercettato in qualche manifestazione dell'*Armonia*: qui penso soprattutto a *Oro appassito e lilla smontata*, che a tratti sembra fare palesemente il verso al poeta di Orthez¹²⁷. Curioso,

¹²⁶ Residui pascoliani: la rima «rosolacci : stacci» (*Nella casa paterna*, vv. 10:11) è già in *I due girovagli*, dai *Canti di Castelvecchio* (vv. 27:33); il titolo *L'ora di notte* è già pascoliano (*L'or di notte*, sempre nei *Canti*); si era già segnalata la ricorrenza dell'«arola» (*L'ora di notte*, v. 7; *La cucina di campagna*, v. 28), presente in *La piada*, III, dai *Poemetti*, *Poesie*, I, v. 5.

¹²⁷ Come in questo passaggio iper-jammiano: «La cena fu cordiale, lunga ed inaffiata / di vino nuovo nuovo e di semplicità. / E i grappoli da una scodella figurata / fermentarono l'anima di ebrietà. // Il padrone era un vecchio che si ricordava / di carestie e di guerre che con molto ardore / fumando la sua pipa egli ci raccontava / aggiungendo le sue virtù di cacciatore. // La nuora, una magnifica giovane bruna / ci apprese mestamente che l'unica figlia / l'era morta di tisi ritornata d'una / villeggiatura d'educande, e che somiglia- // va tutta lei; e ci disse che le sue letture, / le predilette, sono il Robinson Crusè / ed i romanzi d'appendice e d'avventure» (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 29-43). Anche l'elenco dei ninboli schierati sopra il cassettoni della nonna risente di Jammes. Si legga, in particolare, sempre dall'*Angelus*, il finale di *Vieille*

infine, che un'immagine jammiana penetri nel territorio maeterlinckiano di *Clinica di tristezza*:

Un *missionario* mentre mangia degli erbaggi
viene assalito da una turba di *selvaggi*
che lo spogliano *nudo* e gli fan mille oltraggi
(*Clinica di tristezza*, vv. 1-3)

De bonne heure il avait quitté ses père et mère,
pour les *missions*
[...]
Il disait: je fumais, *nu-pieds*, la nuit, ma pipe...
Les Annamites
cernèrent la case. Ils étaient armés de piques
(F. JAMMES, *La ferme était luisante*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., vv. 5-6; 25-27)

Nulla di sorprendente, d'altronde, se si considera che uno dei blocchi più visionari di *Armonie* è costruito attorno a una suggestione rimbaudiana (l'unica, che mi risulti, nel giovane Govoni):

Una tribù di *Pelli Rosse* infilza sopra un'asta
un marinaio e poi gli balla intorno *urlando*
[percuotendosi nel petto]
(*Armonie*, vv. 5-6)

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
des *Peaux-Rouges criards* les avaient pris pour cibles,
les ayant *cloués* nus aux poteaux de couleurs
(A. RIMBAUD, *Le bateau ivre*, in *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1904, vv. 2-4)

Tra gli altri autori presenti nei *Fuochi* spicca Laforgue:

O vi esauriste a forza di versare giorno e notte
la vostra placida ed anodina pietà
come *Danai*di per riempir la botte
senza fondo de la mia infelicità?
(*Le lagrime*, vv. 13-16)

Et que mes yeux sont ces vases d'Élection
des *Danaïdes* où sans fin nous puiserions
(J. LAFORGUE, *Complainte des formalités nuptiales*, in
Les complaints, *Œuvres complètes*, I, cit., vv. 34-35)

Nella pampa della mia esistenza
a frotte passano le cervè dell'amore
(*Arie per violoncello*, vv. 5-6)

Il est tantôt sur les cimes, tantôt dans les bas-fonds,
jamais dans la plaine parcourue, *dans les pampas de l'âme*
(J. K. HUYSMANS, *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII,
cit., p. 97)

Una *tisica* suona ad un scordato *pianoforte*
un'arietta smodata come un guardinfante
scandita con la sua *tosse*
(*La fantasia della neve*, vv. 13-15)

Ta *musique* est toujours
[...]
l'abominable *toux* du *poitrinaire* mince
(M. ROLLINAT, *Chopin*, in *Les Névroses*, cit., vv. 9;
21)¹²⁸

Il crepuscolo incendia i vetri tondi dei balconi
(*Giorno di festa*, v. 9)

Ancor l'ultimo *sole*
incendia una vetrata
(G. CIVININI, *Canzonetta d'una sera di novembre*, in
L'urna, cit., vv. 7-8)

in mezzo ai paesani estatici
s'innalzeranno due rossi globi *areostatici*

Le comité des fêtes va bien: nuits vénitiennes,
enlèvements d'*aérostats*

maison: da qui provengono le «penne di paone» govoniane (*Oro appassito e lilla smontata*, v. 48 e *Penne di paone*): «Et des *plumes de paon*, des bimbélots fanés / sont là qu'un bisaïeul rapporta de la Chine» (vv. 16-17).

¹²⁸ Conterà anche, sempre da *Les Névroses*, un pezzo come *L'amante macabre*, in cui Rollinat raffigura l'amante tisica mentre suona il piano («Elle était toute nue assise au clavecin / [...] / ses doigts cadavéreux voltigeaient sur le touches / [...] / Ma spectrale adorée, atteinte par la mort, / jouait donc devant moi, livide et violette», vv. 1; 4; 13-14). Govoni recupera questa immagine ne *Il piano*.

(Per la festa di San Giovanni, vv. 16-17)

rimbombano dei colpi che rinchiudono una cassa
(In esiglio, v. 8)

scellerati chiodi
che serran la speranza nella cassa
(Cercate il tubercoloso, vv. 11-12)

Ed ora si sta tutti intorno al fuoco sull'arola
come in un almanacco fiammingo
(L'ora di notte, vv. 7-8)

Eran due file rigide di frati
con gli abiti di rosso e incappucciati,
e portavan de le torce fumose
(Sogno d'un funerale, vv. 3-5)¹³⁰

Il vascello fantasma

l'orfana nella sedia a borchie d'ottone
sta leggendo una poesia sul re Thule

che comincia così: - La coppa di giargone
delle lagrime perle giace in un padule...-
(Decalcomania, vv. 3-4)

Urtando contro una sconnessa porta
dei majali grugniscono dentro un porcile
(Sul piazzale de la Certosa, vv. 12-13)

L'uragano del simun nel suo passaggio
sradicò i templi
(Nel deserto, vv. 1-2)

Un areolito scalfisce il firmamento
(Nel deserto, v. 13)

(J. LAFORGUE, *Le miracle des roses*, in *Moralités légendaires*, *Œuvres complètes*, II, cit., p. 403)¹²⁹

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
qu'on clou en grande hâte un cercueil quelque part
(C. BAUDELAIRE, *Chant d'automne*, in *Les fleurs du mal*, cit., I, vv. 13-14)

Viens, ferme ton vieil almanach allemand
(S. MALLARMÉ, *Frisson d'hiver*, in *Œuvres*, I, cit., p. 122)

deux autres le suivaient, à quelques pas, élevant de
fumeuses torches rouges
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Duke of Portland*, in
Contes cruels, *Œuvres complètes*, II, cit., p. 106)

J. LAFORGUE, *Le vaisseau fantôme*, in *Des fleurs de bonne volonté* [1886], *Œuvres complètes*, II, cit.

J. LAFORGUE, *Complainte du roi de Thulé*, in *Les complaints*, *Œuvres complètes*, I, cit.¹³¹

Des porcs roses et gras, les mâles, les femelles,
remplissaient le verger de leurs grognements sourds
(E. VERHAEREN, *Les porcs*, in *Les flamandes* [1883],
Œuvres, III, cit., vv. 1-2)

Le simun d'amour fait sa tourné
(J. LAFORGUE, *Paysage d'été*, in *Mélanges posthumes*,
Paris, Mercure de France, 1903, p. 26)

on va brûler vos beaux yeux, en les attouchant, le plus
délicatement possible, avec l'Aérolithe du Sacrilège
descendu parmi nous à la première lune de l'Hégire.
[...] il élève vers le peuple, sur une patène, l'aérolithe
qui va corroder ces beaux yeux succulents (J.
LAFORGUE, *Lohengrin, fils de Parsifal*, in *Moralités
légendaires*, *Œuvres complètes*, II, cit., pp. 417-418)

¹²⁹ Meno convincente: «L'âme est l'aérostat: un souffle le promène» (R. DE MONTESQUIOU, *Cable*, in *Les Paons*, cit., v. 7). Govoni userà anche negli *Aborti* la grafia errata 'areostato' (e ugualmente 'areolito', 'metereologico'), ma li aggiungerà un *errata corrige* per rimediare.

¹³⁰ Da qui le «torce fomicose» di Montale (*Lindau*, dalle *Occasioni*, v. 5). Cfr. L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'oggetto povero*, cit., p. 61.

¹³¹ Le vicende goethiane del re di Thule tornano altrove in Laforgue: J. LAFORGUE, *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, in *Moralités légendaires*, *Œuvres complètes*, I, cit., p. 383; ID., *Lohengrin, fils de Parsifal*, *ibidem*, p. 427. Ma si veda anche Rodenbach: «Les beaux cygnes immaculés / cherchent dans le canal la coupe de Thulé», G. RODENBACH, *Les cygnes*, IV, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 1-2 e 19-20); «cette mer bleue où dort la coupe de Thulé» (ID., *La tentation des nuages*, III, in *Les vies encloses*, cit., v. 33); «Peut-être bien qu'au fond du cristal reculé / je trouverais la coupe du roi de Thulé» (ID., *L'âme sous-marine*, V, in *Les vies encloses*, cit., vv. 10-11). E ancora: «Comme dans l'eau bleue et profonde, / où dort plus d'un trésor coulé, / on y découvre à travers l'onde / la coupe du roi de Thulé» (T. GAUTIER, *Cærulei oculi*, in *Émaux et camées*, *Œuvres poétiques complètes*, cit., vv. 17-20).

Gocciano dalle travi affumicate *dei prosciutti*
(*La cucina di campagna*, v. 20)

Quando tossisce la *farina* ed il belletto
gli si sciogliono per il *viso dimagrato*
e le lagrime sembran bolle di sapone;

e poiché non à più neanche il fazzoletto
si soffia il *naso*, con un guanto che à rubato,
il suo naso verde come un peperone
(*Pierroto tisico*, vv. 9-14)

la scarlatta febbre dei *spinelli*
che palpitano nelle palpebre severe degli anelli
(*La camera da letto*, vv. 14-15)

e sotto le finestre dell'*anima* prona
non *passano* che *lunghe funebri convogli...*
(*L'orologio di San Pasquale*, vv. 6-7)

Dans les bouges fumeux où *pendent des jambons*
(E. VERHAEREN, *Les vieux maîtres*, in *Les flamandes*,
Œuvres, III, cit., v. 1)

et la *farine* rend plus effroyable encore
sa *face exsangue* au nez pointu de moribond
(P. VERLAINE, *Pierrot*, in *Jadis et naguère* [1884],
Œuvres poétiques complètes, cit., vv. 13-14)

la *spinelle* rosit à tes oreilles
(J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*,
IV, cit., p. 288)¹³²

Et de *longs corbillards*, sans tambours ni musique,
défilent lentement dans mon âme
(C. BAUDELAIRE, *Spleen – Quand le ciel bas et*
lourd..., in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 17-18)

Un paio di considerazioni finali: 1) Per il Govoni 'agreste' dei *Fuochi* sembra agire, accanto a Pascoli e Jammes, anche (e con una certa intensità) il Verhaeren di *Les flamandes*. Aggiungo che il testo di Verhaeren conservato nel Fondo Govoni è tra i più ricchi di postille govoniane poi confluite nell'*Armonia* e negli *Aborti*, con qualche spunto riversato nei *Fuochi*¹³³. Il fiammingo, evidentemente, era un lettura stimolante per Govoni. 2) L'influenza di Laforgue, sostanzialmente nulla nel Govoni di *Fiale* (con l'eccezione di *Senza baci*) e *Armonia*, si fa piuttosto consistente. E non mi riferisco soltanto ai riscontri testuali qui esposti, ma anche a tangenze più ampie, che possono includere certe tonalità grottesche (penso soprattutto a *Il lamento del tisico*, titolo esplicitamente laforghiano, e ad altre lamentazioni liriche dei *Fuochi*) e anche alcune soluzioni metriche: sono abbastanza convinto, ad esempio, che proprio da Laforgue il ferrarese ricavi la terzina monorima (pure testimoniata, però, da Verlaine)¹³⁴.

Una cosa è certa: mentre l'analisi di *Fiale* e *Armonia* non può non partire dalla loro letterarietà, dalla loro stessa nascita all'ombra di altra poesia, quella dei *Fuochi* deve partire dalla loro anti-letterarietà. Modelli e richiami, come si è visto, non mancano, ma la loro emersione è ormai involontaria: nei *Fuochi* Govoni cerca di mettere tra sé e la poesia precedente la maggiore distanza possibile.

¹³² L'intera poesia, in realtà, sembra debitrice di M. ROLLINAT, *La chambre*, da *Les Névroses*, in cui tornano lo stesso clima macabro e alcuni singoli oggetti (come i domino: *La camera da letto*, v. 24; *La chambre*, v. 26).

¹³³ Nelle ultime pagine sono annotati i termini 'cattiva' (poi «cattivi» in *L'avemaria dell'alba*, v. 14) e 'violetti di Parma' (poi in *Oro appassito e lilla smontata*, v. 28).

¹³⁴ Cfr. P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., nota 67 a p. 148. Mengaldo ritiene che «occhieggi Laforgue» (*ibidem*, p. 124) anche dietro l'esperimento di *Armonie*, tutta contesta di consonanze in sostituzione delle rime.

4.12. Stile e metrica dei *Fuochi*: verso l'anti-poesia

Dicevo all'inizio che i *Fuochi* sono, per molti versi, il libro più 'sbagliato' del ferrarese, il che vuol dire, anche, il più stilisticamente approssimativo. Già nell'*Armonia*, d'altronde, si erano notate alcune soluzioni dettate da una certa pigrizia formale, che portava Govoni a dissimulare la letterarietà: lo stile nominale, i versi-frase, il lessico prosastico, l'aggettivazione neutra, le ripetizioni andavano proprio in questa direzione. Ma mentre lì questa tendenza cozzava con un opposto movimento di ostentazione letteraria, nei *Fuochi*, dove Govoni persegue una deriva del tutto anti-poetica, questa dialettica si spegne, sostituita al più da un moto pendolare tra sciatteria ed effrazione. I *Fuochi* sono un trionfo di imprecisione e trasandatezza, esibiscono gli errori e le volgarità, si compiacciono di boicottare in continuazione qualsiasi canone lirico, fanno della rozzezza e dell'irregolarità le nuove guide, sabotano armonia e musicalità con una serie ininterrotta di balbettamenti. Un po' conta – è innegabile – l'innata grossolanità govoniana, ma conta molto di più la volontà di un abbassamento che coinvolga tutti i fronti, e *in primis* quello espressivo: valga come controprova un confronto con *Fiale* e *Armonia*, scritte da un Govoni ancora più giovane e meno culturalmente attrezzato ma non così impoetico e scorretto. Insomma, per i *Fuochi* non è il caso di parlare di 'mascheratura della poeticità', ma proprio di ricerca dell'anti-poeticità. Queste le sue manifestazioni più evidenti:

1) I *Fuochi* largheggiano di passaggi grammaticalmente zoppi. Si va da anacoluti all'uso di 'che' polivalenti, da *consecutio* improbabili a preposizioni usate con molta spregiudicatezza, fino a certi legami sintattici davvero sconclusionati:

Il tragico castello sorge in mezzo dello stagno (*Sonetto a quattro mani*, v. 1)

un vecchio con la gotta, in fondo ad una sedia (*Le fantasie della neve*, v. 3)

Un melo à l'aria languida d'un vecchio austero / con la gotta, che pensa al tempo ch'era amante (*Incisione in rame*, vv. 5-6)

Il micio non la conosce la checca invece / sì la mia colombina da l'ali di pece // e il ventre bianco e un cappuccio ne la testina, / che pare proprio una suora cappuccina (*Le litanie del mao*, vv. 27-30)

E darà, seccata, un povero osso / al mao che porta al collo un largo nastro rosso // e che non saprà mai che la colomba è morta / per mia madre che lo metterà a la porta // perché lui la vorrebbe tutta... (*Le litanie del mao*, vv. 37-41)

come se tiri l'acqua al pozzo del tempo (*L'ora di notte*, v. 34)

reliquiario dove si conserva / le ossa del Silenzio (*Pomposa*, vv. 12-13)

e prosegue nell'operazione / come se tagli la malerba del suo cuore... (*Suor Scolastica*, vv. 31-32)

Ma però come dopo la serale / ombra tutte appariscono le stelle (*Primo temporale*, vv. 13-14)

Il mio padre è morto, la mia madre è morta (*Sul piazzale de la Certosa*, v. 14)

E non avendo sonno, dopo spento il lume, / [...] // provai ad evocare l'etica (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 65; 72)

La mia giovinezza fu l'avvertimento / della passione disgraziata che domani / dovea toccarmi (*La passione*, vv. 1-3)

Adelina picchia / il maò perché à pisciato contro l'uscio, / e che strisciando e miagolando si rannicchia / dentro il canile (*La cucina di campagna*, vv. 2-5)

A una parete, il pendolo con il cuculo, / che quando grida il micio si spaventa, / continua il suo ticchettio duro come un mulo (*La cucina di campagna*, vv. 31-33)

Ve ne sono col cuculo beffardo / che sbuca dal suo nido d'improvviso e fa - cù - cù / che sembra proprio naturale (*Le pendole di campagna*, vv. 17-19)

Questi sono i casi più eclatanti: tutta la raccolta, in realtà, si mantiene su toni trasandati simili a quelli proposti. La lettura dei *Fuochi* non è mai liscia, c'è sempre qualcosa che scardina la scorrevolezza e il ritmo delle poesie: se non è una sfasatura sintattica, è una licenza ortografica o morfologica. Non ripeto i casi di accentazione anomala già ricorrenti nell'*Armonia* («sò») ¹³⁵, non insisto sul continuo uso degli articoli 'il' e 'i' davanti a esse impura ¹³⁶, né su altre aberrazioni (per dirne un paio: l'uso della grafia 'celo', ma con l'eccezione di un 'cielo' ¹³⁷; l'utilizzo di forme verbali del tipo 'si vestisce') ¹³⁸. Basti solo aggiungere l'arbitraria modificazione di una parola pur di farla rientrare in rima (così ne *La morte delle campane* 'jungla' diventa 'junga' per permettere la rima con 'prolunga'), e l'uso di una forma verbale errata per rimanere nella misura del verso (così in *Blasone* 'le opunzie si spampano' invece che 'si spampanano', con soppressione di una sillaba per far quadrare il tredecasillabo) ¹³⁹. Quello formale è uno strumento malleabile in Govoni, tranquillamente modificabile a seconda delle esigenze, il che non manca di lasciare qualche passaggio

¹³⁵ *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 14; *La fine*, v. 9.

¹³⁶ «Nel studio» (*Le fantasie della neve*, v. 1); «un scordato pianoforte» (*Le fantasie della neve*, v. 13); «un scettro» (*In esiglio*, v. 3); «i storni» (*Da vendere*, v. 10); «i spaventevoli bisbigli» (*La morte delle campane*, v. 6); «il scrigno» (*Suor Scolastica*, v. 12); «davanti al specchio» (*Oro appassito e lilla smontata*, v. 50); «dei scellerati chiodi» (*Cercate il tubercoloso*, v. 11); «dei spinelli» (*La camera da letto*, v. 14).

¹³⁷ 'Celo' in: *Ecco la vita!*, v. 18; *Al rezzo della sera*, v. 11; *Merletto di attimi*, v. 5; *Giorno di festa*, v. 10; *Il funerale*, v. 2; *Dipinto ad olio sopra vetro*, v. 13; *L'acqua pallida*, vv. 6 e 15; *Dopo l'acquazzone*, v. 4; *Crepuscolo sul Tevere*, v. 1; *Il vascello fantasma*, v. 13; *Crepuscolo ferrarese*, v. 19; *Riflessioni macabre*, v. 1; *Nell'oratorio delle Stimatine*, v. 7; *Oro appassito e lilla smontata*, v. 2; *Arlecchino pitocco*, v. 11; *La camera da letto*, v. 4. 'Cielo' è solo in *Poesis*, v. 4.

¹³⁸ «Il celo conventuale si vestisce d'amaranto» (*Giorno di festa*, v. 10). Govoni ricorre regolarmente a queste forme per i verbi della terza coniugazione: «applaudisce» (*Armonie*, v. 12); «eseguisce» (*Malinconia*, v. 28); «appariscono» (*Primo temporale*, v. 14). Già «apparisce» nell'*Armonia* (*Canto fermo*, VI, v. 16).

¹³⁹ Mengaldo, a proposito, ipotizza un errore di stampa (cfr. P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., nota 55 a p. 147). Analogo *escamotage* in *Suor Scolastica*, dove per far quadrare il tredecasillabo viene arbitrariamente introdotta una forma di preposizione arcaicizzante mai usata altrove da Govoni: «come la moltiplicazione delli pani» (*Suor Scolastica*, v. 7).

oscuro¹⁴⁰. Ancora, in continuità con l'inerzia sintattica dell'*Armonia*, vanno rilevate le macchinose catene di genitivi («La suora portinaia / da le attitudini *del* grigio tristo / *della* rassegnatezza *della* saia») ¹⁴¹.

2) Una peculiarità che caratterizza, invece, soprattutto i *Fuochi* è la proliferazione dei troncamenti, anche laddove non sono richiesti da ragioni metriche:

temperan la lor rassegnatezza (*Dopo l'inevitabile*, v. 15); che *s'ammalan* nel candido vasetto (*Dopo l'inevitabile*, v. 17); Le donne *son* tornate da benedizione (*Nella casa paterna*, v. 4); I passerotti *si rifugian* nel pagliaio (*Nella casa paterna*, v. 14); *Nitriscon* nella corte dei cavalli (*In campagna*, v. 7); *emigran* tristemente verso lidi pallidi e lontani (*Udendo suonare dei cechi*, v. 6); i ricordi che *son* caduti nell'oblio (*Udendo suonare dei cechi*, v. 10); che *copron* come lapidi di cimiteri (*Udendo suonare dei cechi*, v. 18); e i paoni dei desideri *diventaron* cigni bianchi (*Arie per violoncello*, v. 3); E i piedi *sanguinan* lungo l'aspro cammino (*Arie per violoncello*, v. 9); Le sue ruvide macine pazienti / che *giran giran* dalla sera a la mattina (*Mulino ad acqua*, vv. 5-6); *Escon* di messa da Sant'Apollonia (*Mezzogiorno di domenica*, v. 5); un umido *sentor* di terra a pena smossa (*Giorno di festa*, v. 8); i saltimbanchi sul *lor* palco *faran* mostra (*Per la festa di San Giovanni*, v. 8); con i *lor* becchi carichi di molle argilla (*Il funerale*, v. 5); dove *svolazzan* delle rondinelle argute (*In esiglio*, v. 2); *agitan* tristemente i fazzoletti di batista (*In esiglio*, v. 16); *bagnan* le loro carni molli in un ninfeo (*Palatinus*, v. 3); I corridoi *son* pieni di cornici stinte (*Passeggiata romantica*, v. 17); che *delinean* l'ansia della corsa tesa di levrieri sbuffanti (*In una casa antica*, v. 3); Due passeri che *rissan* su un balcone (*In una casa antica*, v. 7); che supplicano l'elemosina con le *lor* sporte (*Gli organi di Barberia*, v. 6); Dei collegiali *vedon* stando dentro l'oratorio (*Armonie*, v. 17); *s'inghirlandan* le mani sopra gelidi guanciali (*Rosa e cappuccino*, v. 10); di lumi che non lasciano nessun *visibil* segno (*Rosa e cappuccino*, v. 14); mentre i miei occhi con i loro diti *pettinan* de le carezze bionde (*Rosa e cappuccino*, v. 23); Le sedie *avvivan* lo smorto peluscio (*Malinconia*, v. 29); I servi / *sonneccian* pei divani (*Da vendere*, vv. 1-2); tra le *lor* corna meditano l'allali (*Da vendere*, v. 8); gira sul tetto, i storni *cantan* nei cappelli (*Da vendere*, v. 10); Si vedono le gesta di tutti i briganti / più celebri, cha *paion* vivi (*La fiera*, vv. 3-4); incipriati ed imbellettati *alzan* le gambe (*La fiera*, v. 12); E mentre ch'escono di messa il *lor* tamburo / *pestan* i saltimbanchi – ohè, ohè – sfiancandosi (*La fiera*, vv. 40-41); Ora con i *lor* miti becchi, i battaglini (*La morte delle campane*, v. 1); muoion nelle *lor* bocche piene di consigli (*La morte delle campane*, v. 7); I candelabri *giaccion* rovesciati (*Sabato santo*, v. 26); Nel salotto si *miser*, le primaverili tende (*Sabato santo*, v. 38)¹⁴²; aspettando il *fuggevol* bacio del gnomone (*Blasone*, v. 4); s'estasiano dei gigli. Un *calabron* s'appressa (*Pelargoni di tela sotto vetro*, v. 7); I fiori dentro l'orto *svengon* di dolcezza (*Dopo l'acquazzone*, v. 13); Dov'è l'impenetrabile corazza ch'io recida / con un fendente *irresistibil?* dove il degno trono / da rovesciare e il *popol* da fiaccare prono (*La prova del fuoco*, vv. 5-7); sembrano il *lor* completamento verso l'invisibile nadir (*Crepuscolo sul Tevere*, v. 8); *fluttuan* per l'aria e si riposano sui tetti e l'onde e il suolo

¹⁴⁰ Ad esempio, in *Sabato Santo*: «Dentro la chiesa nei due sepolcri / sui cuscini di seta il Cristo macilento / sembra sorridere tra i gialli e freschi *polcri* / e le casse di tenero frumento / e le azalee bianche piene di raccoglimento» (vv. 16-20). Non mi è riuscito di individuare cosa siano i 'polcri'. È ipotizzabile che siano dei fiori (dal 'pulchrum' latino), ma non escludo che si tratti di un'altra zeppa govoniana richiesta dalla rima (e faccio presente come una rima 'sepulcro : pulcro' fosse già in Arrigo Boito: «Qual prezioso e pulcro / rifiuto del sepulcro», *A una mummia*, da *Il libro dei versi*, vv. 31-32).

¹⁴¹ *Nel convento delle Clarisse*, vv. 37-39.

¹⁴² Si noti, qui, l'uso aberrante della virgola, altro fattore che complica la lettura.

(*Crepuscolo sul Tevere*, v. 10); sembra s'accosti a un'altra sua compagna fortunata con un *gelsomin* che fa la ruota (*L'ora di notte*, v. 16); *Eran* due file rigide di frati / con gli abiti di rosso e incappucciati, // e *portavan* de le torce fumose (*Sogno d'un funerale*, vv. 3-5); I cavalli *indossavan* panni a scacchi (*Sogno d'un funerale*, v. 13); che *allargavan* la strada ed ogni aspetto / producendo un macabro e strano effetto. // Le occhiaie si *allargavan* si allargavano (*Sogno d'un funerale*, vv. 29-31); che *scuotevan* dei lugubri pennacchi (*Sogno d'un funerale*, v. 46); che *paion* saturi d'erba limona (*Il piano*, v. 4); come una *gracil* musica di tosse (*Il piano*, v. 8); Ci *spezzaron* la casa e ci *mangiaron* le uova (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 30); Ora siamo arrivate e quindi *siam* contente (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 33); E qui le rondini ridendo *fuggon* via (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 53); Certi battenti *sembran* delle labbra smorte (*La fisionomia delle case*, v. 1); coi picchiotti, i *lor* nei, e i pizzi di verzura (*La fisionomia delle case*, v. 4); *dan* l'idea di gonfi busti in fioritura (*La fisionomia delle case*, v. 6); armadi a luce che *conservan* qualche accappatoio (*Fuori di moda*, v. 9); I cassetti che *s'apron* si lamentano ed i cofani / che *s'infrangon* *contengon* delle buste con un'arma (*Fuori di moda*, vv. 25-26); *Si trovan* anche delle tabacchiere pornografiche (*Fuori di moda*, v. 29); Le campane si segnano. *Spuntan* le antenne (*Pomposa*, v. 1); *son* disposti a ventaglio di memorie (*Crepuscolo ferrarese*, v. 8); Le pareti *son* bianche come neve (*Nel convento delle Clarisse*, v. 8); *gravan* su tombe coi rilievi gialli (*Nel convento delle Clarisse*, v. 11); Gli aranci coi *lor* frutti, nell'intermittenze (*Suor Scolastica*, v. 17); dove le code *ringalluzziscon* la cresta (*Suor Scolastica*, v. 27); del convento *si suonan* suoni tetri (*Il lamento del tisico*, v. 14); con l'alito a un balcone *appannan* i vetri (*Il lamento del tisico*, v. 17); che *pulsan* come cuori? (*Il lamento del tisico*, v. 21); *son* dei fiori... non fateci attenzione!... (*Il lamento del tisico*, v. 65); con il rimpianto / delle *lor* mani simili a candele di amianto / di cui l'unghie *son* fiammelle perpetuate o pudorose (*Riflessioni macabre*, vv. 6-8); Non *pensan*. Non *ricordan*. Guardano. Con breve intermittenza (*Riflessioni macabre*, v. 11); *scorron* per l'amarezza placida del mare (*Riflessioni macabre*, v. 22); degli angeli si *abbassan*: la *man* non resiste (*Sul piazzale de la Certosa*, v. 8); E le rondini *turbinavan* come spole (*Oro appassito e lilla smontata*, v. 5); Le mani *avevan* l'aria di sfogliare rose (*Oro appassito e lilla smontata*, v. 24); *danzan* gli alcioni, le vele mediane (*Lo specchio del sabato*, v. 8); *spolveran* con la chioma conventuale (*Lo specchio del sabato*, v. 11); dei ritratti *stan* come dentro finte / ghirlandette di fiori e foglie: / alcuni *àn* degli anelli (*Il tinello*, vv. 9-11); che *serran* la speranza nella cassa (*Cercate il tubercoloso*, v. 12); *àn* sbocciato la loro fiamma francescana (*Per le suore benedettine di Ferrara*, v. 2); Come *son* care le pendole antiche (*Le pendole di campagna*, v. 1); e le lagrime *sembran* bolle di sapone (*Pierroto tisico*, v. 11); gli getta il piscio in riso od un *lenon* gli ammacca (*Arlecchino pitocco*, v. 7); *rotolan* frettolosamente (*L'avemaria dell'alba*, v. 12); velati d'ombra *sembran* qualche mazzo di captivi fiori (*L'avemaria dell'alba*, v. 14); se non mi sbaglio, mi *sembravan* biondi (*La speranza*, v. 10); tra l'edera *sbadiglian* due leoni rossi (*Notturmo in rimpianto maggiore*, v. 13); come navi, cantando, per un qualche *lor* chimerico bottino / nei paesi fantastici dei rocchi / *furon* sorpresi dal ciclone della realtà lunge la via / e non *trovaron* più la rotta del ritorno (*Le illusioni*, vv. 2-5); come un *fedel* ministro al suo padrone (*Le illusioni*, v. 17); d'un *gelsomin* che à l'aria candida d'un *piccol* celo famigliare (*La camera da letto*, v. 4); è il cuore – cane della casa a cui *vien* meno il sangue della voce (*La camera da letto*, v. 8); chiude il corteo, *pien* di puttane che si scoprono le natiche (*La gran mascherata*, v. 13); Lontano *filan* tre paranze sopra l'aurea marea plenaria (*Cimitero di Pratica di mare*, v. 1); I cipressi, nel cimitero, chiusi nel rigore del *lor* saio / *son* come giudici d'un tribunale dell'Inquisizione (*Cimitero di Pratica di mare*, vv. 5-6); di morire con qualche morto, contro il muro, in piè *sbadiglian* delle bianche bare (*Cimitero di Pratica di mare*, v. 14); Mentre le talpe delle suore *dormon* nel decrepito convento (*Carneval-Funeral*, v. 1).

Almeno la metà di questi troncamenti si trova in contesti di metrica libera. Mi riesce difficile individuare il motivo della loro moltiplicazione: forse si tratta di ‘iper-poetismi’ che dovrebbero compensare una cadenza mediamente meno che prosaica, ma non escludo che si tratti, al contrario, di forme che mimano il dialetto e che perciò assecondano la regionalità e il localismo popolare del libro.

3) Gli stilemi nominali, molto diffusi negli elenchi dell’*Armonia*, diminuiscono nei *Fuochi*. Questo processo, che di per sé contrasta con la linea spoetizzante del libro, implica, in compenso, il calo vistoso delle nominali esclamative (di cui una in apertura: «Grigio uniforme della mia vita!»), largamente utilizzate nell’*Armonia* con effetto ‘commentante’.

4) L’abbassamento poetico è evidente a livello lessicale: nei *Fuochi* si riduce in modo drastico il ricorso ad aulicismi, mentre aumenta esponenzialmente l’utilizzo di termini rasoterra. Le altalene di *Fiale* e *Armonia* sono sostituite da uno schiacciamento verso il basso che non coinvolge soltanto le poesie domestiche (per cui rimando all’analisi fatta più sopra), ma anche altre zone del libro: «puttana», «zucche», «majalino», «fornello», «biancheria», «polli», «rastrello», «fichi», «mucca» (in rima con «zucca»), «capra», «becchime», «didietro», «cipolla», «muffa», «casotto», «scimmione», «visacci», «salami», «pupattola», «majali», «sputi», «calzoni», «fazzoletto», «peperone», «prostituta», «lupanare», «baldracca», «piscio», «randello», «cortigiana», «sottana», «vecchiaccia», «letamaio», «puttane», «natiche»¹⁴³. In realtà va detto che alcune delle categorie che ho ritagliato all’interno dei *Fuochi* proseguono le strade di *Fiale* e *Armonia* anche dal punto di vista lessicale: non mancano, quindi, voci ricercate («taso», «cesarie», «alluda», «tabi», «giustacuore», «gnomone», «opunzie», «giargone», «cimofani», «areolito», «elicrisi»)¹⁴⁴, ma si tratta per lo più di termini già testimoniati nelle raccolte precedenti e non fatti stridere a stretto contatto con quelli più domestici¹⁴⁵. Il cozzo aulico/prosaico, come detto, è trasferito dall’ambito del singolo testo a quello dell’intera raccolta.

¹⁴³ *Ecco la vita!*, v. 15; *Al rezzo della sera*, v. 7 e *Le pendole di campagna*, v. 9; *Al rezzo della sera*, v. 13 e *Giorno di festa*, v. 5; *Le fantasie della neve*, v. 6; *Giorno di festa*, v. 16; *Per la festa di San Giovanni*, v. 4; *Il funerale*, v. 7; *Passeggiata romantica*, v. 4; *ibidem*, v. 11 e *Dipinto ad olio sopra vetro*, v. 8; *ibidem*, v. 2; *ibidem*, v. 4; *Armonie*, v. 3; *ivi*; *Rosa e cappuccino*, v. 19; *La fiera*, v. 8; *ibidem*, v. 12; *ibidem*, v. 14 e *Le pendole di campagna*, v. 12; *La fiera*, v. 23; *La morte delle campane*, v. 10; *Sul piazzale de la Certosa*, v. 13; *La passione*, v. 13; *Le pendole di campagna*, v. 12; *Pierroto tisico*, v. 12; *ibidem*, v. 14; *Colombina prostituta*; *ibidem*, v. 4; *Arlecchino pitocco*, v. 6; *ibidem*, v. 7; *ibidem*, v. 8; *La speranza*, v. 2; *ibidem*, v. 4; *ibidem*, v. 5; *La gran mascherata*, v. 11; *ibidem*, v. 13; *ivi*.

¹⁴⁴ *Variazione in silenzio minore*, v. 8; *Il testo di basilico*, v. 6; *Malinconia*, v. 21; *Da vendere*, v. 6; *Clinica di tristezza*, v. 5; *Blasone*, v. 4 e *La meridiana*, v. 3; *Blasone*, v. 5; *Decalcomania*, v. 5; *Fuori di moda*, v. 27; *Nel deserto*, v. 13; *Carneval-funeral*, v. 7.

¹⁴⁵ Così, tra quelli citati, ‘alluda’ (*Incubo*, v. 11, dalle *Fiale*), ‘tabi’ (*Pietre*, v. 2, dalle *Fiale*), ‘opunzie’ (*Giardini chiusi*, II, v. 11, dalle *Fiale*), ‘cimofani’ (*La Certosa*, XII, *Sempreverdi*, v. 14, dall’*Armonia*), ‘elicrisi’ (*La Certosa*, XVII, - *Ines - Jole - sorelle*, v. 20, dall’*Armonia*).

5) Nella stessa direzione spoeticizzante vanno anche le onomatopee, che si fanno decisamente più frequenti rispetto all'*Armonia* e che perdono, quel che più conta, il marchio pascoliano che li le caratterizzava. A Govoni ora «i versi stupidi di *tiò tiò tiò*»¹⁴⁶ servono per infoltire la dimensione agrammaticale e ludica del libro, con effetti pre-futuristici, comunque assai distanti dalla poetica del simbolismo:

Nel cortile, le suore ridono guardando un majalino / che grufola - *cruff, cruff* - e che si voltola nel fango (*Al rezzo della sera*, vv. 13-14)

- *Turuntuntuntun, tun, tun, tuntuntun* - Avanti, / o signori, che s'incomincia lo spettacolo! (*La fiera*, vv. 1-2)

pestan i saltimbanchi - *ohè, ohè* - sfiancandosi / e schiaffeggiandosi. - *Turuntuntuntuntun!* - // E nel cortile delle scuole contro un muro / ad uno, al fuoco che li accende, rovesciandosi, / scoppiano i mortaretti - *bun, bun, bun, bun, bun!* (*La fiera*, vv. 41-45)

Oh com'è buffo quando lei con la granata / corre dietro alla checca tutta spaventata // che scappa - *grechechè, gregrechechè* - e che voli! (*Le litanie del mao*, vv. 11-13)

e un papagallo il quale tutto il santo giorno // non faceva che cigolare - morte ai preti! / Mia zia, stanca lo gridava; Non ti quieti, // diavolo zoppo, rospo, merda?! E lui - Mo boia, / *ché, ché, pfff!* - (*Le litanie del mao*, vv. 16-20)

si sente un rosso *chicchirricchicchi* d'un gallo (*L'ora di notte*, v. 30)

Dopo che s'è segnato e coricato soffia il lume ad oglio - *fff!* - (*L'ora di notte*, v. 42)

Ve ne sono col cucolo beffardo / che sbuca dal suo nido d'improvviso e fa - *cù - cù* (*Le pendole di campagna*, vv. 17-18)

con un cane da caccia il quale abbaia - *bù - bù - bù* - (*Le pendole di campagna*, v. 22)

- *Psst! psst!* - Sì, sì: lo riconosco il tuo richiamo / [...] / - *Psst! psst!* - Ma se t'ho detto ch'io ti conosco... (*La speranza*, vv. 1; 13)

il pendolo col gallo traditore / che canta dei consunti *chicchirricchicchi* d'ore (*La camera da letto*, vv. 6-7)

6) Dal momento che Govoni vuole distanziarsi da qualsiasi modello e da qualsiasi canone, nei *Fuochi* si azzera l'utilizzo di forestierismi puri, usati nelle raccolte precedenti come immediati rinvii letterari ai simbolisti d'oltralpe. Qui i termini francesi sono tutti italianizzati, con l'eccezione di «ruelle» (*Palatinus*, v. 12)¹⁴⁷. Altre italianizzazioni sono «indomenicando» (*In campagna*, v. 16), «natte» (*La fisionomia delle case*, v. 7), «banchi» (per 'panchine', *Penne di paone*, v. 20: regionalismo?), «cariglione» (*Il tinello*, v. 36), di contro al 'carillon' dell'*Armonia* (*Canto fermo*, V, *La musica*, v. 13). Ambiguo il titolo *Carneval-funeral*: si tratta, a mio avviso, di altri due troncamenti piuttosto che di anglicismi¹⁴⁸.

¹⁴⁶ C. GOVONI, *Lettere a Adolfo de Carolis*, cit., p. 227.

¹⁴⁷ Che, però, come 'curare' nell'*Armonia*, rima con una voce italiana («stelle»). Ipotizzerei, come in quel caso, un'italianizzazione della pronuncia piuttosto che una rima per l'occhio.

¹⁴⁸ 'Carneval' è anche negli *Aborti*: «nel carneval ghiacciato degli specchi» (*Sala da ballo*, v. 14).

7) Ho già accennato all'uso, inedito in Govoni, di dialettalismi e voci regionali. Così: «sparagnato» ('risparmiato': *L'ora di notte*, v. 3), «galisagne» ('richiami rumorosi'¹⁴⁹: *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 42), «arola» (il ripiano del focolare domestico: *L'ora di notte*, v. 7 e *La cucina di campagna*, v. 28), già pascoliano, e «checca» ('gallina nana': *Le litanie del mao*, v. 7). «Mino» (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 38 e 50) è adattamento di una voce dialettale per 'micino' (in ferrarese 'minin'). Tutti questi termini sono contenuti nelle poesie del romanzo familiare.

8) Il sistema di ripetizioni dei *Fuochi* è imponente, perché al suo carattere automatistico e narcotico si aggiunge un notevole potenziamento del suo ruolo orchestrante, nei termini labirintici già illustrati in apertura. Nonostante sia ormai svanita qualsiasi ambizione di mono-tonicità, peraltro, si mantengono alte anche le duplicazioni interne:

Lagrima, lagrima, o mie piangevoli sorelle / [...] / Lagrima, lagrima, e che dunque mi valse / [...] / Lagrima, lagrima, e voi eravate (Le lagrima, vv. 1; 5; 17)

Povera nonna mia che amava *tanto tanto* / l'orfano malaticcio (*Ricordi minori*, vv. 19-20)

Le sue ruvide macine pazienti / che *giran giran* dalla sera a la mattina (*Mulino ad acqua*, vv. 5-6)

le suore contro i vetri ridono puerilmente / a la neve che *scende scende* in candide particole (*Le fantasie della neve*, vv. 11-12)

Ora le monache ritornano da la festiva passeggiata / *piano piano* (*Giorno di festa*, vv. 1-2)

Organi dolci che si rifugiarono / *tutti tutti* ne la mia vecchia città (*Gli organi di Barberia*, vv. 16-17)

Il mao, il mao, / il mio mao bianco, *il mao, il mao, il mao!* (*Le litanie del mao*, vv. 41-42)

Il temporale s'allontana *piano piano* (*Dopo l'acquazzone*, v. 1)

Eccoci, eccoci, o tu che nella tua stanza / stai curvo (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 9-10)

E le rose ultime *morivano morivano* / per gli oleandri (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 25-26)

La cena fu cordiale, lunga ed inaffiata / di vino *nuovo nuovo* (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 29-30)

Oh *lontani lontani* come tatuaggi / di fiori (*Notturmo in rimpianto maggiore*, vv. 5-6)

Impossibile offrire uno schema completo delle ripetizioni 'a largo raggio' dei *Fuochi*. Come ho già accennato, la trama dei rimandi è fittissima, e si dipana sostanzialmente a compartimenti stagni, permettendo di isolare i nuclei tematico-stilistici ormai noti. Non mancano, si intende, collegamenti tra poesie che appartengono a filoni diversi, il che intreccia tra loro le poesie in modo inestricabile, tra variazioni sul tema e sovrapposizioni, incastri ed espliciti rinvii, secondo uno sviluppo davvero ingarbugliato. I casi più interessanti sono quelli che coinvolgono la dedica e le poesie del romanzo domestico, poiché permettono

¹⁴⁹ Propriamente è il baccano fatto dagli animali all'alba.

di intravedere la presenza di una *ratio* dietro la composizione del reticolo di richiami, con intenti strutturanti che obbediscono a loro volta a una logica disorientante. (La dispersività, voglio dire, pur essendo insita nel dna del ferrarese, non è un risultato non voluto nei *Fuochi*: esiste un piano per ‘costruirla’). Non sempre, tuttavia, Govoni è considerabile un regista vigile e conscio: molti, come nell’*Armonia*, saranno i casi di iterazioni meccaniche, dettate da veri e propri automatismi interni, assai meno legati, qui, a simili processi rodenbachiani (e a figurazioni del fiammingo), il che rende la poesia govoniana, almeno in questa fase, ma forse in futuro anche di più, un sistema che molto deve all’auto-alimentazione. Non è un caso, d’altronde, che, laddove l’influenza di altri poeti cala vistosamente, aumenta a dismisura il sistema di ripetizioni interne¹⁵⁰:

Una gottosa *pendola* del settecento / trascina la pesante ruota del mulino / del tempo come un *mulo* ansante, a la
parete (*Studio di nudo*, 9-11)
A una parete, il *pendolo* con il cuculo, / che quando grida il micio si spaventa, / continua il suo ticchettio duro
come un *mulo* (*La cucina di campagna*, 31-33)

Le ombre *giuocano ai dadi* sopra il pavimento (*Studio di nudo*, 12)
ed il male ed il tempo si *giuocano ai dadi* / la povera veste della mia vita (*Arie per violoncello*, 13-14)

Sul limitare dell’infaticabile mulino ad acqua / il *mugnaio* s’affaccia con la sua *pancia* stanca (*Al rezzo della
sera*, 1-2)
su una panca sonnecchia il gravido *mugnaio* / con le mani sul *ventre* ed il berretto per traverso (*Mulino ad
acqua*, 3-4)

Nel cortile, le suore ridono guardando un *majalino* / che *grufola* (*Al rezzo della sera*, 13-14)
Un *maialino* che *grugnisce* sgretola con gran piacere delle ghiande (*Giorno di festa*, 5)
dei *majali* *grugniscono* dentro un porcile (*Sul piazzale de la Certosa*, 13)

un *capinero* canta dentro l’orto che finisce ad angolo (*Al rezzo della sera*, 15)
I *capineri* negli orti murati / *cantano* i primi sopra i fichi *disseccati* (*Dipinto ad olio sopra vetro*, 7-8)
Un *capinero* canta, oh come lieto! / nella cima d’un melo *disseccato* (*Primo temporale*, 9-10)

sull’*acqua incoronata* di *costellazioni* d’oro (*Sonetto a quattro mani*, 8)
Pallida *acqua* in esilio / [...] / in fronte il perleo *diadema* / d’una *costellazione* (*L’acqua pallida*, 5; 7-8)
l’*acqua* verde in letargia / riflette la più fulgida *costellazione* / a uguaglianza d’immense barbare *corone* (*La
meridiana*, 5-7)

Le *colombe delle campane* nella colombaia / del campanile tubano tra loro (*Giorno di festa*, 13-14)
La *colomba* d’una *campana* si disseta / alla fontana del silenzio del conservatorio (*Nel chiostro*, 13-14)

per la *testiera* d’una *scala* di mosaico (*Palatinus*, 11)
Una bianca *scalea* sembra la *tastiera* del giardino (*Poesis*, 8)

Una *rosa* in un vaso affetta / un sussiego d’*Infante* spagnola (*Merletto di attimi*, 13-14)
un *roseo pesco* copia il portamento altiero / che si vede nei quadri a qualche biondo *Infante* (*Incisione in rame*,
7-8)

Dei monelli // danno l’assalto a l’*albero de la cuccagna* (*La fiera*, 21-22)
a delle scimmie che s’arrampicano per un *albero della cuccagna* (*Le pendole di campagna*, 13)

¹⁵⁰ Rimando al paragrafo sulle poesie del romanzo domestico per le ripetizioni interne a quella serie.

I saltimbanchi coi *pagliacci* / incipriati ed *imbellettati* alzan le gambe // stamburando (una donna à il petto senza il busto) / nel loro padiglione, e fanno dei visacci (*La fiera*, 11-14)
o un palco zeppo di piacevoli *pagliacci* / *imbellettati* che s'allargano i calzoni e fanno dei visacci (*Le pendole di campagna*, 11-12)

Le campane si segnano (*Pomposa*, 1)
Una campana con un timbro d'Orsolina / lentamente *facevasi il segno di croce* (*Oro appassito e lilla smontata*, 17-18)

E sembra che la voce di chi parla / produca come un lieve *incrinamento* / lungo qualche *reliquia* (*Nel convento delle Clarisse*, 33-35)
palpita la bianca brace / d'una *incrinata reliquia* / tranquilla (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 22-24)

dentro il rondò di *bosso* che sa d'*amarezza* (*Blasone*, 2)
monda la faccia delle trottole espansive / del *bosso* dall'*amaritudine* monastica (*Suor Scolastica*, 3-4)
il rimpianto del *bosso* livido *amareggia* / l'espansiva affezione delle rose (*Quia pulvis*, 11-12)
I *bossi* / esalano un odore fresco ed *amarigno* (*Notturmo in rimpianto maggiore*, 10-11)

Ciò che però impressiona nei *Fuochi* è la quantità di immagini, espressioni, analogie e termini recuperati da *Fiale* e *Armonia*. Ecco una lista delle riprese più vistose, partendo dalle *Fiale*:

Un pettirosso / *spittinava tra le spine* d'un rovo secco (*Ricordi minori*, 10-11)
spittinano tra i bossi degli acridi (*Autunno*, 14)

ed il *cortile* grasso d'*erba* è quieto e santo / come il *sacrato* d'una *chiesa abbandonata* / che abbia al suo fianco un *rugginoso* camposanto (*Il funerale*, 10-12)

Vecchi muri e *cortili* silenziosi / pieni d'*erba*, *chiesette abbandonate* / dove gl'incensi lenti e propiziosi / più non svaporano per le navate; / cancelli sgangherati e *rugginosi* (*Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, 1-5)

nella *gran fiaccola* d'una *capellatura* (*Clinica di tristezza*, 29)
Vorrei la tua bella *chioma* bionda, / come una *grande face* sfolgorante (*Lucrezia Borgia*, II, vv. 1-2)

Non vedi che *negli orti i mandorli fioriscono* (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, 21)
Ne gli orti i mandorli sono in fiore (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, 1)¹⁵¹

marimorti di *specchi* come immensi *reliquiari* (*Fuori di moda*, 15)
Gli *specchi* sono i miti *reliquiari* (*Gli specchi*, 1)

Più numerose le tangenze con l'*Armonia*:

Il *crepuscolo* è d'un *lilla* soave (*Nella casa paterna*, 13)
Nelle vetrate il celo pasqualizza / il suo *crepuscolare lilla* (*Merletto di attimi*, 5-6)
L'acqua che corre corre al mare / si tinge il viso di *lillà crepuscolare* (*Canto fermo*, XVII, *Crepuscolo sul Po*, 9-10)

Il *gelsomino* dentro il variopinto vaso / à già sbocciato il suo bianco *firmamento* (*Variazione in silenzio minore*, 1-2)

Le finestrette àno una *luminaria* / di *gelsomini* dentro un testo vecchio (*Nel convento delle Clarisse*, 27-28)
Le pavoncelle dormono su gli *astri* / dei *gelsomini* candidi nelle arche (*Notturmo in rimpianto maggiore*, 9-10)
colora di crepuscolo la nebulosa / d'un *gelsomin* che à l'aria candida d'un piccol *celo* famigliare (*La camera da letto*, 3-4)

il *gelsomino* un odor blando / fuma da le sue *stelle* (*Canto fermo*, V, 11-12)
le *stellucce* dei *gelsomini* / raggiano il lor profumo tra gli ossari (*Rosario di conventi*, XXIII, *Accordi di luce e d'ombra*, 5-6)

Lo *stellato* del vecchio *gelsomino* / odora nel testo dal fodero di vaio (*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, 9-10)

Da ogni parte le *campane* / suonano il mezzogiorno, / come morbide *zane* (*Piccole cose*, 1-3)

¹⁵¹ L'intero *Dialogo delle rondini tornate col poeta* richiama il dittico *Le rondini* nelle *Fiale*.

La docile *campana* / d'un convento di suore di clausura. / Una lunga monotonia di *zana* (*La Filotea de le campane*, XII, 17-19)

Il lume appeso ad una trave del soffitto / *buratta* lentamente il suo fiore terso (*Mulino ad acqua*, 1-2)
Oh quel tamburo lontano / che *buratta* la sua malinconia! (*La Certosa*, III, *Patina di bronzo*, 11-12)

Il crepuscolo incendia i vetri tondi dei balconi (*Giorno di festa*, 9)
Il crepuscolo s'incendia (*Rosario di conventi*, XXII, *Sinfonia di grigio*, 14)

Le colombe delle campane nella colombaia / del campanile *tubano* tra loro (*Giorno di festa*, 13-14)

La colombina tuba sotto la cimasa (*In una casa antica*, 14)
due *colombe* si beccano con un soave *tubamento* (*Riflessioni macabre*, 19)
de le colombe tubano in sordina (*Canto fermo*, XIV, 12)
tubano due colombe in amore (*Rosario di conventi*, VIII, 10)

Verso il meriggio. *Una colomba tuba* (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, 1)

Malinconia, sole di gennaio / nel *giardino* in cui s'ode il *passeraio* (*Malinconia*, 31-32)
Per le odorose *magnoglie* / s'anima il *passeraio* (*La Filotea de le campane*, VIII, 9-10)
nel *giardino* / bagnato (è il pomeriggio) ferve il *passeraio* (*La Certosa*, VIII, *Ognissanti*, 11-12)

Le campane d'ogni paese attaccano dei *doppi* (*Sabato santo*, 1)
Le campane di San Benedetto / suonano suonano un allegro *doppio* (*La Filotea de le campane*, VIII, 1-2)

Il *mao* si stira sopra il *davanzale* (*Crepuscolo ferrarese*, 1)
Sul *davanzale* un bianco *micio* fa la *siesta* (*La Certosa*, XXI, *La siesta del micio*, 15)

Nella muscosa *pentola d'argilla* / il geranio rinfresca i fiori lilla (*Crepuscolo ferrarese*, 3-4)
l'acqua in minute goccioline scintilla / su i fiori ne le *pentole d'argilla* (*Canto fermo*, XIV, 15-16)

I ritratti che sanno tante storie / son disposti a ventaglio di memorie (*Crepuscolo ferrarese*, 7-8)
i ritratti / quante storie segrete si raccontano (*Canto fermo*, XVII, *La psicologia dei ritratti*, 1-2)

Un *micio* che à rubato dentro la scansia / ora sopra il sarcofago fa la sua *siesta* (*Suor Scolastica*, 25-26)
Sul *davanzale* un bianco *micio* fa la *siesta* (*La Certosa*, XXI, *La siesta del micio*, 15)

La cupola del celo limpido s'invetra (*Riflessioni macabre*, 1)
il *cielo* incurvasi come una *cupola* (*La Filotea de le campane*, III, *La Cattedrale*, 17)

ma le *trombe d'ottone* / degli *angeli* si abbassan: la man non resiste / al lungo attendere de la *Ressurrezione* (*Sul piazzale de la Certosa*, 7-8)

ad ogni canto un *angelo* di gesso / voltato verso il limpido orizzonte / aspetta il dì de la *Ressurrezione* / con la sua *tromba* nitida *d'ottone* (*La Certosa*, XXIII, *Nel sacro de la Certosa*, 12-14)

Il *giardino* era pieno di mitologia / e di *decrepitudine* (*Oro appassito e lilla smontata*, 21-22)
Guardo per le vetrate / un *giardino in decrepitudine* (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 1-2)

La *cena* fu cordiale, lunga ed inaffiata / di *vino nuovo nuovo* (*Oro appassito e lilla smontata*, 29-30)
C'è il *vino nuovo* su la tovagliuola / coi grossi tordi per la *cena*... (*La Certosa*, V, *Estate di San Martino*, 13-14)

provai ad evocare l'etica / dal *nome* in forma di basilico - *Biblis* - (*Oro appassito e lilla smontata*, 71-72)
Mi tiene l'ineffabile innocenza / d'un *nome* in una lapide - *Biblis* - (*La Certosa*, XIV, *I teschi*, 5-6)

Lo specchio del sabato
La Certosa, VI, *Lo specchio de la domenica*

uno storpio che *suona* una *ghironda* triste e lenta (*La cucina di campagna*, 30)
Una *ghironda* / *suona* un'aria sfiatata (*Canto fermo*, X, 13-14)

Nello scrittoio *profumato di macuba* (*La camera da letto*, 9)
Una *colomba tuba* / sopra un muro che *olezza di macuba* (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, 1-2)

Alcune immagini sono addirittura in comune tra le tre raccolte:

Lagrima, lagrima, e voi eravate / le gocce della cera del dolore che si consumava (Le lagrime, 17-18)
Il cereo più non versa nel bacile / le lacrime divote (*Chiesetta deserta*, II, *Abbandono*, vv. 9-10)
I bioccoli de la cera / lagrimano lungo le gote / dei bronzei candelabri (*Rosario di conventi*, XXV, *Pastello di palpiti e di pensieri*, 1-3)

Due passerì che rissan su un balcone / fanno pensare a qualche camposanto chiuso (In una casa antica, 7-8)
ed il persistente / rincorrersi di passerì rissosi (*Sobborgo religioso*, I, *Delizie sconosciute*, 12-13)
sento dei passerì sopra una tomba / che rissano (*Canto fermo*, XIII, 29-30)

Mentre una ventarola metereologica / gira sul tetto (*Da vendere*, 9-10)
Solo una ventarola arrugginita, / in alto, su la torre silenziosa, / che gira, gira interminatamente (*Villa chiusa*, 12-14)

Mulina sopra un tacito convento / una ventarola roggia (*Canto fermo*, V, 15-16)

La tenda della camera sciorina / le sue rose di fine mussolina (*Crepuscolo ferrarese*, 5-6)
ove accendono una zuffa / le rose con la mussola che sbuffa (*Paramenti e simboli*, 2-3)
Due finestre, due sofà, / due tendine di mussoline (*Rosario di conventi*, XXX, *Ne l'educandato de le Orsoline*, 9-10)

Ancor più interessante è un altro sotterraneo *fil rouge* tematico che unisce le tre raccolte. Le *Fiale* sono scritte in onore dell'amata Elena Maria; ne *La Certosa* un trittico di poesie è ispirato alla morte per tisi della giovane Maria; questa stessa figura femminile torna anche in un passo dei *Fuochi*:

ma che m'importa, che m'importa
se s'è seccato il mio povero garofano
e la dolce fanciulla, la Maria, è morta,
di cui serbo una sola lettera in un cofano?
(*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 25-28)

Con ripresa letterale de *Il garofano*, sonetto delle *Fiale* dedicato proprio «a Maria»:

O povero garofano, costretto
a morir lentamente d'etisia
ne la diafana storta di Murano!¹⁵²

La struttura labirintica dei *Fuochi* sembra così estendersi anche alle raccolte precedenti, *Armonia* in testa, in una ramificazione di richiami davvero imponente: è da qui che Govoni inizia a dare forma al proprio circuito chiuso, sempre più isolato e a sé stante, e perciò «riconoscibile tra mille»¹⁵³.

Con i *Fuochi* si può davvero dire che Govoni abbia intrapreso con decisione un processo di affrancamento da qualsiasi canone poetico. Il ferrarese si concede maggiori licenze ed effrazioni più incisive rispetto al passato. Lo testimoniano alcune scelte espressive che vanno

¹⁵² *Il garofano*, vv. 12-14. Dove è interessante e ulteriormente indicativo che il garofano muoia di tisi proprio come Maria.

¹⁵³ E. MONTALE, *La morte di Corrado Govoni poeta fanciullo della natura*, «Corriere della Sera», 22 ottobre 1965, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2748.

in direzione di un stile «marcato originale inventivo»¹⁵⁴, evidente soprattutto a livello lessicale e sintattico.

1) Quest'ultimo punto è stato già toccato: Govoni decide di allungare le catene analogiche, accantonando in molte fasi lo stile frantumato dell'*Armonia*. Diminuiscono, quindi, i versi-frase (tranne che nelle poesie del romanzo domestico, in cui vige un impianto diaristico assai spezzettato), senza che ciò comporti la creazione di un canto più disteso e limpido, anzi: la conseguenza dell'andamento più legato è che Govoni perde spesso il filo della frase, operando per giustapposizioni di segmenti 'sfasati' tra loro. La caduta delle impostazioni strutturali più geometriche dell'*Armonia* produce, in sostanza, un costante disagio sintattico.

2) Nell'*Armonia* la proporzione tra aggettivi deboli e aggettivi forti era decisamente a favore dei primi. Nei *Fuochi* il rapporto si ribalta: la costruzione analogica per via aggettivale viene assai potenziata, così come il ricorso ad un'aggettivazione incongrua, isolata dal nome:

Una *gottosa* pendola (*Studio di nudo*, 9); le zucche *adipose* (*Al rezzo della sera*, 7); il silenzio distende le ali *viscido* e *grifagno* (*Sonetto a quattro mani*, 3); Il celo *conventuale* si veste di amaranto (*Giorno di festa*, 10); Un chiuso pomeriggio *esasperato* (*In esiglio*, 9); sulla lebbra della conca *viscida* e *tentacolosuola* (*Poesis*, 10); una *gracil* musica di tosse (*Il piano*, 8); nelle cornici di peluscio e d'altre cose *entomologiche* (*Fuori di moda*, 16); Si trovano anche delle tabacchiere *pornografiche* (*Fuori di moda*, 29); mentre Guido temprava le giottesche penne / delle note col suo *ingenuo* monacordo (*Pomposa*, 7-8); Nel giardinetto *scrupoloso* Suor Scolastica / con le sue grandi forbici *legislative* / monda la faccia delle trottole *espansive* / del bosso dall'amaritudine monastica (*Suor Scolastica*, 1-4); i capelli fanno un loro *silenzioso* miele (*Riflessioni macabre*, 24); intorno al *geroglifico* gnomone (*La meridiana*, 3); tra le palme dei fiori di metallo d'un colore *ascetico* (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 27); I gigli dentro l'anfore di porcellana / à sbocciato la loro fiamma *francescana* (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 1-2); nel *pacifico* e *casto* unguento delle ulive (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 6); un mobile riflesso pallido e *inodoro* (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 21); un vaso *ridanciano* (*La camera da letto*, 17); Lontano filan tre paranze sopra l'*aurea* marea *plenaria* (*Cimitero di Pratica di mare*, 1); tutto *ignudo* un *eretico* rosario / aspetta singhiozzando contro terra la sentenza della morte o dell'assoluzione (*Cimitero di Pratica di mare*, 7-8).

L'aggettivo nei *Fuochi* assume un ruolo più centrale anche grazie all'allungamento della misura versale, che consente a Govoni di moltiplicare le qualificazioni. Spiccano alcune forme desuete o eccentriche ancora una volta al limite della grammatica, che rappresentano una decisa sterzata rispetto all'aggettivazione crepuscolare e catatonica che distingueva buona parte dell'*Armonia*:

¹⁵⁴ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 48.

il merito del suo *fruttevole* martirio (*Mulino ad acqua*, 16); il portamento *altiero* (*Incisione in rame*, 7); dietro una persa *selvagginea* traccia (*In una casa antica*, 4); e il pomeriggio è calmo e un po' *lambiccatello* (*La morte delle campane*, 15); sulle foglie *pampinacee* (*Pelargoni di tela sotto vetro*, 13); simili a quaglie *chiacchiericce* (*Dopo l'acquazzone*, 8); Le rombe *sabatali* cadono come un pulviscolo sonoro (*Crepuscolo sul Tevere*, 2); intorti sibili di serpi *acquatili* in amore (*Poesis*, 2); delle parole *mellee* (*Fuori di moda*, 27); un labirinto *bosseo* (*Fuori di moda*, 35); pioggia *novembrale* (*Nel convento delle Clarisse*, 24); un *rameo* secchio (*Nel convento delle Clarisse*, 26); croci *sghignazzose* (*Convito macabro*, 4); missionari / sperduti in lande *aromiche* (*Il lamento del tisico*, 47-48); l'unghie son fiammelle perpetuate o *pudorose* (*Riflessioni macabre*, 8); le loro pupille *fogliantine* (*Riflessioni macabre*, 13); il *lunario* / lume (*La meridiana*, 9-10); sopra i gradi consunti / della *gessea* statua / di S. Fulgenzio (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 32-34); e un poco ragionai con il compagno amico / della gentile cortesia *ospitaliera* / di quei signori (*Oro appassito e lilla smontata*, 57-59); l'odore *ortense* (*Ricamo in bianco per i beghinaggi*, 7); Sabato: giorno di preparazione, / porta del labirinto *ebdomadale* (*Lo specchio del sabato*, 14-15); tutto il rettangolo del muro *salmastroso* (*Quia pulvis*, 14); il teschio *derisivo* / della credenza (*Cercate il tubercoloso*, 14-15); Il soffitto con la sua grinza faccia *stemmale* (*La camera da letto*, 29).

La maggiore arditezza metaforica consente un numero più alto di sinestesie. Alcuni esiti sono davvero interessanti, e anticipano un uso estremamente libero delle associazioni cromatiche, proprio soprattutto degli *Aborti*¹⁵⁵:

si sente un rosso *chicchirricchicchi* d'un gallo (*L'ora di notte*, 30)

gli ultimi *urli bianchi* di terrore (*Il vascello fantasma*, 11)¹⁵⁶

Chi è che suona quelle *arie rosse* (*Il piano*, 5)

L'*odore giallo* delle acace si trasanda (*Sul piazzale de la Certosa*, 9)

e i fioretti autunnali avevano *parole / di profumi*, soavi simili al *sussurro // biondo* dei diti d'un amato nei capelli / d'un'amante convalescente (*Oro appassito e lilla smontata*, 7-10)

Ed una rosa candidissima in un'anfora / illumina la sala esasperatamente / con il suo *sbiadito alone di profumo* (*Suonatina sentimentale*, 12-14)

3) Questa maggiore inventività propria dei *Fuochi* si scatena soprattutto in ambito verbale: ogni cosa *fa* qualcos'altro, o meglio, *fa come* qualcos'altro. Aumentano rispetto all'*Armonia* i verbi utilizzati come motore analogico (del tipo: «il silenzio *sguinzaglia* la sua destra muta»)¹⁵⁷, e aumentano anche le coniazioni originali, i neologismi, le piccole escursioni espressionistiche che proseguono la linea extragrammaticale del libro:

¹⁵⁵ Si veda anche un'espressione come «rossa pazzia» (*Sonetto a quattro mani*, v. 14). Gli *Aborti* saranno caratterizzati proprio da questa espansione abnorme delle qualificazioni coloristiche a qualsiasi ente, anche astratto.

¹⁵⁶ Chissà che non nasca da qui il celebre «urlo nero» di Quasimodo (*Alle fronde dei salici*, v. 5).

¹⁵⁷ *Variazione in silenzio minore*, v. 12. È una costruzione analogica già riscontrata nell'*Armonia*, secondo la quale è proprio all'altezza del verbo che si viene a creare la connessione metaforica tra le cose.

il merlo nella sala / canta *indomenicando* la mattina (*In campagna*, 15-16); Il cimitero *fragra* d'una grigia umidità (*Al rezzo della sera*, 5); i tizzi rossi / *invermigliano* un poco la diffusa e triste Inedia (*Le fantasie della neve*, 1-2); Nelle vetrate il cielo *pasqualizza* / il suo crepuscolare lilla: / un palazzo vi *si idealizza* (*Merletto di attimi*, 5-7); un povero roseto / *incenera* una statua d'un profumo arcaico (*Palatinus*, 13-14); In una grotta con la volta di conchiglie / *incapelvenerate* (*Blasone*, 12-13); e *sfrantumandosi* con un terribile fragore / affonda (*Il vascello fantasma*, 10-11); un tremolo di sole che *si sentimentalizza* / [...] / nei muri illumina dei quadri ad olio su cui *si eternizza* / la polvere essenziale della antica musica (*Fuori di moda*, 37; 39-40); *capriolano* fantastici aquiloni (*Crepuscolo ferrarese*, 16); A una finestra gotica che *s'inghiaggiola* (*Suor Scolastica*, 13); La cupola del cielo limpido *s'invetra* (*Riflessioni macabre*, 1); Con breve intermittenza / *stillicidia* nell'acqua il secchio di metallo (*Riflessioni macabre*, 11-12); la teoria / delle ore con la ruota aperta del paone / *minuetta* intorno al geroglifico gnomone (*La meridiana*, 1-3); L'azimo delle fiamme *si scartoccia* dalla gluma (*Nell'oratorio delle Stimatine*, 1); L'odore giallo delle acace *si trasanda* (*Sul piazzale de la Certosa*, 9); *curioseggia* / nel cimitero un fico timido con le sue larghe foglie (*Quia pulvis*, 9-10); Il falsetto del candido *si sottilizza*. / La voce delle suore *si volatilizza* / come una tinta acuta che *si diafanizza* (*Per le suore benedettine di Ferrara*, 22-24); il suo viso *s'imbronza* (*Nel chiostro*, 11).

Govoni non offre i parasintetici più arditi di un Boine o di un Reborà, ma effettua in ogni caso più di qualche tentativo di forzatura verbale (direi, almeno nei *Fuochi*, lessicale in genere), non indolore nel quadro lirico italiano, se si pensa a quando escono questi pezzi. La ricerca di anti-poeticità, quindi, significa soprattutto abbassamento di tono ed esposizione di forme approssimative, ma non solo: un suo effetto tutt'altro che sottovalutabile è la prima esplorazione govoniana di territori espressionistici.

Dal punto di vista metrico, continua lo sviluppo già intravisto nell'*Armonia*, ma con ritmi piuttosto rallentati. Alcune innovazioni sono però evidenti, e in buona parte le ho già accennate. Qualche considerazione riassuntiva:

1) La novità più macroscopica è l'allungamento della misura versale media. Se le *Fiale* erano costruite sull'esclusività endecasillabica e l'*Armonia* su una matrice essenzialmente tredecasillabica, i *Fuochi* testimoniano una maggiore varietà, anche se il tredecasillabo resta tutto sommato il verso-base. Come nota Mengaldo, molte poesie sono tessute di soli tredecasillabi (con alcune escursioni interne tipicamente govoniane)¹⁵⁸: complessivamente sono più di un terzo del libro (36 pezzi su 95), tra cui quasi tutti i 29 sonetti (precisamente 25)¹⁵⁹. In compenso, se nell'*Armonia* erano rare le misure più lunghe, nei *Fuochi* sono assai diffuse, con versi che arrivano a toccare le 29 sillabe. Ciò accade soprattutto in ambito

¹⁵⁸ Rimando a P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 121.

¹⁵⁹ 26 se si considera anche il sonetto che chiude il *Dialogo con le rondini tornate col poeta*. Quanto agli altri sonetti: *La prova del fuoco*, *Il vascello fantasma* e *Convito macabro* sono formati da versi di 15 sillabe, *La gran mascherata* da versi di 17.

eterostrofico, cioè nelle serie di quartine e nelle costruzioni più fantasiose, mentre i distici a rima baciata e le terzine (siano esse monorime, dantesche o rimate a due a due) restano generalmente entro il tredecasillabo¹⁶⁰. In totale, oltre alle poesie di base tredecasillabica, altri 16 pezzi non testimoniano misure versali superiori. Proprio questo stiracchiamento del verso, con i suoi strascichi in ambito espressivo, rappresenta la novità prosodica più vistosa della raccolta.

2) Quanto alle strutture strofiche, aumenta la loro varietà. Dopo il netto ridimensionamento dell'*Armonia*, torna in auge il sonetto, anche se mai endecasillabico: la sua ripresa, quindi, pur cospicua (29 pezzi più uno: quasi un terzo della raccolta), si accompagna a una sua rielaborazione, secondo un processo di compensazioni tipicamente govoniano. Uno di questi sonetti, *Pierroto tisico*, è caudato, ma si tratta di una coda 'mozzata', formata da un solo settenario e per lo più irrelato. Delle altre 65 poesie: 37 sono composte da serie di quartine, da un minimo di due (*Il labirinto* e *Carneval-Funeral*) a un massimo di 18 (*Oro appassito e lilla smontata*), per lo più a rime alternate; 11 da terzine, tre monorime (*Penne di paone*, *Clinica di tristezza*, *Per le suore benedettine di Ferrara*), due dantesche (*Il funerale*, *Lo specchio del sabato*), quattro rimate a due a due (con schema ABC ABC DEF DEF: *Gli organi di Barberia*, *La fiera*, *Il Natale dei rimasti*, *Il lamento del tisico*), mentre le altre due poesie propongono altre combinazioni rimiche sempre sulla base di coppie strofiche¹⁶¹; cinque da distici a rima baciata (*Passeggiata romantica*, *Malinconia*, *Le litanie del mao*, *Sogno d'un funerale*, *Crepuscolo ferrarese*). A offrire schemi meno canonici sono 12 poesie, quindi ancora un numero piuttosto basso: metà di questi pezzi fa parte della serie domestico-diaristica (all'analisi della quale rimando)¹⁶², a testimonianza di come l'inventività strofica assuma quasi sempre nel primo Govoni un carattere compensativo.

Due pezzi, direi, risaltano per singolarità strutturale: *Nell'oratorio delle Stimatine* si segnala soprattutto per la distribuzione grafica centrata delle quattro strofe di dieci versi, con forte oscillazione da versi brevissimi a versi lunghi. *Le pendole di campagna* è invece l'unico esempio nei *Fuochi* di quell'eterostrofismo assoluto che esploderà negli *Aborti*: qui si succedono una strofa di 16 versi, una di 12, una pentastica, una quartina, un'altra strofa pentastica e quindi una strofa esastica (o eptastica?) finale¹⁶³, con uno schema rimico

¹⁶⁰ Interessante l'eccezione di *Gli organi di Barberia*, le cui terzine propongono sempre la serie 11-13-15.

¹⁶¹ *Ricordi minori*: ABB ACC DEE DFF... *Per la festa di San Giovanni*: AAB CCB DDE FFE...

¹⁶² Si veda anche P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 122-123.

¹⁶³ In una delle copie dei *Fuochi d'artificio* conservate presso la Biblioteca Ariostea (collocazione E 4.6.42) Govoni aggiunge di suo pugno un verso all'ultima strofa, mettendo una virgola al posto del punto al verso 48. Si leggerebbe, quindi: «Un'altra fa pensare ad una vedova dimessa, / la chioma grigia e la sua povera vesta / rammendata con pezze di tutti i colori / che vive con economia insieme al micio e a pochi fiori / e che

estremamente libero (ma senza versi irrelati) in cui è ricorrente il collegamento tra versi assai distanti, e soprattutto con un uso dilagante di misure versali lunghissime. Si tratta del punto metricamente (ma non solo) più avanzato dei *Fuochi*: proprio a questa struttura sciolta e fluida si lega una tecnica poetica sempre più centrata sulla digressione e sulla libera associazione tra le cose.

3) Quanto alla rima, i *Fuochi* vedono una diminuzione delle combinazioni eccentriche e virtuosistiche di *Fiale* e *Armonia*, assieme a una ripresa delle rime facili. Per le prime, se ne possono citare una decina in tutto, alcune delle quali composte da termini già utilizzati nella stessa posizione nelle raccolte precedenti: cito, per tutte, «cimofani : cofani», che varia una «cimofani : garofani» dell'*Armonia* (con la rima 'intermedia' «garofano : cofano» nel *Dialogo delle rondini*, vv. 26:28); la rima «macuba : tuba», addirittura, è ripresa tale e quale¹⁶⁴. D'altronde quel contrasto tra aulico e prosaico che in *Fiale* e *Armonia* voleva essere riproposto in continuazione, anche all'interno della singola poesia, nei *Fuochi* è spostato nella prospettiva più larga dell'intero libro. Quindi le rime sono complessivamente più equilibrate (con qualche asimmetria qua e là: «Thule : canapule», «probatriche : natiche»)¹⁶⁵, con molti esempi di rime tra termini rasoterra («pagliaio : pollaio», «pollaio : granaio», «terraglia : tovaglia», «mucca : zucca», «checca : secca», «boia : foia», «rosicchia : picchia», «rastrelliera : zuppiera», «bisacca : baldracca»)¹⁶⁶ e casi di rime tra termini ricercati («colibrì : Mississipi : tabì : allali»; «mitologiche : entomologiche», «anatomiche : aromatiche», «paleografia : letargia», «apriche : psiche»; più bizzarro l'accostamento «galisagne : granbretagne» tra un dialettalismo e un tecnicismo botanico)¹⁶⁷. Come detto, il numero delle rime identiche rimane pressoché invariato rispetto a *Fiale* e *Armonia*¹⁶⁸, mentre addirittura aumenta quello delle rime facili¹⁶⁹, in un quadro che non fa dell'accostamento tra le parole in

ogni momento apre il cassetto / discioglie i nodi d'un bucato fazzoletto, / *tossisce ricontando il suo magro gruzzoletto...*). Nella stessa copia Govoni aggiusta alcuni refusi (non tutti), senza apportare altre varianti.

¹⁶⁴ Rispettivamente: *Oro appassito e lilla smontata*, vv. 25:27 e *La Certosa*, XII, *Sempreverdi*, vv. 14:17; *La camera da letto*, vv. 9:12 e *Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, vv. 1:2.

¹⁶⁵ *Decalcomania*, vv. 4:8; *La gran mascherata*, vv. 10:13.

¹⁶⁶ *Nella casa paterna*, vv. 14:15; *In campagna*, vv. 6:8; *Penne di paone*, vv. 4:6; *Passeggiata romantica*, vv. 11:12; *Le litanie del mao*, vv. 7:8; *ibidem*, vv. 19:20; *La cucina di campagna*, vv. 1:2; *ibidem*, vv. 21:23; *Arlecchino pitocco*, vv. 2:6;

¹⁶⁷ Rispettivamente: *Da vendere*, vv. 2:4:6:8; *Fuori di moda*, vv. 14:16; *Il lamento del tisico*, vv. 45:48; *La meridiana*, vv. 4:5; *Suonatina sentimentale*, vv. 3:7; *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 42:44.

¹⁶⁸ «Aria : aria» (*Dopo l'inevitabile*, vv. 2:6); «vane : vane» (*Ecco la vita!*, vv. 1:3); «acqua : acqua» (*Al rezzo della sera*, vv. 1:4); «vigilia : vigilia» (*Piccole cose*, vv. 13:15); «Beata : Beata» (*Beata Beatrice*, vv. 1:3); «più : più» (*Le litanie del mao*, vv. 31:32); «mao : mao» (*Le litanie del mao*, vv. 41:42); «sogno : sogno» (*Fuori di moda*, vv. 18:20); «fede : fede» (*Il lamento del tisico*, vv. 37:40); «là : là» (*Le pendole di campagna*, vv. 30:33). «Volta : volta» (*Suor Scolastica*, vv. 18:19) è equivoca.

¹⁶⁹ Molte le rime in '-mente' (anche con avverbi: «alternatamente : lamentosamente», *Sogno d'un funerale*, vv. 7:8; «fuggevolmente : malinconicamente», *La fine*, vv. 11:14). Tornano alla ribalta anche le rime più tradizionali: «dolore : cuore» (*Ecco la vita!*, vv. 14:16; *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 10:11);

rima il proprio momento forte. Con un'eccezione che è anche una novità, ossia la rima tra onomatopée («Turuntuntuntun : bun bun bun bun bun»), «cù - cù : bù - bù - bù - bù») ¹⁷⁰, di sapore già futurista piuttosto che pascoliano. Pascoliane, invece, senz'altro, le immancabili ipermetre, in misura leggermente maggiore rispetto all'*Armonia* ¹⁷¹. Qualche esperimento rimico anche in *Oro appassito e lilla smontata*: «apparì : di / una storia», «bruna : d'una / villeggiatura», «figlia : somiglia / -va». La concentrazione di queste rime frante in un'unica poesia (le ultime due, addirittura, in un'unica quartina) dimostra come Govoni non riesca ad impegnarsi a lungo nel lavoro formale, soprattutto quando si tratta di sperimentare. Lo stile govoniano funziona molto per inerzia.

Dove i *Fuochi* innovano rispetto ai libri precedenti è nell'incremento dei versi irrelati e delle rime imperfette. Naturale la prima tendenza, considerate le strutture strofiche più irregolari che Govoni propone. È curioso, semmai, che si incontrino alcuni versi irrelati anche all'interno di costruzioni tradizionali, come nel sonetto che conclude il *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, dove gli ultimi due versi non rimano:

Voi avete ragione, o mie colombine,
ed io vi ringrazio delle vostre galisagne,
ma sporgetevi dunque dalle finestre
con gli occhi del colore delle granbretagne

per guardare negli occhi miei, ch'io vi prometto
subito, proprio seriamente, d'ascoltarvi,
perché voi discendiate fuori dal nidietto
nelle mie mani, perché voglio accarezzarvi.

Vi farò stringere amicizia sulla tavola
col mino, e vi darò dei grani di zibibbo,
e dopo vi racconterò una bella favola,

quella che fa: - C'era una volta un brutto nibbio...
E qui le rondini ridendo fuggon via
ed il poeta resta assai mortificato.

Il caso è interessante. Questo sonetto cade dopo una serie di dieci quartine a rime alternate (tranne la terza, a rime abbracciate); la sequenza si prolunga nelle quartine del sonetto (che propongono rime differenziate) e persino nei quattro versi successivi, che, ricompattati, formerebbero un'altra quartina a rime alternate (con rima imperfetta «zibibbo : nibbio»). I

«amore : cuore» (*Arie per violoncello*, vv. 6:8); «fiore : cuore» (*Suor Scolastica*, vv. 29:32); «cuori : fiori» (*Il lamento del tisico*, vv. 21:24); «amore : fiore» (*Poesis*, vv. 2:4); «ignote : note» (*Il piano*, vv. 6-7).

¹⁷⁰ *La fiera*, vv. 41:45; *Le pendole di campagna*, vv. 18:22.

¹⁷¹ Sono undici: «fango : angolo» (*Al rezzo della sera*, vv. 14:15); «aperto : lucertola» (*Dipinto ad olio sopra vetro*, vv. 3:6); «diradano : rugiada» (*Rosa e cappuccino*, 17:20); «esacerbano : acerba» (*Rosa e cappuccino*, 18:19); «chiusi : musica» (*Fuori di moda*, vv. 38:40); «sintomi : vinto» (*Il lamento del tisico*, vv. 32:35); «antico : reticola» (*Nell'oratorio delle Stimate*, vv. 25:28); «camera : verde-rame» (*Oro appassito e lilla smontata*, vv. 45:47); «maschera : fresche» (*Pierroto tisico*, vv. 1:3); «vili : sifilide» (*La speranza*, vv. 30:32). Imperfetta: «cù - cù : bù - bù - bù : saputi» (*Le pendole di campagna*, vv. 18:22:26).

due versi successivi, quindi, sarebbero la prima metà di una nuova quartina, che risulta però abortita. Govoni, allora, per rimediare, scombina la composizione degli ultimi versi e crea un sonetto sghembo, imperfetto, più vicino, direi, alla forma del sonetto shakespeariano. Il che, mi pare, è una significativa testimonianza dell'arbitrarietà con cui il ferrarese chiude i pezzi, oltre a essere un bell'esempio di manipolazione delle forme¹⁷². Ne esce un Govoni più pigro che *naïf*, non canonico più per corrività che per imperizia.

In questo quadro volutamente asimmetrico rientrano anche le frequenti rime imperfette¹⁷³, a proposito delle quali non si può non ricordare la beffarda *Armonie*, interamente contesta di consonanze: altro esempio dello sperimentalismo formale 'concentrato', isolato in compartimenti stagni, dei *Fuochi d'artificio*. Più avventata, invece, la rima «prolunga : junga» (*La morte delle campane*, vv. 13:16), già citata a proposito delle licenze linguistiche govoniane.

È inevitabile che una panoramica della metrica dei *Fuochi* risulti contrastante e come un po' sfocata: decisi movimenti in avanti convivono con recuperi assai cospicui, in un complesso gioco di esperimenti e compensazioni. Il che rispecchia perfettamente la natura variegata della raccolta, in attesa della polarizzazione stilistica tra vecchio e nuovo che verrà proposta negli *Aborti*.

4.13. Assecondare il caos: i *Fuochi* come elogio del disordine

Solitamente i *Fuochi* vengono considerati nell'itinerario govoniano la raccolta decisiva perché vi si assume come matrice e fondamento il metaforismo dilagante, le associazioni libere, il demone analogico. Ciò che insomma diventerà proverbialmente l'essenza dello stile govoniano. Ora, se è vero che nei *Fuochi* il ferrarese accelera il ritmo e la densità delle proprie analogie, mi pare meno persuasiva l'idea che questo sia il nocciolo della raccolta. Il vero punto dei *Fuochi*, e ciò che conferisce loro un ruolo effettivamente centrale nella produzione govoniana, sta nell'improvvisa e ferma presa di distanza da qualsiasi canone poetico, nel rifiuto di un'arte che si incarichi di mettere ordine alla realtà o di cercarne una

¹⁷² La struttura viene replicata in un sonetto delle *Poesie d'Arlecchino* (*La tua bocca*), quindi all'interno di un contesto esclusivamente sonettistico.

¹⁷³ Tralasciando quelle di *Armonie*: «Nonna : Apollonia» (*Mezzogiorno di domenica*, vv. 2:5); «Carmelo : vello» (*Passeggiata romantica*, vv. 27:28); «divorano : strologano» (*La fiera*, vv. 34:37); «olivastrì : disastri : astri : altri» (*Il vascello fantasma*, vv. 2:4:6:8); «zibibbo : nibbio» (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, vv. 50:52); «nicchia : reliquia» (*Nell'oratorio delle Stimatine*, vv. 21:23); «ignudi : studio : tripudio» (*Il tinello*, vv. 22:23:27); «vecchio : becco» (*La cucina di campagna*, vv. 11:13); «saio : rosario» (*Cimitero di Pratica di mare*, vv. 5:7).

logica, nella scelta di una poesia che si installi saldamente nella dimensione dell'anti-sublime e dell'anomalo. Con i *Fuochi* Govoni si immerge nel caos, e scopre che sconvolgerlo ulteriormente ha effetti benefici: se la legge del mondo è l'illogicità, tanto vale assecondarla. E allora i *Fuochi* sono sfogo incontrollato, dispersione delle cose e di sé. Da cui, senz'altro, l'azzeccato titolo, e da cui anche l'analogismo più ardito. Ma molto altro scaturisce da questa diversa impostazione poetica, a partire dall'impianto labirintico del libro fino ad arrivare al tono canzonatorio dell'autore, passando per l'abbassamento verticale di temi e stile e per i continui sabotaggi alla comprensione stessa del testo, con tanto di deragliamenti verso il *nonsense*. Sarà con gli *Aborti*, e con le *Poesie d'Arlecchino* nello specifico, che la strada dell'analogia diventerà quella privilegiata per significare l'indomabile caos del reale e la resa ad esso del poeta. Per ora le diverse sfaccettature convivono l'una accanto all'altra, conferendo alla raccolta la sua singolare struttura, enormemente disorganica, organizzata sul principio stesso del disordine.

Il che, si intende, appariva del tutto temerario nell'Italia letteraria del 1905, anche perché, contrariamente a *Fiale* e *Armonia*, risultava difficile trovare un 'degenerato' antecedente a cui collegare la deriva dei *Fuochi*¹⁷⁴. Govoni a vent'anni osava andare per conto suo, abbinando scorci di pessimismo cosmico a inquadrature ravvicinate delle proprie galline, proponendo uno sconfortante elenco di tristezze ed esistenze marginali attorno alle quali costruire una sorta di elogio della pazzia (non più dell'atarassia provinciale, come nelle intenzioni della raccolta precedente). Nei *Fuochi* trionfano il saltimbanco, il mendico ormai tocco, lo scemo del villaggio, il tisico autoironico, la vedova impazzita, le suore che escono dal convento e trasgrediscono alla regola; trionfano l'anomalia e la demistificazione. L'apice della fantasia govoniana è alle porte: aggiustato il tiro dopo l'esplosione dei *Fuochi*, affinate e distinte le tecniche, Govoni potrà lavorare a quell'incarnazione programmatica del caos che sono gli *Aborti*. Poco conta che Moretti, nella citata recensione del 1905, ritenga impossibile che Govoni riesca ad andare oltre i *Fuochi*:

...e se dopo *I Fuochi d'artificio* crede di poter fare ancora un passo innanzi, il che non è possibile a' miei occhi, lo faccia: egli lo farà, o la avrà già fatto, forse. Da questo ingegno stranissimo e solido tutto possiamo attenderci: tutto quello che noi non pensiamo. Non è una bella qualità per un poeta?¹⁷⁵

¹⁷⁴ Proprio nel 1905, come detto, scoppia nelle gazzette il caso Govoni: cfr. A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, cit., pp. 392-398.

¹⁷⁵ M. MORETTI, *Indirizzi di poesia*, «Il Faro Romagnolo», 12 novembre 1905; cito da A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina*, cit., pp. 361-362. E il ferrarese gli risponde privatamente: «Ella crede che io non possa fare un passo più avanti dei *Fuochi*? Io credo già di averlo fatto» (cito sempre dalla Villa: *ibidem*, p. 357; si tratta di una lettera che Govoni manda a Moretti nella seconda metà del novembre 1905, ora conservata nell'Archivio di Casa Moretti a Cesenatico).

Non a caso, lanciando la sfida, Moretti sa già di essere destinato a perderla.

5. *Gli aborti* (1907): il libro emarginato

5.1. Due raccolte in una

Tutto il Govoni che si è visto finora è pressato in un brevissimo arco di tempo, inferiore ai due anni. Tra la pubblicazione dei *Fuochi* e quella degli *Aborti* ne passano tre: un'enormità, stando alle misure govoniane. Ma se i ritmi produttivi del ferrarese calano, non bisogna tuttavia attendersi una raccolta che tagli decisamente con quelle precedenti, anzi: gli *Aborti* non possono essere compresi senza un confronto con i loro predecessori, rispetto ai quali, direi, fungono da deformante amplificatore. Ma, soprattutto, a spiegare il lungo silenzio: gli *Aborti*, di fatto, sono l'unione di due raccolte distinte, un libro dimidiato tra l'esclusività sonettistica delle *Poesie d'Arlecchino* e la fluvialità dei *Cenci dell'anima*, tra due parti nate con diverse impostazioni metriche ma senza una sostanziale cesura¹. Eppure la divisione è forte, obbedisce a intenzioni programmatiche differenti e non può che dare vita a una raccolta ricchissima di contraddizioni, in parte polarizzate e in parte mescolate tra loro.

Questa difficile 'afferrabilità' degli *Aborti*, oltre alla loro collocazione temporale ormai critica rispetto al crepuscolarismo govoniano, ne ha in qualche modo deciso la sorte sfortunata e l'etichetta di opera di transizione, di raccolta minata da un'infelice *impasse* creativa². Più spesso la loro pubblicazione, anche all'interno delle ricostruzioni più dettagliate dell'itinerario poetico govoniano, e persino nell'unica monografia dedicata al ferrarese, è stata addirittura ignorata³. Gli *Aborti* ne escono davvero come il «libro segreto e

¹ La natura bifronte degli *Aborti* costituisce ormai una sorta di *topos* critico: «*Gli aborti* presenta una frattura evidente tra le sue due sezioni, *Le poesie di Arlecchino* e *I cenci dell'anima*, che costituiscono in realtà due raccolte assai differenti» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 136); «*Gli aborti*, editi a Ferrara dalla tipografia Taddei-Soati nel 1907, sono divisi già nel frontespizio in due parti [...]. Una musa così dimidiata non è in grado di produrre che una poesia dimidiata» (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., pp. 255-256). Pietropaoli tiene dietro a Farinelli, aggiungendo un'importante specificazione: «A tutta prima sembra aver ragione Farinelli a considerare gli *Aborti* un'opera ancipite, dimidiata tra *Arlecchino* e *I cenci* [...]. Le due sezioni non seguono direzioni estetiche diverse, ma sperimentano in forme diverse la medesima concezione della poesia, la stessa urgenza e lo stesso impeto espressivo» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., pp. 59-60).

² G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 257.

³ Spagnoletti liquida *Gli aborti* con l'etichetta di «libro infelice» (G. SPAGNOLETTI, *Itinerario di Govoni*, introduzione a C. GOVONI, *Antologia poetica*, cit., p. 16); Curi, introducendo la fase futurista di Govoni, si limita a citare il passaggio di Spagnoletti in cui è contenuta questa definizione, e quindi, di fatto, ignora del tutto la raccolta (da cui anche un po' di confusione, quando Farinelli attribuisce a Curi, e non a Spagnoletti, la lapidaria stroncatura: cfr. G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 258). Livi, facendo un consuntivo dei giudizi negativi tradizionalmente accollati agli *Aborti*, avanza l'ipotesi che tanta severità possa essere stata dettata, oltre che da una certa forza d'inerzia, anche dalla difficile consultazione del testo, divenuto fin da subito rarissimo (cfr. F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., pp. 135-136, nota 19).

emarginato»⁴ del *corpus* govoniano, eppure sono, a mio avviso, il suo risultato più alto assieme all'*Inaugurazione della primavera*⁵. E questo perché Govoni perde qualsiasi inibizione nella loro stesura: la scrittura si fa torrenziale, debordante, vertiginosa, anche grazie a una rinnovata e più consapevole lettura dei classici del simbolismo, Baudelaire in testa, che attivano un nuovo sistema figurativo fondato sull'*horror* e sul macabro; il caos si fa totale, tra digressioni ormai incontrollate e analogie a catena sempre più sorprendenti, tra gittate di versi a briglie sciolte e un'estremizzazione della tecnica elencativa. Negli *Aborti* tutto il Govoni precedente è portato al limite, elevato all'ennesima potenza, e affiancato da nuovi percorsi poetici che nascono già come estremi.

La differenza rispetto all'anarchia compositiva dei *Fuochi*, che si sviluppavano di fatto attorno a se stessi, in una sorta di vuoto letterario, è che Govoni qui ritorna a colloquiare con i modelli poetici più importanti del simbolismo. *Gli aborti*, in altre parole, assumono come riferimento alcuni precisi codici lirici, che intendono perlustrare in tutta la loro loro ampiezza fino a prosciugarne gli stimoli: al desiderio di prendere le distanze dalla poesia precedente subentra la coscienza che soltanto una sua rinnovata ed estenuante rivisitazione può dare la chiave per un suo superamento. Da cui l'aspetto sproporzionato di questo libro, le sue pieghe iper-ripetitive, il suo procedere a strattoni, per tentativi, tra ennesime riprese di vecchi moduli e improvvise sperimentazioni avanguardistiche. Da cui, in compenso, il suo disegno strutturale meno caotico: l'inevitabile disarmonia del libro ha infatti una connotazione meno estemporanea e, come dire, più ponderata rispetto a quella dei *Fuochi*, e non è un caso che gli *Aborti* siano puntellati da almeno quattro poesie programmatiche, in apertura e in chiusura dei due libri, quasi che questi fossero stimolati a guardarsi in continuazione da fuori, a riflettere sui propri esiti, ad aggiustarsi *in itinere*.

È vero, direi, che gli *Aborti* chiudono una fase della poesia govoniana, anche se il consueto procedere per andirivieni del ferrarese farà sì che alcuni elementi del libro si scarichino anche nelle *Poesie elettriche*, ma in un contesto ormai troppo stravolto e proiettato decisamente in avanti. *Gli aborti*, invece, raccogliendo, estremizzando e polarizzando, liquidano tutto ciò che li ha preceduti – crepuscolarismo simbolismo rodenbachismo – e tutto un armamentario figurativo che finisce per esservi devitalizzato. Non direi, tuttavia, che gli

⁴ E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 41.

⁵ Concorro, quindi, con Pietropaoli: «E infatti, a mio avviso, *Gli aborti* è, insieme all'*Inaugurazione della primavera*, il miglior libro di Govoni» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 60). Prima ancora era stato Papini a dichiarare la propria predilezione per *Gli aborti*: «Govoni propriamente si scopre negli *Aborti* (1907) titolo coraggioso d'un libro che rimane tra i migliori suoi» (G. PAPINI, *Corrado Govoni*, in *Testimonianze. Saggi non critici*, cit., p. 77).

Aborti sono perciò un «libro esemplare»⁶: credo, anzi, che, nei loro infiniti eccessi, siano un libro di grande singolarità, straordinariamente eccentrico, «più pazzesco e più bello degli altri»⁷. Un piccolo *cult*, per il suo sperimentalismo, per il suo aspetto esibito di *work in progress*, per le sue arditezze, per le sue tematiche notturne e ombrose, perché Fiumi potrà definire Govoni, grazie agli *Aborti*, «il poeta principe della letteratura del perverso, in Italia»⁸.

5.2. La lunga gestazione e la doppia natura degli *Aborti*

Grazie al carteggio tra Moretti e Palazzeschi sappiamo che gli *Aborti* vengono pubblicati nel novembre del 1907. Tuttavia la loro composizione doveva essere cominciata già nella prima metà del 1905, se Govoni scrive così all'amico romagnolo nel novembre di quell'anno:

Ella crede che io non possa fare un passo più avanti dei *Fuochi*? Io credo già di averlo fatto. Sono 5 mesi che non scrivo più: un grande dolore paralizza tutte le mie facoltà mentali. Un libro di sonetti che dovrebbe essere già pronto giace nel cassetto non ancora terminato e il mio poema a cui mi sono accinto con entusiasmo e ardore attende invano la sua espressione. Per ora mi è impossibile fare nulla. Tutto mi annoia: non apro più un libro. I cari poemi che parlavano al mio cuore e alla mia mente ora mi sembrano vuoti di senso, sciocchi. Non li è io abbandonati per troppo tempo? anch'essi mi hanno abbandonato: hanno chiuso ermeticamente la loro anima. Oh i bei giorni di raccoglimento, le lunghe notti di estasi spirituale di meditazione delirante! Che vale l'arte? Nulla, quando si è gustato per lungo tempo l'ebbrezza d'amore e d'un tratto si è perduta per sempre: nulla. Neanche la più grande e completa gloria potrebbe, in questo momento, compensarmi del bene ch'io è perduto. Nessuna consolazione per me, nessun conforto. Tutto è finito per ora. Chissà! Se questa crisi passerà, forse potrò scrivere le mie più belle poesie.⁹

Difficile e forse ozioso risalire alle cause di questa crisi poetica: sta di fatto che a questa altezza i due progetti sono già in incubazione e che Govoni sta lavorando contemporaneamente a entrambi¹⁰. Il primo progetto è quello che porterà alle *Poesie*

⁶ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 135.

⁷ Così Moretti in una lettera a Palazzeschi del 16 novembre 1907: «Corrado Govoni ha pubblicato il suo nuovo attesissimo volume [...]. Il volume s'intitola: Gli aborti ed è grossissimo: 270 pagine fittissime. L'edizione, come il solito, bellissima, ma senza fregi. È data una scorsa al libro: più pazzesco e più bello degli altri. Ci son cose d'una ingenuità strabiliante e bellezze meravigliose. La solita constatazione: versi tutti sbagliati, o quasi» (M. MORETTI, A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, I, a cura di S. Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, 1999, p. 111).

⁸ L. FIUMI, *Corrado Govoni*, cit., p. 48.

⁹ Cito da A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina*, cit., p. 357.

¹⁰ Ancora precedente, addirittura, un riferimento ai due progetti distinti contenuto in una lettera che Govoni scrive a Papini, databile tra il maggio e il giugno del 1904: «Ora stò correggendo le bozze dei *Fuochi*. Dopo (allontanandomi da Roma ed anche da Ferrara) scriverò due poemi, i quali saranno il principio della mia

d'Arlecchino: secondo l'artigiano Govoni, che sembra ancora una volta dettare i tempi del proprio lavoro poetico con inclinazioni 'tayloristiche', il libro dovrebbe essere già concluso, ma così non è. Non è facile, naturalmente, immaginare quando un poeta fluviale e anti-narrativo come il ferrarese consideri finito il proprio libro. Probabile che il discrimine, qui, stia nella quantità di sonetti composti, anche se escluderei che il cruccio di Govoni sia la ricerca del conto tondo, magari in analogia con le *Fiale*: le *Poesie d'Arlecchino* si fermeranno a novanta sonetti, a pochi pezzi da quella quota cento che il ferrarese, produttore di versi a tavolino, se avesse voluto avrebbe facilmente raggiunto (ma la simmetria, forse, avrebbe rimandato alle *Fiale* con troppa puntualità). In ogni caso, è innegabile che si avvertano alcune cesure nell'andamento del primo libro, segno che la sua stesura ha conosciuto momenti di stallo: il più evidente, direi, cade all'altezza di *Le sete*, il cinquantacinquesimo sonetto, nel quale la novità più vistosa è data dall'introduzione massiccia di quelle figurazioni macabre che caratterizzeranno gran parte dei *Cenci*. Da lì in poi il primo libro risulta una colata di testi estremamente compatti, zeppo di ripetizioni e richiami interni, a testimonianza che i pezzi sono stati composti a breve o brevissima distanza gli uni dagli altri (il che, tra parentesi, spinge a credere che anche gli *Aborti*, come *Fiale* e *Armonia*, rispettino un'ordinazione cronologica sia delle sezioni – quindi: prima *Arlecchino* e poi *Cenci*, con momenti di sovrapposizione – sia, in linea di massima, delle singole poesie)¹¹.

Accanto al libro di sonetti, l'altro progetto è quello di un «poema»: la definizione è molto importante, non solo perché rimanda con forza all'*Armonia*, e di sponda al modello rodenbachiano (che nei *Cenci*, non a caso, torna ad ispessirsi), ma soprattutto perché distingue la natura dei due libri, con l'impressione che al secondo sia affidata, di contro a una totale eterogeneità metrica, una maggiore compattezza tematica (nei fatti minata da molte trasgressioni). Anche qui risulta arduo intuire a quale punto sia nel novembre del 1905 il lavoro di Govoni; io credo che i *Cenci*, a questa altezza, siano ancora bloccati a un livello poco più che progettuale, tanto che la loro «espressione» attende invano. Finita la crisi del 1905, ritengo che Govoni lavorerà contemporaneamente ai due progetti.

Il lavoro di impostazione di *Arlecchino* e *Cenci* è ricostruibile grazie ad alcuni appunti autografi sparsi nei testi della biblioteca govoniana e attraverso alcune lettere. Nella fase precedente alla scrittura il titolo che Govoni ha in mente per la sua opera è *Variazioni in malinconia*, poi modificato in *Facies sympatica*: nomi ossessivamente segnati nei testi

originalità e se troverò un editore che mi pubblichi continuerò a scrivere se non altro per far crepare di rabbia i miei (?) concittadini» (lettera datata «Roma, lunedì», conservata presso il Fondo Primo Conti, Archivio Papini).

¹¹ Sappiamo, ad esempio, che *La rosa doppia*, sonetto numero 43, viene proposto da Govoni a Papini il 24 giugno 1905, con la speranza di vederlo pubblicato su «Hermes» di Borgese (la lettera è conservata nel Fondo Primo Conti, Archivio Papini).

govoniani e citati in una lettera a Papini¹². Ma si tratta di idee ancora molto informi, prive di una concreta progettualità. Alcuni appunti più strutturati sul ‘libro di sonetti’ sono rinvenibili in una pagina de *La Cité des Eaux* di de Régnier; il suo titolo, prima di essere *Poesie d’Arlecchino* (nome testimoniato in una copia dell’*Au jardin de l’Infante* di Samain e in una di *Les Névroses* di Rollinat), doveva essere *Dominio d’Arlecchino*¹³. Questi, secondo uno schema abbozzato da Govoni, sono i titoli dei sonetti che il libro avrebbe dovuto contenere:

I.	Palazzo bisestile	XI.	Le fontane
II.	Sala da ballo	XII.	I pavoni
III.	Il labirinto delle rose	XIII.	Il pappagallo imbalsamato
IV.	Il silenzio	XIV.	L’orologio solare
V.	Notturmo d’astri	XV.	Le statue
VI.	La cucina	XVI.	I cipressi
VII.	Letto matrimoniale	XVII.	Dominio d’Arlecchino
VIII.	Specchio convesso	XVIII.	Le mani mozze
IX.	Il ritratto mascherato	XIX.	Il cofano macabro
X.	Il labirinto degli specchi	XX.	La maschera della morte rossa

Sei di questi compariranno nelle *Poesie d’Arlecchino*¹⁴. Più sotto sono appuntati altri titoli sparsi che poi rifluiranno nel libro¹⁵, accanto alla segnatura «sonetti della tetralogia», a testimonianza di come la raccolta venga programmata da Govoni secondo la successione di mini-serie tematiche. Un esempio. Una delle ultime serie delle *Poesie d’Arlecchino* è quella dedicata ai colori: il ferrarese, nelle stesse pagine de *La Cité des Eaux*, li scrive in colonna («Bianco; Grigio; Rosso; Nero; Azzurro; Verde; Giallo») e li cassa con un segno orizzontale dopo aver eseguito il sonetto corrispettivo. Non a caso il grigio, unico colore a non dare il titolo a una poesia di *Arlecchino*, è l’unico a non essere cassato.

Tanto basti per fare un paio di considerazioni: 1) Govoni in fase preliminare lavora quasi esclusivamente sui titoli, cercando di tracciare il percorso dell’opera attraverso la loro enunciazione. 2) Il paradosso sta nel fatto che il sonetto, spesso, finisce per eludere il tema imposto dal titolo, ne costituisce uno sviluppo incontrollato, vagamente tangenziale o del tutto digressivo, nei modi già intravisti nei *Fuochi*. La fase della ‘titolazione’ sembra dunque

¹² «Dopo i *Fuochi d’artificio* (che sto correggendo e che usciranno quest’altro mese) non pubblicherò più niente e mi ritirerò in campagna a coltivare la mia terra rimpiangendo “ciò che poteva essere e non fu”. E scriverò, solo per me, il poema di tutte le tristezze della vita che s’intitolerà non più *Variazioni in malinconia* ma *Facies sympatica*. Descriverò tutte le malattie, i manicomi e l’ospedale ch’io conosco molto bene» (lettera a Papini del 13 luglio 1904, conservata nell’Archivio Papini del Fondo Primo Conti).

¹³ Il titolo è segnato a p. 42 della *Cité des Eaux*. In una delle pagine iniziali della copia di *Les Névroses*, sotto al titolo ‘Le poesie d’Arlecchino’, ne sono appuntati degli altri in colonna: «Pantomima per ridere e per piangere; Amore e morte; Le campane d’Is; Delirium tremens; Pompe funebri; Balli di marionette; La coppa del re di Thule». A p. 43 de *La Cité des Eaux* tornano gli stessi titoli con ulteriori specificazioni: «La coppa del re di Thule - sonetti; Facies sympatica - poema; Le campane d’Is - poesie; Amore e morte - romanzo; Pantomima per ridere e per piangere - drama». Interessante anche una lista di opere segnata in una pagina dei *Contes* di Samain: «Delirium tremens (poema); I pierotti sonnambuli (poema); Pompe funebri (poema)» (p. 44).

¹⁴ Sono: *Palazzo bisestile* (sonetto numero 16); *Sala da ballo* (2); *Il labirinto delle rose* (5); *Il labirinto degli specchi* (8); *Le fontane* (15); *I cipressi* diventa *Il cipresso* (18).

¹⁵ Ad esempio: «Edelweis; Il riso; Il sole; Il vento». O la serie: «I fiori».

stare a sé, costituire un momento di creazione cronologicamente anteriore alla produzione poetica e dotato di una propria autonomia, un momento in cui Govoni può divertirsi a concepire fantasiosi involucri ancora vuoti, in un gioco verbale e visivo estremamente euforico, gratuito, non incaricato di un ruolo *strictu sensu* strutturante. Ogni titolo, poi, servirà a far scattare l'immaginazione nel momento dell'esecuzione poetica, secondo un processo associativo che appare davvero arbitrario, casuale, ondivago¹⁶. 3) Da cui l'aspetto liquido delle raccolte govoniane, che, alla fine, nonostante la presenza di schemi e architetture apparentemente geometrici, finiscono sempre per presentarsi sghembe, caotiche e quasi improvvisate. Anche *Le poesie d'Arlecchino* (e tanto più i magmatici *Cenci*) confermano questa impressione: sebbene si intraveda in filigrana l'esistenza di un'ossatura preliminare, il libro nell'insieme risulta sfaldato, come se gli argini avessero in più punti ceduto.

L'unica parete che resiste negli *Aborti* è quella che divide *Poesie d'Arlecchino* e *Cenci*, anche se essa separa due progetti distinti, e non due sezioni della stessa opera. Alla fine del 1905 non sembra di intuire nelle parole di Govoni l'intenzione di assemblare i due libri: il proposito, a mio avviso, nascerà più tardi, anche in seguito (ipotizzo) a convenienze editoriali ed economiche. Si badi: Govoni ci terrà a marcare la diversità dei due libri anche a livello tipografico, attraverso l'utilizzo di due caratteri diversi. E il frontespizio stesso, sotto la titolazione *Gli aborti*, recherà i titoli *Le poesie d'Arlecchino* e *I cenci dell'anima*, a sottolineare che non si tratta di suddivisioni interne al libro, ma di due libri. 'Gli aborti', dunque, è un titolo che ben si attaglia a una macro-raccolta che di fatto è la somma di due testi diversi, l'abnorme risultato di un'operazione chirurgica, il prodotto inevitabilmente degenerare di una fusione tra elementi dissimili. A complicare le cose c'è il fatto che i due libri sono in realtà profondamente imparentati¹⁷: come si vedrà, infatti, al di là delle diverse impostazioni metriche e tecniche, numerosissimi fili rimandano in continuazione dall'uno all'altro, imbastendo un sistema di ripetizioni addirittura più fitto di quello dei *Fuochi*. La polarizzazione delle diversità negli *Aborti* convive quindi con un loro mescolamento e con imponenti analogie, dando vita ad un'opera a suo modo 'mostruosa', per temi, contaminazioni e misure. E l'aborto, simbolo in Govoni di imperfezione e deformità, è

¹⁶ «Il titolo non funge più neppure da cornice, bensì da pretesto, èlan compositivo» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 62).

¹⁷ Spesso, invece, in sede critica si è partiti dalla basilare distinzione metrica per coinvolgerne altre. Farinelli e Livi, ad esempio, ritengono che le *Poesie d'Arlecchino* guardino anche tematicamente e stilisticamente alle *Fiale*, e così i *Cenci* verso *Fuochi* e *Armonia* (cfr. G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 258; F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 136). Ma mi pare che in questo modo si vengano a creare equilibri e corrispondenze troppo schematici, oltre che in buona parte depistanti.

un'immagine che torna spesso sia in *Arlecchino* che nei *Cenci* (mentre mai era comparso nelle opere precedenti)¹⁸:

Tu non hai che i tuoi poveri *aborti*, / ma non vergognartene / che anche la gente se si scandalizzerà / tu i tuoi miseri *aborti* / non costumi gettarli dentro le latrine / o rinvolti in un sudicio giornale / nasconderli nell'immondizie / delle pubbliche vie cittadine / tetra sorpresa del mendico cenciaiuolo / che vi fruga all'aurora col bastone, / tenera preda di cani famelici (*Alla musa*, vv. 70-80)

Triste dimora! *Aborti* nelle fiale, / rachitici e verdastrì (*Il palazzo dell'anima*, vv. 1-2)

E dell'anima verde infame *aborto* (*Lo spleen*, v. 14)

simili a pallidi *aborti* / dentro lo spirito di vino / [...] / Oh tutti questi esangui *aborti*! (*Anime sotto vetro*, vv. 11-12; 23)

Le orchidee simili ad *aborti*, nei bicchieri (*Dove stanno bene i fiori*, v. 18)

Anime simili ad una Maternità / (oh sopra i bianchi letti *aborti* di passioni!) (*Le anime*, vv. 32-33)

voi o piccoli desideri / insoddisfatti di morti / cose in disparte, oscure, / e voi, o miei tristi *aborti*, / o mie povere creature (*Amo*, vv. 68-72)

E fiumi docili e lenti vanno / sotto il giogo dei ponti / come fiumi di piombo liquefatto / coi loro strani *aborti* / coi loro tristi suicidi (*Le capitali*, vv. 125-129)

Luna, lievito giallo dello spleen, / lavanderia del paradiso, / giallo *aborto* che la notte / cerca invano di nascondere / dentro cenci di nubi / nei pozzi e nei canali (*Caleidoscopio*, vv. 35-40)

si scopriranno misteriosi *aborti* / nell'immondizie delle vie (*La notte*, vv. 63-64)

I cenciaiuoli che frugando col bastone / nei mucchi d'immondizie delle vie / trovan viscidì *aborti* inverminiti (*Le tristezze*, vv. 37-39)

Degli *aborti* sotto campane di cristallo azzurro (*Le stranezze*, v. 19)

E il museo d'*aborti* giallognoli / allineati nello spirito di vino (*La mendicante*, vv. 76-77)

Segnalerei due occorrenze. La prima, contenuta nell'introduttiva e programmatica *Alla musa*, è senz'altro la più esplicita: gli aborti si identificano con i versi dettati dalla musa, versi di cui il poeta non deve vergognarsi, anzi: ben poco crepuscolarmente egli ama le sue «povere creature». La seconda, contenuta ne *Il palazzo dell'anima*, è interessante poiché allinea in apertura di raccolta (addirittura nel primo verso del primo pezzo delle *Poesie d'Arlecchino*) 'aborti' e 'fiale': il rimando è palese, quasi didascalico, e inserisce in qualche modo la novità tematica ed espressiva della nuova poetica nel contenitore metrico dell'esordio («aborti nelle fiale»). Tutte le altre declinazioni dell'aborto rinviano sempre a un codice macabro e sgradevole: l'anti-sublime, negli *Aborti*, si risolve in un'exasperata poetica del brutto.

¹⁸ Ricorda bene Farinelli (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 257). Probabile, come ipotizza la Folli (A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., p. 453), che il simbolo derivi dal *foetus* laforghiano, anche se ricorre pure in Baudelaire (*Les phares*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 26), ben più attestato negli *Aborti*.

I titoli dei due singoli libri vanno in altre direzioni. *Le poesie d'Arlecchino*, piuttosto che rimandare ai due fuggevoli passaggi in cui la maschera viene citata nei *Cenci* (Arlecchino, con asimmetria tipicamente govoniana, non compare mai nel libro a cui dà il titolo)¹⁹, recupera l'*Arlecchino pitocco* dei *Fuochi*:

Un tempo egli faceva ridere la gente,
ora va in elemosina con la bisacca,
[...]
E filosofa: - L'abito ch'io porto è fatto
d'ogni stoffa, d'aurora, di terra, di mare,
e di pezzi di cielo, e giallo e blu e scarlatto,

sono ipocrita, dolce, lepido, iracundo,
ciò non ostante mi disprezzano, e pensare
che sono il tipo più imitato in questo mondo -.²⁰

La figura di Arlecchino incarna la molteplicità del libro, il suo carattere variopinto e cangiante, la sua varietà visiva, data, di fatto (come nel vestito di Arlecchino), dall'infinita ripetizione degli stessi elementi, e comunica, in più, quella commistione tra gioia e malinconia che caratterizzava già i *Fuochi* e che non mancherà di lasciare tracce negli *Aborti*²¹.

Quanto ai *Cenci dell'anima*, fin dal manifesto iniziale appare chiaro il loro significato:

O dolce musa, anima mia, vita mia,
ora è che tu abbandoni la tua solitudine
e vada per il mondo
come una scalza mendicante
che con sé non ha che i suoi *cenci*
e il suo vergine canto
(*Alla musa*, vv. 45-50)

I *cenci* sono quelli dell'anima-poesia, quindi, di nuovo, i suoi versi, indicati come elementi laceri e sfatti. Così nella poesia (credo più omonima che anonima)²² che apre il secondo libro:

Poveri *cenci* dell'anima mia,
pensieri di malinconia,
e tristi sanguinanti parole

¹⁹ «I begliuomini dai fiori ascellari / simili ad *arlecchini*, negli orti delle zitelle» (*Dove stanno bene i fiori*, vv. 25-26); «E non è nausea quel capogiro / che ti fa sembrare / quei rossi candelabri accesi / dei ridicoli *arlecchini* ubbriachi / che pattinano furiosamente / nei ghiacciai degli specchi» (*La suicida*, vv. 18-23).

²⁰ *Il trio delle maschere moderne, Arlecchino pitocco*, vv. 1-2; 9-14.

²¹ Basterà rimandare alla musa-mendicante del pezzo d'apertura («tu in elemosina offri un poco / della tua allegria vagabonda / [...] / tu sotto le finestre / insinua la più fine tua malinconia», *Alla musa*, vv. 88-89; 99-100), che riprende da vicino la figura dell'*Arlecchino pitocco*, o, ancor più, la dichiarazione di *Alla sposa che viene*, nei *Cenci*: «Ho, è vero, la mia dolce poesia, / ma la sua triste sorte / è di far ridere piangendo / come i pagliacci» (vv. 81-84).

²² Il dubbio, legittimo, lo ha avanzato Pietropaoli (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 58). Il fatto che nessuna altra poesia della raccolta sia senza titolo e che il pezzo cominci col verso «Poveri *cenci* dell'anima mia» induce a pensare che il titolo del libro sia anche quello del suo primo pezzo.

di disperazione e di dolore
 che mi piangete in cuore
 dov'è il vostro pallido sole?
 [...]
 Illusioni e speranze d'amore,
 tristi mazzi di nostalgia,
 benché il mio fedele cuore
 rassegnarsi non vuole,
 voi attendete invano il vostro sole,
 poveri cenci dell'anima mia!²³

La povertà diventa con gli *Aborti* il carattere peculiare della poesia govoniana, e il poeta non può che essere un cencioso mendicante, secondo un'identificazione che durerà a lungo in Govoni. Per il momento è chiaro che tale sbandierata miseria, simboleggiata dagli stracci del reietto, cozza con la veste colorata di Arlecchino, come i 'cenci' cozzano con le 'poesie'. I due titoli mostrano dunque una contraddizione, quella tra una poesia povera ed emarginata e una poesia sgargiante e vistosa, un attrito vivissimo negli *Aborti*, che però non rispetta affatto la simmetria imposta da Govoni. In altre parole, non è vero che le *Poesie d'Arlecchino* stanno in una dimensione alta e i *Cenci* in una bassa: moltissime cose «schifiltose»²⁴ affollano *Arlecchino*, e non poche preziosità decorano i *Cenci*. Miseria e raffinatezza, negli *Aborti*, sono continuamente imbastardite, ma sempre con lo stesso risultato, ossia la prevaricazione della prima sulla seconda. Ne sia testimonianza il destino del cigno, emblema del versante lirico più elevato: negli *Aborti*, si salva solo nel sonetto che chiude *Arlecchino*, mentre altrove va regolarmente incontro a una sorte tragica:

I cigni sono tutti morti di fame contro le porte (*Il tuo sorriso*, v. 67)

Mentre il cigno di Loengrino / s'è smarrito in una palude (*Le stranezze*, vv. 45-46)

Nelle basse cucine i cuochi bianchi come dei Pierotti / tirano il collo a dei candidi cigni (*La mendicante*, vv. 31-32)

Anche la dedica, allora, in questo gioco di contaminazioni, si duplica in due dediche che convivono sulla stessa pagina, ma con caratteri tipografici diversi (che non corrispondono, però, a quelli dei singoli libri). La prima, «Alla Cocca-blù», rimanda ad una sfera domestico-familiare, mentre la seconda appare decisamente più nobile:

A TE CHE MI HAI DONATO
 LA TUA GIOVINEZZA
 E LA TUA BELLEZZA,
 DIVINA AMANTE MIA,

²³ *I cenci dell'anima*, vv. 1-6; 25-30. I 'cenci dell'anima' tornano in altri due passaggi del libro: «scaldi e illumini i cenci scolorati / che la serve distende ad asciugare / sulle corde dell'umido cortile / come i poveri cenci malati / dell'anima mia (*Il sole*, vv. 35-39); «E l'anima che tutto il giorno fa in elemosina / i suoi cenci sulla porta...» (*Sesamo, apriti!*, vv. 10-11).

²⁴ È parola govoniana: *Il vino*, v. 3, nelle *Poesie d'Arlecchino*.

Ora, io non sono così convinto che la Cocca-blù sia la poesia²⁶, tanto per i caratteri diversi con cui sono stampate le due dediche (neppure allineate: una è spostata in alto a destra, l'altra al centro della pagina), quanto perché il colore dell'amante-poesia è semmai l'azzurro²⁷. Credo, piuttosto, che il nomignolo sia un appellativo affettuoso della propria futura moglie, quella 'sposa che viene' a cui Govoni dedica una delle poesie conclusive dei *Cenci dell'anima* (e che sposerà un mese dopo la pubblicazione degli *Aborti*)²⁸. Proprio in questo pezzo il ferrarese avanza un tetro parallelismo tra sé e Barba-blù («ma invece non ho più / che il chiavino / di Barba-blù», vv. 74-76), che fa pensare a una corrispettiva equivalenza tra la futura moglie e la 'Cocca-blù', dolce vittima del poeta. Così, peraltro, aveva già interpretato Moretti²⁹.

Ad avallare questa ipotesi c'è il fatto che il nome del personaggio perraultiano, molto diffuso negli *Aborti* anche grazie alla ripresa dell'amato Maeterlinck³⁰, torna anche in uno spazio che precede la dedica, una sorta di anticamera del libro che appare come un'invocazione a una divinità trina protettrice della raccolta:

LOENGRINO (pensate al suo puro cigno)
BARBA-BLÙ (pensate alle sue spose assassinate)
MEFISTOFELE (pensate al suo infernal ghigno)

Questo schema mima senz'altro l'elenco delle *dramatis personae* nei testi teatrali, quasi che Govoni volesse rubricare in anteprima alcuni personaggi che segneranno il percorso del libro³¹. A ciascuna di queste tre figure corrisponde una tipologia poetica, uno degli stili degli

²⁵ Questa seconda dedica rimanda con forza a *O amante mia!*, nei *Cenci dell'anima*, lungo pezzo crepuscolarmente ortodosso in cui anima, amante e poesia si identificano: «la divina amante mia / tu sei, la mia straziante poesia, / tu che mi guardi e stringi al tuo seno» (vv. 50-52).

²⁶ Così ritengono Farinelli (G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., p. 255) e Pietropaoli (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 59).

²⁷ «Se tu parli la tua limpida voce / isole d'oro crea, archi d'azzurro / [...] / oh il brindisi azzurro dei tuoi occhi!» (*O amante mia!*, vv. 25-26; 56).

²⁸ Govoni sposa Teresa Albisetti nel dicembre del 1907. Moretti a inizio dicembre informa Palazzeschi che «Corrado era seccato perché il parroco non lo può sposare fino agli ultimi del mese» (M. MORETTI, A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, I, cit., p. 116). Poi, in una lettera del 24: «Sai? Corrado si è sposato. È venuto da me con la sposa. Egli era felicissimo, e partiva per Bologna dove si fermava dal Pascoli. Proseguirà per Roma a... veder varare la *Nave*» (*ibidem*, p. 126). Significativo, mi pare, che la luna di miele dei due neosposi si risolva in un *tour* letterario nel nome di Pascoli e d'Annunzio. La vera amante di Govoni resta la poesia.

²⁹ «La fidanzata era una gentile mite fanciulla di cui dovevo sapere il nomignolo un poco più tardi. Infatti, un poco più tardi, Corrado pubblicava un nuovo libro di versi, *Gli aborti*, dedicato, non più al micio, non più al barbogianni, non più alle sorelle che non ci sono – cercatele! – ma alla sua *Cocca-blù*. Quel giorno, la sua *Cocca-blù* lo attendeva docilmente da più di due ore poco lungi dall'umile soglia ch'ella non aveva tuttavia osato varcare» (M. MORETTI, *Via Laura*, in *Tutti i ricordi*, cit., p. 456).

³⁰ Penso ovviamente ad *Ariane et Barbe-Bleue* (1901). Barba-blù è citato anche in una delle *Illuminations* di Rimbaud (precisamente in *Après le déluge*). Tra le poche parole appuntate da Govoni su una copia delle *Œuvres* rimbaudiane (Paris, Mercure de France, 1904), spicca proprio il nome di Barba-blù. Si legga anche *La ronde de Barbe-Bleue* di Laforgue, da *Les complaints*.

³¹ Loengrino (che è anche figura rodenbachiana: vd. oltre) torna altre sei volte: *Alla musa*, v. 65; *L'ombra danaide*, v. 8; *Loengrino*, v. 14; *Il tuo sorriso*, v. 8; *Le capitali*, v. 15; *Le stranezze*, v. 45. Barba-blù altre

Aborti: simbolismo *liberty* per Loengrino, decadentismo fantastico per Barba-blù, simbolismo nero per Mefistofele. Govoni va oltre l'antinomia baudelairiana tra *spleen et idéal*, sdoppiando il primo termine (peraltro ricorrente negli *Aborti*)³² e connotandolo di sfumature più marcatamente *maudit*, ma assieme meno realistiche, verniciate da una patina di favolismo: ne esce un quadro che bene anticipa le lugubri allucinazioni che contraddistinguono la raccolta. Ciò che è ancora interessante di questo spazio, oltre all'appello diretto ai lettori in stile-*Fuochi*, è che esso si lega ramicamente alle dediche, richiamando fortemente la prima («Barba-blù : Cocca-blù»: appunto, i due sposi) e formando con la seconda una sequenza in cui si intravede nuovamente, pur se scombinata, la matrice della quartina (ABA BDDEE, dove B è rima imperfetta «assassinate : donato»). Govoni costruisce un'introduzione estremamente elaborata, che cerca di compattare le molteplici direzioni della raccolta, ma che finisce per fornire, piuttosto che una bussola per orientarsi al suo interno, un'accordatura enigmatica e già di per sé dissonante all'intero libro.

5.3. Le poesie programmatiche

Govoni, si sa, non è un poeta che scrive spesso sopra la propria poesia. Nelle prime raccolte è possibile trovare qualche dichiarazione metapoetica qua e là, ma si tratta di frammenti sparsi, di uscite estemporanee e frettolose, lanciate *en passant*, quasi distrattamente, in mezzo alla girandola di immagini. Stupisce, allora, che Govoni negli *Aborti* non solo moltiplichi questi momenti di riflessione, ma riservi loro gli snodi cruciali del libro. E dunque: *Alla musa*, «fuori sacco»³³, esclusa dai due libri, apre l'intera raccolta; *Loengrino* chiude *Le poesie d'Arlecchino*; *I cenci dell'anima* apre il secondo libro; *Sesamo, apriti!* lo chiude. Già la collocazione dei quattro testi forma un quadro leggermente asimmetrico, che lascia scoperta l'apertura di *Arlecchino*, relegando *Sancta simplicitas*, l'altro testo programmatico del libro,

cinque: *L'odore delle gardenie*, v. 2; *Barba-blù*, v. 9; *Il tuo sorriso*, v. 50; *Barba-blù*, v. 8; *Alla sposa che viene*, v. 76. Mefistofele riappare soltanto in un altre due occasioni: *Il riso*, v. 8; *Le capitali*, v. 68.

³² Oltre al sonetto *Lo spleen: Il verde*, v. 11; *I miei*, v. 3; *Caleidoscopio*, v. 35.

³³ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, p. 124. L'esclusione sarà dovuta anche a ragioni metriche, non rientrando *Alla musa* nel rigido ambito sonettistico delle *Poesie d'Arlecchino*. Sicché *Alla musa* non trasgredisce affatto «la legge immutabile del sonetto che impera nella prima parte del volume» (F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 139), poiché non vi è inclusa.

in ventisettesima posizione³⁴. Solo un'analisi ravvicinata dell'intera raccolta può aiutare a sciogliere le esplicite contraddizioni che emergono tra i cinque pezzi.

Alla musa ('riscoperta' da Sanguineti)³⁵ è di certo la poesia-manifesto per eccellenza degli *Aborti*: non a caso Govoni le dà un titolo così canonico e la colloca fuori dalle maglie di *Arlecchino* e *Cenci*, in evidente posizione di spicco, in qualità di iper-introduzione. Il lungo testo, composto da un'unica strofa di 114 versi di varia misura, è un'orgogliosa dichiarazione di poetica anti-sublime: la musa si deve «uniformare al calvo gregge», abbandonare «perle e rubini» e girare «scapellata» per le strade della città. «Tacciata di pederastia», la poesia tronca definitivamente con le raffinatezze e gli ornamenti delle *Fiale*: al passato sgargiante e snobistico si sostituisce un presente di miseria, prospettato – si badi – come necessario:

ora è che tu abbandoni la tua solitudine
e vada per il mondo
come una scalza mendicante
che con sé non ha che i suoi cenci
e il suo vergine canto,
e contro il suo petto
il suo povero organetto
come un bimbo poppante
che ininterrottamente piange
(vv. 46-54)

Il clima è di un crepuscolarismo da manuale, se non fosse che Govoni non riesce a tenere a lungo il registro argomentativo e finisce per aprire due ampie parentesi digressive attorno alla maschera e allo specchio, simboli tipicamente crepuscolari, ma ormai assunti come emblemi funebri e deformanti («specchi ove tutti i visi / che vi si miran dentro / prendono un'aria d'annegati», vv. 42-44)³⁶, ad aprire in qualche modo il paesaggio svilente dell'ultima parte. Qui davvero Govoni snobilita il canone simbolista e scende verticalmente verso i bassifondi, superando nella discesa anche la medietà crepuscolare: il «puro cigno» di Loengrino viene uguagliato alle oche, rischiando persino «d'essere ingrassato per Natale»; ai palazzi opulenti

³⁴ In più gli *Aborti* mancano di una vera conclusione, 'fuori sacco' come *Alla musa: Sesamo, apriti!* non è esattamente «in posizione simmetrica con la stessa *Alla musa*» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 54), in quanto è inclusa nei *Cenci*, e quindi conclude quelli piuttosto che l'intera raccolta.

³⁵ E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 41-48. Suo anche l'accostamento del testo con *I limoni* montaliani, nel nome di una medesima opposizione tra poesia povera e poesia 'laureata', oltre che di qualche vicinanza lessicale (si veda anche A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., nota 50 a p. 56).

³⁶ «Tra le maschere che occultano il volto, ma insieme, cromaticamente caratteriali, lo rivelano nella sua essenza autentica, e ne definiscono, con il ruolo, il senso, e gli Specchi, che registrano il volto, ma in forma mortuaria, in una morte deforme per acqua, non vi è propriamente opposizione e contrasto, ma integrazione, ma equivalenza» (E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 44); «Poi il poeta svara, in rapporto alla riconoscibilità della sua poesia, dal motivo della maschera proteiforme a quello dello specchio, topos simbolistico per eccellenza ma qui rovesciato con formidabile nonchalance, non essendo più affatto il luogo della profondità e del mistero, bensì quello della non-risposta, della neutralizzazione o mortificazione della individualità» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 55).

dei ricchi si contrappongono strade sudice percorse da cani famelici e da mendicanti che frugano tra le immondizie; al fanciullo che piange davanti al giocattolo nuovo (si pensi a *Il piano*, nei *Fuochi*) subentrano «rachitici bambini / che piangono sui lor trastulli infranti». Govoni davvero «scende di due toni»³⁷. In questo suo spaccato di sub-umanità, *Alla musa* risulta davvero esemplare nel percorso degli *Aborti*: è qui che l'emarginazione diventa dimensione poeticamente e (ha ragione Pietropaoli)³⁸ eticamente privilegiata, poiché permette di capire che «nobile solo è il dolore», aprendo così la strada al salto triplo della poesia, vero luogo del riscatto:

Oh lo so bene che ai tuoi occhi
non sembran tali
tutte le cose misere che tu vedi!
E che a te bastano
per darti un'illusione di ricchezza
le buccie d'oro degli aranci sopra i marciapiedi...
(vv. 109-114)

Alla musa, nell'itinerario govoniano, è l'auto-affossamento, la distruzione della propria precedente mitologia (Curi: «Govoni si accanisce contro ciò che ama»)³⁹, l'amara rinuncia a una poesia sublime ormai impraticabile e il cocciuto rifugio in una poesia visionaria e metamorfica che, drogando un reale infimo, lo renda sopportabile almeno in termini illusori. E questo, a mio avviso, va sottolineato di *Alla musa*: il suo essere un manifesto masochistico, 'a malincuore', e tuttavia orgoglioso.

Risulta allora più comprensibile l'altrimenti ingiustificato passo nella direzione opposta che è *Loengrino*, in chiusura del primo libro, dove si ribalta la prospettiva di *Alla musa* in favore di un ritorno alla poesia sublime:

Vender viole al canto della via
più non è tempo, sulle gialle soglie
dei conviti esibir le tue voglie
come maschere di malinconia.

Musa, la tua più bella azzurra veste
(troppo aspettammo!) è tempo d'indossare,
non di piangere piano, ma cantare
e celebrare le tue nuove feste.

Oh squillate l'annunzio sonoro,
araldi con le vostre trombe d'oro
ai quattro venti celeri: è il divino

epitalamio dell'amore: viene
raggiante per le correntie serene
sul suo candido cigno Loengrino.

³⁷ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, nota 28 a p. 143.

³⁸ «La conclusione [...] ratifica infine che l'estetica govoniana è prima di tutto un'etica e un'ideologia, donde la poesia riscatta la realtà» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 56).

³⁹ Cfr. E. SANGUINETI, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 48.

Il ripudio crepuscolare delle quartine è senza appello, il ‘mutamento di voce’ viene di nuovo presentato come necessario («più non è tempo»), e poi addirittura come auspicato («troppo aspettammo»), la poesia si riabilita e ritrova le note più raffinate, il cigno di Loengrino recupera la sua purezza, alla musa viene restituita una funzione celebrativa. La contraddizione rispetto ad *Alla musa* e al clima medio degli *Aborti* è palese, tanto più se si considera che la poesia successiva, ossia la prima dei *Cenci*, è una sorta di *plazer* crepuscolare, un inventario di ‘cose che fanno il crepuscolo’, e le poesie che la seguono inanellano una serie di quadri piangevoli che rientrano come pochi altri pezzi del ferrarese nel codice del crepuscolarismo più ortodosso. È chiaro, dunque, che le nobili dichiarazioni di *Loengrino* non rinviano ai *Cenci*, ambientati per lo più nelle stesse ‘bassure’ di *Alla musa*. Non per questo, tuttavia, il sonetto andrà considerato come una dichiarazione di poetica regressiva, come «la vera prefazione de *Le poesie d’Arlecchino*»⁴⁰ collocata però in coda al libro: anche *Arlecchino*, infatti, pur recuperando il metro delle preziose *Fiale*, si colloca tendenzialmente in una dimensione povera e anti-sublime. A mio avviso *Loengrino* è davvero un epilogo ad *Arlecchino*, ma è anche un epilogo agli interi *Aborti*, poiché rimanda a qualcosa che succederà ai *Cenci* stessi. La sua collocazione centrale nella raccolta è depistante: bisogna infatti ricordare che Govoni, almeno in parte, lavora contemporaneamente ai due libri.

Tanto che, mentre ai *Cenci* fa da introduzione la poesia omonima, perfettamente in linea con la povertà di *Alla musa*, a *Loengrino* corrisponde *Sesamo, apriti!*, la poesia programmatica che conclude i *Cenci*: qui vengono recuperati i propositi sublimi e di nuovo rinnegate le dichiarazioni pauperistiche di *Alla musa* (anche con espliciti rimandi)⁴¹:

Oh come sono stanco
di tutte queste povere cose!
Come sono mortalmente stanco!
[...]
Oh basta! Oh quella poliambulanza
d’organi di Barberia
che riempie tutto il giorno la mia stanza
di malinconia!
E l’anima che tutto il giorno fa in elemosina
i suoi cenci sulla porta...

⁴⁰ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 140 (Livi ritiene che tutti i testi programmatici degli *Aborti* siano da spostare all’indietro, sicché *Alla musa* diventerebbe «più un bilancio disilluso di *Fuochi d’artificio* che un programma per *Gli aborti*» [*ibidem*, p. 139] e *Sesamo, apriti!* illustrerebbe «le ambizioni dell’intero volume e lo scacco a cui esse approdano nella seconda sezione» [*ibidem*, p. 145]). Anche Pietropaoli parla di *Loengrino* come di una «specie di giustificazione a posteriori, una dichiarazione d’intenti, ma anche questa a cose fatte» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 57) e di *Alla musa* come di una poesia-manifesto «in ritardo» (*ibidem*, p. 54). Queste interpretazioni, a mio avviso, conducono a una visione del tutto sfasata del libro.

⁴¹ Il riferimento ai capelli delle fate è emblematico: «Voglio vedere le tue azzurre fate / nei cui biondi capelli pettinandole / si scopron le perle ed i rubini» (*Sesamo, apriti!*, vv. 20-22); «Oh non ti dolga se non troveranno / perle e rubini nella tua chioma / come in capo alle fate pettinandole» (*Alla musa*, vv. 4-6).

Sesamo, apriti!
 [...]

Voglio vedere le tue azzurre fate

nei cui biondi capelli pettinandole

si scopron le perle ed i rubini

e i giacinti e le opali trasognate

di cui hai pieni i pozzi e i magazzini.

E sulla sabbia d'oro voglio cavalcare

le tue bianche pulledre alate

lungo il mare.

Sesamo, apriti!
 (*Sesamo, apiriti!*, vv. 1-3; 6-12; 20-28)

I quattro testi, quindi, si riprendono e si rinnegano in modo perfettamente parallelo: *Alla musa* e *Poveri cenci dell'anima mia*, in apertura, prefigurano le visioni squallide che caratterizzano entrambi i libri degli *Aborti*, mentre *Loengrino* e *Sesamo, apriti!*, in chiusura, prospettano il ripudio della 'poetica degli stracci', anticipando l'ambientazione più *en plein air* delle *Poesie elettriche* (1911)⁴².

La vocazione anti-sublime della raccolta è confermata dall'altro testo programmatico interno alle *Poesie d'Arlecchino*, cioè *Sancta simplicitas*, che si accorda sullo stesso tono *in minore* dei due prologhi:

Anima, non avere voglie insane
 di gran dovizie pericolose,
 non agognar giardini pien di rose
 di statue di pavoni e melagrane.

Le molli chiacchiere delle fontane
 ti rendon le virtù voluttuose,
 i frutti dalle polpe saporose
 ti fanno disprezzar il casto pane.

Ma sii come l'orto poverello
 d'un montanino ed umil convento
 dove il mite ortolano fraticello

non educa sul pozzo inutili olle
 di garofani rossi ma è contento
 sol di piantare laiche cipolle.

Qui il codice è più dannunziano che baudelairiano, ma la riduzione dell'*hortus conclusus* a «orto poverello» pieno di «laiche cipolle» non lascia spazio a dubbi sulle intenzioni anti-sublimi (questa volta, sì, pre-gozzaniane) del ferrarese, aprendo, casomai, alcune frizioni con l'aspetto metamorfico ed evasivo del libro, al quale si oppone qui un saldo realismo.

Non stupisce affatto, invece, che le poesie-manifesto govoniane riflettano sulle 'cose che fanno la poesia' piuttosto che sullo stile o su altri aspetti di poetica, rivelandosi dei

⁴² A testimonianza di come *Loengrino* e *Sesamo, apriti!* guardino davvero agli sviluppi successivi della poesia govoniana, è interessante notare come nelle *Poesie scelte* del 1918, regolate da una tendenza normalizzante e più schiacciata sugli sviluppi post-*Aborti*, Govoni inserisca solo quattordici pezzi degli *Aborti*, tra cui questi due, escludendo *Alla musa* e gli altri due manifesti 'in minore' (si veda: G. TELLINI, *Le «Poesie scelte» del 1918*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 287-329).

programmi tematici piuttosto che formali, dal momento che le cose, in questa fase della produzione govoniana, sono la poesia: *Gli aborti*, come documentano i nudi inventari delle poesie-elenco nei *Cenci*, consacrano la centralità delle cose, aprendo la strada a una poetica degli oggetti destinata nel Novecento a larghissima fortuna. E neppure stupisce che le due poesie-epilogo ribaltino l'intero quadro: non è così peregrino, e addirittura tipico di Govoni, presentare già all'interno di un'opera i germi di un suo imminente superamento. Moretti ne parlava a Palazzeschi nell'agosto del 1907, prima ancora della pubblicazione della nuova raccolta: «[Govoni] odia tutto ciò che à pubblicato»⁴³. *Gli aborti*, che contengono in sé una loro doppia abiura, ne sono una conferma.

5.4.1. Le poesie d'Arlecchino: la varietà delle cose

Perché Govoni, dopo i segnali di liberazione metrica ormai piuttosto decisi lanciati nei *Fuochi*, decida di applicarsi a un libro di sonetti è cosa non poco misteriosa. Forse ha ragione Pietropaoli a ritenere che il vero valore dei due libri degli *Aborti* si possa cogliere solo dal loro confronto⁴⁴. Quindi: Govoni non riesce a compiere il passo decisivo verso la metrica liberata, se non operando parallelamente una restaurazione della struttura più tradizionale⁴⁵. La spiegazione, chiaramente, non basta, e forse rischia addirittura di far apparire *Arlecchino* un libro troppo subordinato e funzionale ai *Cenci*. C'è, insomma, qualcosa in più, qualcosa che va a toccare direttamente la 'forma-sonetto'.

Govoni, con le *Poesie d'Arlecchino*, vuole scrivere un libro che perlustri la molteplicità del reale, che ne ritagli alcune sezioni selette e ne dimostri, attraverso una raffica di analogie, la natura variegata e cangiante. Il procedimento è elementare: ogni titolo individua un fenomeno o un oggetto che poi la poesia si incarica di declinare in tutte le sue varianti, di associare ad altre figure, di stravolgere con una sequela di rimandi e digressioni. Il carattere ambiziosamente metodico di *Arlecchino* richiede, insomma, un contenitore metrico. La scelta, a questo punto, non può che cadere sul sonetto, il quale garantisce brevità, evitando una proliferazione *ad infinitum* delle digressioni, rigidità e serialità, consentendo di

⁴³ M. MORETTI, A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, I, cit., p. 96.

⁴⁴ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 62.

⁴⁵ L'annotazione era già di Mengaldo: «È insomma come se Govoni avesse voluto garantirsi il salto avanti con un contemporaneo passo indietro, giustapponendo un insieme testuale il più tradizionale possibile, che sopra le spalle delle due raccolte precedenti si riallaccia alle *Fiale*, a un insieme testuale che fa progredire in modo sostanziale le novità metriche (e naturalmente non le metriche soltanto) di *Armonie* e dei *Fuochi*» (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 124).

costituire dei brevi cicli tematici, delle collane dedicate ciascuna a una manifestazione del reale. Questo sono, essenzialmente, le *Poesie d'Arlecchino*: un catalogo delle molteplici forme delle cose costrette in contenitori metrici 'in serie', uguali tra loro, a coniugare ancora una volta varietà e ripetizione. Inutile dire che Govoni talvolta esce dall'architettura a collane, inserendo sonetti isolati e a sé stanti, specialmente nella prima parte del libro, che appare decisamente meno organizzata e più sfilacciata rispetto alla seconda. Questo è, approssimativamente, lo spettro riassuntivo del libro:

I) 1-16: sonetti dedicati a una rappresentazione simbolica della propria anima, paragonata ad un palazzo. La serie è molto discontinua e alterna sonetti chiaramente imparentati tra loro (alcuni dei quali presenti nell'elenco di titoli proposto più sopra) a digressioni per lo più naturalistiche e cimiteriali, proseguendo in qualche modo la struttura labirintica e intrecciata dei *Fuochi*.

17-19: sonetti sugli alberi.

20-30: sonetti dedicati ad altre manifestazioni della natura, con un paio di eccezioni.

31-33: serie *Le farfalle*.

34-38: serie *I profumi*.

39-54: sonetti sui fiori.

II) 55-74: sonetti neri, tutti caratterizzati da un ricorso a figurazioni lugubri e sgradevoli. È possibile individuare qualche serie interna, come quella dedicata alle parti del giorno (63-65) o alla donna (66-70).

75-80: serie sui colori.

81-88: serie *Ottavario degli occhi*.

89-90: poesie finali.

Come ho già detto, individuerei nel sonetto *Le sete* (55) una cesura importante, dopo la quale il codice figurativo govoniano si assesta su alcune immagini ricorrenti, in buona parte comuni a quelle diffuse nei *Cenci*, a formare una sorta di ponte ideale tra i due libri. Distingueri poi le serie in due tipologie:

1) La prima è costituita da collane che hanno un titolo unico per tutti i sonetti che le compongono (ad es.: *Le farfalle*; *I profumi*; quattro pezzi di *Ottavario degli occhi*): in questo caso i singoli sonetti non sono altro che variazioni su un unico tema generico dato dal macro-titolo, e in quanto tali appaiono del tutto interscambiabili tra loro. Ossia: la successione dei componenti non rispetta un ordine logico, non ci sono ragioni per cui un sonetto debba precedere o seguire un altro, e gli stessi versi potrebbero benissimo appartenere a uno qualsiasi dei pezzi, dal momento che non c'è nessun tipo di evoluzione nella serie. Lo scopo

‘frenante’ del sonetto, in questo contesto, risulta eluso, giacché Govoni assomma più sonetti senza stacchi sostanziali tra l’uno e l’altro tranne quello fisico del cambio di pagina: il ferrarese, appena si pone un limite, trova subito l’*escamotage* per superarlo. L’intento di queste collane ‘monotematiche’, che espongono con ritmo febbrile e ossessivo una trafila di classificazioni *non stop* attorno a un unico elemento, è quello di catturarne l’essenza ultima, con esiti fatalmente fallimentari⁴⁶.

2) La seconda tipologia è data da collane prive di un titolo unico (come quelle sui fiori o sui colori) o che, pur se dotate di un titolo unico, sono composte da sonetti con un proprio sottotitolo specifico (come gli altri quattro pezzi dell’*Ottavario degli occhi: Occhi di malati, Occhi della follia, I miei, I tuoi*). Questa tipologia è meno estensiva e meno sistematica della prima, poiché si concentra soltanto su alcune manifestazioni specifiche, che non coprono tutta l’ampiezza fenomenica dell’argomento. Govoni sceglie alcuni fiori, alcuni colori, alcuni occhi, e sul loro tema intesse sfilze di analogie che spesso fanno perdere di vista il punto di partenza.

Credo che si intuisca già, prima ancora di addentrarsi negli aspetti tematici e formali, il carattere particolarmente ossessivo delle *Poesie d’Arlecchino*. Era anche questo, d’altronde, l’effetto che Govoni voleva ottenere attraverso l’uso esclusivo del sonetto, non più utilizzato come contenitore stimolante (vedi *Le fiale*), ma come letto di Procuste in cui incatenare una girandola incessante e ripetitiva di immagini. L’intento è centrato: negli spazi angusti di questi testi, forse ancor più che nelle ampie campate dei *Cenci*, gli *Aborti* si dimostrano un libro soffocante e claustrofobico.

5.4.2. La prima parte delle *Poesie d’Arlecchino*: tra simboli e natura

L’ingresso nelle *Poesie d’Arlecchino*, come detto, avviene attraverso alcune poesie potentemente simboliche, che ricostruiscono in modo assai labirintico, secondo la lezione disorientante dei *Fuochi d’artificio*, un’enigmatica ‘architettura dell’anima’ (a cominciare dai

⁴⁶ È stato soprattutto Viazzi a concentrarsi su questa tecnica govoniana e sui suoi frustanti risultati: «la varianza del fenomenico non consente certezza alcuna, la serialità delle significanze non permette di raggiungere il lor tratto comune, l’indicatore semantico che conferisca loro un significato univoco» (G. VIAZZI, *Corrado Govoni*, in *Dal simbolismo al déco*, I, cit., p. 191). E ancora, proprio a proposito della serie *I profumi*: «parla della molteplicità dell’esistente (*Vi sono*, cioè *Il y a*, altro stilema-base del discorso simbolista) per definirlo tramite i suoi attributi: un singolo significante, che nell’universo del dizionario solitamente è contrassegnato da un sol termine, in quello del reale si presenta sotto aspetti innumerevoli: si tenta allora di registrarne le caratteristiche, di invenirne i collegamenti predicativi, di individuarne la significazione vera» (*ibidem*, pp. 191-192).

primi tre pezzi: *Il palazzo dell'anima*, *Sala da ballo*, *Il giardino dell'anima*). Si tratta di uno dei momenti più orfici di Govoni, accostabili per certi versi ai risultati allegorici del primo Lucini, se non fosse che si avvertono già con forza le prime emersioni di un armamentario nero, orrido, prelevato dai passaggi più esasperati di Rollinat e Baudelaire, e utilizzato per minare la funzionalità degli altri simboli, fatti girare a vuoto. Il quadro di insieme può essere etichettato come un *liberty* nero dai tratti estremamente inquietanti, che contamina le due declinazioni più discoste del decadentismo fine-ottocentesco con effetti senz'altro corrosivi nei confronti della linea più metafisica, ma liquidanti, a ben vedere, verso entrambe.

Già nel pezzo d'apertura Govoni affastella una chincaglieria dotata di una carica angosciosa non indifferente, distantissima da quella *démodé* di alcuni pezzi tra *Armonia* e *Fuochi*:

Triste dimora! Aborti nelle fiale,
rachitici e verdastrì. Sorridenti
bambole sparse ovunque. Sofferenti
in vasi d'ambra fior di digitale.

Campane di cristallo su agonie
di cera, rosee maschere di seta
annegate nell'acqua ovale inquieta
degli specchi, malinconie impagliate
(*Il palazzo dell'anima*, vv. 1-8)

Lo stridio è dato dalla giustapposizione tra materiale crepuscolare/rodenbachiano (lo specchio, le maschere, la campana di cristallo) e oggetti del tutto estranei a quel contesto (gli aborti, le bambole), inseriti dentro la cornice con assoluta *nonchalance* e con effetti quasi informali. L'accostamento crea un clima sospeso, al limite di certe atmosfere maeterlinckiane, anche perché, mentre alcuni dei nuovi oggetti rientrano in una tradizione poetica specifica e creano un dissidio per lo più letterario, altri sono del tutto privi di un *pedigree* lirico e danno vita ad un impasto davvero scioccante. Qui, ad esempio, vengono accostati lo specchio rodenbachiano e un'immagine senz'altro laforghiana:

E il tistico profilo d'un Pierroto
si ripercuote freddolosamente
nel carneval ghiacciato degli specchi
(*Sala da ballo*, vv. 12-14)

In questi altri passaggi, invece, vengono affiancati simboli 'riconoscibili' ad altri più arcani:

L'anima ha messo fuori il pappagallo / a la pioggia che viene lentamente / e sopra il davanzale il gelsomino (*Il giardino dell'anima*, vv. 9-11)

solo rospi seduti contro i muri / si riscaldano al sole, flatulenti / come rognosi mendicanti sazi (*L'erba*, vv. 12-14)

Labirinto di specchi convessi! / Donde s'esce? Non sembran degli incastri / di celle d'un convento di verdastrì / gnomi ridicolissimi e complessi? (*Il labirinto degli specchi*, vv. 1-4)

Tutta questa prima zona ‘arlecchinesca’ sembra proprio costruita per disattivare il valore tradizionale della simbologia *fin de siècle*, per disinnescare la serie canonica dei rimandi allegorici più diffusi nella letteratura otto-novecentesca, attraverso un loro subdolo contagio e un loro avvelenamento, l’infezione di un virus interno che al contempo ne sfrutti le residue valenze e le esaurisca. È proprio questa zona degli *Aborti*, direi, quella in cui si testimoniano gli attriti maggiori tra alcuni modelli del giovane Govoni e la nuova musa cenciosa. Un buon esempio è d’Annunzio: la sua lezione è concretamente intercettabile, in tutti gli *Aborti*, soltanto tra questi primi sonetti. E saranno, non a caso, le sue ultime scorie nel ferrarese.

Due ulteriori annotazioni su questi testi, entrambe collegate ad alcune istanze dei *Fuochi*. Si è registrato anche altrove come Govoni ami costruire dei ponti tra sezioni o addirittura tra opere contigue (così, si ricorderà, tra *Armonia* e *Fuochi*): in questo caso è evidente, anche a una lettura superficiale, che i primi sonetti degli *Aborti* riprendono due figurazioni basilari della raccolta precedente, ossia il labirinto e il cimitero. Quanto al primo simbolo, esso ricorre addirittura con una maggiore ossessività rispetto ai *Fuochi*, per poi scomparire del tutto e non lasciare più tracce, nemmeno come riferimento strutturale⁴⁷. *Il labirinto delle rose*, *Il labirinto degli specchi* e *Ver* sono pezzi ambientati in disorientanti dedali, sia vegetali, con rimandi all’intricata flora del *Piviale dell’Autunno*, sia costituiti da «specchi convessi»; in quest’ultimo caso Govoni rispolvera quell’estetica del riflesso, seicentesca e virtuosistica, già presente nei *Fuochi*, anche se qui i giochi di rifrazioni non avvengono tra oggetti e nature morte, ma coinvolgono il poeta in prima persona, con esiti di nuovo surreali piuttosto che barocchi:

Se tu hai voglia di scorgere animarsi
tutto il salone prodigiosamente,
accendi i lampadari, ed i cristalli

degli specchi avran l’aria di destarsi
ripetendoci clamorosamente
come dei verdirossi pappagalli
(*Il labirinto degli specchi*, vv. 9-14)

La vera cifra di questi sonetti di *Arlecchino*, però, è quella funebre: quasi ogni spazio è assediato da visioni macabre, tanto che l’intera scenografia, negli ultimi pezzi della serie, arriva ad assumere connotati cimiteriali. Così il singhiozzio di una fontana sembra la voce «di qualche bella vergine annegata / anticamente in un marmoreo pozzo» (*La voce*, vv. 13-14), la lampada rimane sospesa «in aria d’impiccata» (*La lampada di Psiche*, v. 14), il riso della donna è «assassino» (*Sonetto nero*, v. 12), le fontane sono delle «prefiche» (*Ver*, v. 8), le lavandaie «sciacquan panni d’amanti trucidati» (*L’acqua*, v. 13). Il trittico *La porta delle*

⁴⁷ Con una sola e fuggevole eccezione: «foci scintillanti / che si perdono in labirinti oscuri» (*Ottavario degli occhi*, II, vv. 7-8).

lacrime, I cipressi e le rose e L'ombra Danaide, poi, mette in fila una sequela ossessiva di immagini mortuarie e di incubi assillanti, ponendo fin da subito il motivo dell'orrido come il basso continuo della raccolta⁴⁸. È un Govoni decisamente *maudit* quello che apre le *Poesie d'Arlecchino*, un Govoni che si sente in dovere di declinare in chiave nera qualsiasi tema, compreso quello lussurioso, che si fa maniacale e patologico nel potente *Sonetto nero*, ben oltre gli sfinimenti del *Vas luxuriae* e al di là persino delle perversioni baudelairiane («sul tuo corpo atroce / mi c'inchiodasti come su una croce», vv. 6-7).

A fare da ponte tra questa zona e quella naturalistica di *Arlecchino* sono una manciata di sonetti che recuperano, come nei *Fuochi*, gli ambienti settecenteschi e watteauiani già perlustrati in alcuni pezzi delle *Fiale*. Questa maniera rimane dunque a lungo nelle corde di Govoni e attraversa un po' tutte le sue prime raccolte, risparmiando soltanto l'*Armonia*, che si conferma, in virtù del suo esclusivismo rodenbachiano, il libro più isolato tra quelli del giovane Govoni. Negli *Aborti*, intanto, pezzi come *Ver*, *Le fontane* e *Palazzo bisestile* riattivano il sistema di automatismi e ripetizioni fondato sulle statue, la meridiana, i pavoni, le fontane, la scalea coi leoni e i bossi, tutti simboli riusati e ri-metaforizzati, ma affatto equivalenti a quelli incontrati tra *Fiale* e *Fuochi*. Qui, di nuovo, Govoni è la propria fonte, il repertorio da cui egli stesso può trarre nell'arco di più raccolte infinite variazioni su un tema, con scarsissime escursioni, quasi che il macro-testo in cui le poesie vengono di volta in volta inserite non influisse affatto sulla loro fisionomia. E, sia detto tra parentesi, è proprio la convivenza tra questa impressionante immutabilità della poesia govoniana e una parallela tendenza a fare continuamente *tabula rasa* a rendere così ingarbugliata la produzione del giovane ferrarese, e così difficile da antologizzare senza cadere in snaturamenti⁴⁹.

A questo punto nelle *Poesie d'Arlecchino* si apre una lunga zona dedicata a elementi e fenomeni della natura, una zona caratterizzata da un *climax* ascendente di analogismo che porterà a sonetti sempre più allucinati e digressivi. I primi pezzi di questa serie, in compenso,

⁴⁸ Emblematica *La porta delle lacrime*: «Non ci sono più rose né colombe / che odorino o che tubino, ma croci / bianche e cipressi lugubri e feroci / come pennacchi di funebri pompe. // Cipressi, tra i sudari delle tombe, / che mettono nel cielo le lor foci / come fiumi di pianto nero: croci, / scheletri crocefissi di colombe. // Ed uno, che con colpi di singulto / batte alla porta livida del pianto / che gli risponde e non fa alcun rumore, // mentre che il paesaggio è il viso occulto / delle lacrime e tutto il camposanto / sembra la casa muta del dolore». Il cipresso è il *leitmotiv* di questa zona degli *Aborti*: «Ed i cipressi, d'ombra torcie a vento, / dell'acqueo inferno giù dal limitare / s'allungano tra il livido fermento / degli astri come orizzontali bare» (*I cipressi e le rose*, vv. 1-4); «Già le ombre dei cipressi del giardino / - taci! - tornan dal fonte - hai tu veduto? / come le loro anime che han bevuto, / e tremando, ti passano vicino» (*L'ombra Danaide*, vv. 1-4).

⁴⁹ Che è ciò che, invece, è regolarmente successo, secondo una tendenza già avallata da Montale, per il quale Govoni sarebbe «un tipico poeta d'antologia» (E. MONTALE, *Un'antologia di Govoni*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1953, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I, cit., p. 1565).

partono davvero da un grado zero di metaforismo, testimoniando un Govoni inedito, realistico e idilliaco, che prende forse qualcosa dalle stilizzazioni del primissimo Corazzini, anticipando alcune soluzioni impressionistiche del periodo più tardo. Non si tratta di un ritorno ai quadri domestici e iper-realistici dei *Fuochi*, perché Govoni, invece di abbassare il tono in direzione prosastica come nelle poesie del ‘romanzo domestico’, tende ad alzarlo, attestandosi in un registro che non ha precedenti nella produzione del ferrarese, se si eccettua qualche scoria un po’ scolastica lasciata nelle prime sezioni delle *Fiale*. Così, nei sonetti *L’acacia* e *Il cipresso*, Govoni si rivolge direttamente agli alberi, con accenti che guardano a un bozzettismo simil-carducciano:

Ma di rossa Certosa la segreta
pace tu prediligi, ove svenire
senti ai tuoi piedi la malinconia

quando dell’usignuol s’ode salire
la soave divina melodia
meravigliosa come una cometa
(*L’acacia*, vv. 9-14)

Né ti lagni; ché se non t’è concesso
libero vivere più bella sorte
non ti sia di succhiar con le tue assortite
radici il sangue dell’uomo stesso.

Invano l’edera, nel cimitero
sola che t’ami, che tu le conceda
una parola tua d’amore aspetta
(*Il cipresso*, vv. 5-11)

Si capisce che questa (non breve) zona degli *Aborti*, immessa nei contesti visionari e drogati che costituiscono il timbro medio della raccolta, appare del tutto fuori chiave, il che non risulta particolarmente scioccante, trattandosi di Govoni, ma certamente scomodo, perché complica anche questa raccolta, come già i *Fuochi*, di una fitta moltiplicazione di stili, proponendo una rinnovata immagine di un Govoni camaleontico e trasformista, dalle mille facce e difficilmente sintetizzabile⁵⁰. E dunque: tra i sonetti ginnasiali su *Il tritone* e su *La chiocciola* si possono di nuovo trovare immagini abnormi e allucinate («i miei pensieri / son simili a quei polli sotto il forno / che guardano venir la triste pioggia», *Triste giorno*, vv. 12-14) o addirittura un sonetto (*Sorella*) che rientra nella più patetica poesia sororale di tradizione pascoliano-paradisiaca, anche se qui la sorella è soltanto vagheggiata, smentendo una volta per tutte l’esistenza della «trinità vergine» adombrata nella dedica dei *Fuochi*⁵¹. Per

⁵⁰ Non è un caso che questa serie di sonetti, già di per sé compresi in una raccolta ignorata da buona parte delle ricognizioni critiche govoniane, sia stata puntualmente oscurata anche dallo stesso Govoni, che nella auto-antologia del 1918 inserisce, delle intere *Poesie d’Arlecchino*, il solo *Loengrino*.

⁵¹ «Oh una sorella piena di dolcezza / e di bontà, che v’ami e vi comprenda, / che vi consoli e il capo stanco prenda / tra i ginocchi nei giorni di tristezza! // Che con un’amorosa sua carezza, / su l’anima di febbre

il resto, in questa parte di *Arlecchino* si succedono almeno una decina di testi ‘naturalistici’, dedicati ad animali (*La chiocciola, Il canto del gallo, Le api*), o a eventi atmosferici (*Il vento*), o a paesaggi, con una predilezione per quelli d’acqua (*I fiumi e il mare, L’acqua, Il canale*) che può essere interpretata come una contaminazione tra alcuni squarci panoramici del primo Corazzini e le poesie liquide di Rodenbach.

Di nuovo, caratterizzano questi pezzi: 1) L’assenza di analogie, sostituite da ingenuie similitudini (come in *Le api*) e più spesso da un tono assai *naïf*, stupito di fronte alle manifestazioni più semplici della natura, con un che di francescano («il padre mare», *I fiumi e il mare*, v. 2) nel descriverne i meccanismi che può senz’altro essere collegato a una tendenza ampiamente attestata tra i crepuscolari (soprattutto nell’ambito romano, più lacrimevole e devoto)⁵² e che tornerà nell’ultimo Govoni. Certo, stupisce che questa vena emerga proprio nella raccolta più visionaria del ferrarese (altro effetto compensativo?). 2) Una ricerca formale che punta ad elevare lo stile, certamente a livello espressivo e lessicale, ma ancor più a livello sintattico, attraverso costruzioni contorte e un ampio uso dell’iperbato. L’esito, in realtà, è balbettante, giacché le ambiziose e ingarbugliate sperimentazioni di ‘bello stile’ si sommano all’andamento insicuro della sintassi govoniana:

Il bel tritone, ch’è sul canterano / ruvido, a soffiarvi dentro alquanto / tosto si ascolta un’eco di pianto (*Il tritone*, vv. 1-3)

È lo spirito tuo, mare umano, / che qui dentro sospira in rimpianto, / ma flebile, come un che sa che tanto / oramai ogni sospirare è vano (*Il tritone*, vv. 5-8)

s’alza un’eco di lamentazione / e una triste l’invade nostalgia / dell’infinito donde fu strappato (*Il tritone*, vv. 12-14)

Ed è inutile la lor dolce morte, / ché il mar non si fa buono e che continua / a sospirare e a piangere più forte (*I fiumi e il mare*, vv. 12-14)

Tu fai che come incendio il mondo crepiti (*Il vento*, v. 12)

Dolce sarebbe se la vita mia / come la tua, canal lento e pacato, / acqua scorresse, senza nostalgia / d’avvenire grandioso e di passato (*Il canale*, vv. 1-4)

Né in andare specchi accidiose / città e né monotono mulino / i tuoi distrae giochi di bambino (*Il canale*, vv. 9-11)

Solo all’interno di questo contesto può avere senso un pezzo come *Sancta simplicitas*, il cui schietto realismo cozza con le visioni allucinate dei primi sonetti di *Arlecchino* e, direi, degli

arsa vi stenda / come una fresca lenitiva benda / di collirio e vi tolga ogni amarezza. // Una sorella immacolata e pia / che durante la vostra malattia / vi assista con premura e devozione // ed all’alba vi porti un suo campestre / mazzo di fiori e v’apra le finestre / mettendosi a cantare una canzone». Probabile che qui conti più Pascoli che d’Annunzio. Le terzine portano alla mente, ad esempio, un pezzo come *La mia malattia*, dai *Canti di Castelvechio*

⁵² Cfr. S. JACOMUZZI, *Il messaggio francescano e i poeti del crepuscolo: un’appropriazione indebita*, in *Sipari ottocenteschi e altri studi*, Torino, Tirrenia, 1987, pp. 207-223.

Aborti tout court. Questa zona forma quindi una sorta di mini-raccolta nella raccolta (a sua volta ‘nella raccolta’, visto che *Arlecchino* rientra negli *Aborti*), dotata di una propria specifica poesia-manifesto: ne esce, ancora, un Govoni variegatissimo. Ciò che tuttavia distingue la multiformità di *Arlecchino* da quella dei *Fuochi* è proprio questo gioco di scatole cinesi, che presuppone una maggiore compattezza e una minore dispersività. In altre parole: ciò che nei *Fuochi* era volutamente disposto alla rinfusa e aggrovigliato, qui viene per lo più radunato e polarizzato.

Le collane sulle farfalle e sui profumi rientrano nella prima delle due serie identificate più sopra. I singoli sonetti che le compongono non hanno un titolo specifico, e non sono che variazioni interscambiabili attorno a un unico tema. È, si è detto, la tipologia poetica più ‘scientifica’ degli *Aborti* e dell’intero Govoni, poiché si propone di scandagliare e di inventariare il maggior numero di aspetti sotto cui si presenta un singolo ente, con un’illusoria sistematicità, data anche dallo schematismo imposto dal sonetto. Il tentativo di ordinare il reale, nei fatti, fallisce. Ma credo che l’insuccesso fosse già implicito nell’operazione govoniana, se non addirittura voluto e messo qui in mostra, come i risultati di un esperimento in laboratorio. Dopo il generoso tentativo dell’*Armonia*, infatti, Govoni si è rassegnato al principio del caos che governa la realtà (e i *Fuochi* ne sono un’evidente dimostrazione). Con gli *Aborti* Govoni si propone di esibire le proprie conclusioni (e quindi: di esibire il caos), mettendole magari alla prova in contesti massimamente logici e rigorosi. Queste due collane, che peraltro riprendono un esperimento classificatorio già tentato da Rollinat (*Les papillons* e *Les parfums* sono due lunghi pezzi di *Les Névroses*, sviluppati in modo molto simile a quelli govoniani, anche se dentro una struttura metrica differente), affastellano sequenze di immagini in modo euforico e confuso, con una didascalicità⁵³ che è solo fittizia, dando la netta impressione che quanto più ci si accosti a una cosa tanto più le sue possibili sfaccettature si moltiplicano. Tanto vale, allora, tagliare a un certo punto il loro flusso, in un modo che risulta agli occhi di chi legge chiaramente arbitrario: Govoni potrebbe prolungare per dieci sonetti la collana sui profumi, ma si accontenta di fermarsi a cinque, ritenendo di avere reso l’idea dell’inesauribile varietà dell’argomento.

Proprio la collana sui profumi è, direi, la più interessante, perché vi si compie un altro tentativo di ordinare la realtà, oltre a quello inventariale-classificatorio. Ogni variante di profumo proposta nei sonetti è infatti definita in relazione a qualcos’altro, come se la significazione e l’essenza di una cosa potesse nascondersi «nell’interconnessione, nell’inter-

⁵³ Cfr. G. VIAZZI, *Corrado Govoni*, in *Dal simbolismo al déco*, I, cit., p. 191.

reversibilità tra cosa nominata e idea della cosa»⁵⁴, tra una sua qualificazione e qualcos'altro con cui la condivide. All'elenco, quindi, si affianca l'analogia. Ne *I profumi* la proliferazione dei 'come' e dei 'simile a' è incontrollata: in tutta la collana la parola 'come' ricorre 46 volte. Nell'ultimo sonetto, davvero esemplare, manca in un solo verso:

Paonazzi come manti di regine
orientali, celesti come mari
paradisiaci, come gli occhi chiari,
e freschi come visi di bambine.

Voluttuosi come ballerine
ignude, immacolati come altari,
freddi come silenzi polari,
umidi ed acri come le cantine.

Ardenti come fiamme, orgogliosi
come rossi vessilli dispiegati,
rissanti come dei galli gelosi.

Profumi screziati come pelli
di tigri, allegramente colorati
come dell'isole i vivaci uccelli.

Il testo è un trionfo di accostamenti ormai labirintici, che si distanziano sempre più dal dato di partenza, che lo confondono con successioni acrobatiche di sinestesie (profumi «freddi come silenzi»), pur tenendolo ossessivamente sulla scena grazie al martellamento di similitudini e di aggettivi, che ne presuppongono l'esistenza ma che ne sfaldano l'identità. Anche in questo caso, quindi, si esibisce una realtà che più viene esplorata più risulta sfuggente.

Le intenzioni govoniane centrano il bersaglio: da questo insieme di «operazioni scientifiche»⁵⁵ esce un quadro completamente disordinato. A poco serve la trama di ripetizioni che collega moltissime voci di questi sonetti ad altri pezzi della raccolta, giacché negli *Aborti* il sistema di rinvii non ha nessun ruolo strutturante (*Fuochi*) e tanto meno aggregante (*Armonia*), ma appare nevrotico e ossessivo, nonché dimostrativo della molteplicità del reale: le stesse cose possono rimandare alle cose più diverse, tutto può essere accostato a tutto.

Il lungo ciclo sui fiori si presenta sin dall'apparenza più dispersivo e anarchico di quelli su farfalle e profumi, e un'analisi limitata ai titoli può bastare a confermarlo: 1) I sedici sonetti hanno ciascuno un titolo specifico. Govoni, dunque, non ambisce a inventariare i fiori, elencandone il maggior numero possibile, ma ne seleziona alcuni (che poi sono quelli classici della sua botanica: *Le tuberose*, *I gigli*, *Le rose thee*, ecc.) e su quelli si concentra. 2) Quasi

⁵⁴ *Ibidem*, p. 192.

⁵⁵ *Ivi*.

tutti i titoli servono ad individuare il fiore attorno a cui è costruito il sonetto: svolgono, cioè, un ruolo tematico indispensabile, indirizzando lo svolgimento della poesia⁵⁶. I sonetti, poi, propongono una serie di analogie attorno a quel fiore. 3) In due casi, specularmente, è il titolo del pezzo a proporre un'analogia sul fiore, che saranno poi i primi versi del sonetto a identificare. Govoni ricorre a questa *variatio* per una semplice ragione: i due pezzi (*I pierotti*, *Barba-blù*) sono incentrati sui gigli, a cui è già dedicato il sonetto col loro nome. Govoni, in questo caso, preferisce rimescolare e dissimulare i tre sonetti monotematici piuttosto che farne un'unica collana; un procedimento simile si ripete con i pezzi sulle rose (*Le rose rosse*, *La rosa doppia*, *Le rose bianche*, *Le rose thee*), non contigui tra loro. La collocazione disordinata di questi sonetti e l'uso di titoli depistanti rientra in un gusto giocoso per l'imprevedibilità e il camuffamento, sullo stile dei *Fuochi*, lontano dalla maggiore sistematicità delle collane su farfalle e profumi. Sta di fatto che l'idea di molteplicità che sta alla base di *Arlecchino* non viene affatto scalfita da queste ripetizioni a distanza, anzi: Govoni dimostra di poter divagare e perlustrare il mondo correndo pacificamente il rischio della replica, ben sapendo che è un rischio pressoché inesistente. Anche i sonetti sullo stesso fiore, infatti, e tanto più gli altri pezzi, inanellano una sequela di immagini disparate e discordi, e il ricadere a distanza sullo stesso elemento, ma con effetti diversi, è un'ulteriore dimostrazione della sua natura proteiforme.

I sonetti floreali, dominati da un demone analogico mai prima così invasivo e ormai affrancato dalla zavorra del 'come', propongono qualche novità sui codici di riferimento utilizzati da Govoni. I metaforizzanti, infatti, appartengono sostanzialmente a due campi, permettendo di distinguere due sottoinsiemi all'interno del ciclo:

1) Il primo guarda agli altri pezzi 'naturalistici' di *Arlecchino*: le immagini sono limitate a una dimensione agreste, elegiaca, domestica⁵⁷. Si ha di nuovo a che fare con un Govoni *en plein air*, attratto dall'aspetto sensibile delle cose, immerso nel mondo e nella sua concreta multiformità, con ampie anticipazioni della produzione successiva, post-bellica soprattutto, immaginifica e visionaria, ristretta nell'ambito del proprio paesaggio padano:

Sguardi di cielo, rondini azzurrine
del sereno che torna: è Primavera
che sgrana gli occhi ove la sua leggera
anima ride in lagrime argentine.

⁵⁶ Molto spesso il nome del fiore viene ribadito in corpo al sonetto, quasi sempre nel primo verso: «O rosa doppia, alla tua coppa oscena» (*La rosa doppia*, v. 1); «O nobile edelweis, tu le pianure / disdegni» (*Edelweis*, vv. 1-2); «Peonie, rose esagerate, rose / dionisiache» (*Le peonie*, vv. 1-2); «Gigli, fiori profani dagli ovali / profumi» (*I gigli*, vv. 1-2); «Inverosimili fiori, ciclami» (*I ciclami*, v. 1).

⁵⁷ Includerei in questa prima tipologia: *Le violette*, *I giaggioli*, *Le rose rosse*, *Le tuberose*, *Edelweis*, *Le rose bianche*, *Le peonie*.

Api acute d'odore, cilestrine,
languide come il cielo avanti sera
perlaceo e terso come vitrea sfera,
quando palpitan le prime stelline.⁵⁸

2) La seconda modalità anticipa i campi metaforici dei sonetti successivi, introducendo immagini notturne, sgradevoli, lugubri, perverse, calcando la mano sui toni sensuali del *Vas* o su un codice baudelairiano-rollinatiano, e testimoniando spesso un allontanamento totale dalla realtà di partenza⁵⁹. Caso paradigmatico è *L'odore delle gardenie*:

Anima mia, sorella Anna, è il chiavino
di Barba-blù, la porta proibita
del Calender curioso, la smarrita
lampada portentosa d'Aladino.

Per archetto il silenzio esso è un cantino
d'odore d'una tinta indefinita,
è un effluvio di musica appassita
sotto un globo di vetro cilestrino.

Lo specchio funerale delle maghe
dove a cavallo dei terrori passano
occhi convulsi, mani mozze e piaghe.

Il letto nero nero dove i seni
d'una vergine s'alzano e s'abbassano
come due grassi e ignudi gnomi osceni.

Si badi che questo è l'unico sonetto della serie in cui il dato di partenza non è propriamente il fiore, ma il suo odore, il che rende possibile un estenuato gioco sinestetico che conduce, nella seconda quartina, ad esiti davvero labirintici. Per il resto, tutto il pezzo è costruito attorno a immagini orrifiche, fantastiche e libidinose, slegate non solo rispetto al titolo, ma anche reciprocamente, come già nelle poesie 'a blocchi' dei *Fuochi*. Solo la struttura strofica fa sì che le analogie non si prolunghino a dismisura: qui il sonetto, quindi, piuttosto che avere un ruolo 'schematizzante', ha proprio una funzione-freno nei confronti della prolissità govoniana. Le stesse annotazioni possono essere fatte a proposito di *Magnolie*, vero trionfo di figurazioni erotiche:

Vestali ignude e impure fornicanti,
grasse odalische languide, magnolie,
vergini arse d'incestuose voglie,
Pasifi di voluttà singhiozzanti.

⁵⁸ *Le violette*, vv. 1-8. Si legga anche una poesia come *Edelweis*, dove il simbolismo sfocia in allegorismo con tanto di chiusa didascalica: «O nobile edelweis, tu le pianure / disdegni dove gracidan le rane / e strisciano le serpi e le fontane / piangono, e vivi solo nelle alture. // Tu, sopra l'orlo delle fenditure / odi l'urlar della bufera immane, / stridi d'aquile, rotolii di frane, / e nel tuo cuor non fanno le paure. // Dove l'abete non arriva e il lupo / sei, o vergine odioso e fiero, e vesti / l'abito indifferente e vuoi il male, // ché chi onde averti avanza sul dirupo / precipita nel baratro e tu resti / freddo e lontano come l'ideale».

⁵⁹ Includerei in questa seconda tipologia: *L'odore delle gardenie*, *La rosa doppia*, *I pierotti*, *Barba-blù*, *Magnolie*, *Le azalee*, *I gigli*, *I ciclami*, *Le rose thee*.

Mammelle bianche e dure di baccanti
discoperte nell'orgia, oscene soglie
della libidine; sessi di foglie
gonfi di gravi sperme estasianti.

Profondissimi letti suburrati
dove lussuria, Messalina fulva
apre il girone della sua vulva

su cui i gladiatori aspri e brutali
rantolano di spasimo e di gioia
sotto il pollice verso della foia.

Nasce qui una sovrapposizione tra la sfera botanica e quella sessuale che persisterà in tutta la produzione govoniana a venire. Intanto, le *Poesie d'Arlecchino* scivolano sempre più verso un'esuberante sfrenatezza e una perdita di inibizioni ormai incontrollata.

5.4.3. La seconda parte delle *Poesie d'Arlecchino*: il fascino del macabro

Con il ciclo sui fiori è ormai chiaro che l'analogia è divenuta l'unica espressione della poesia govoniana. Da qui alla fine le *Poesie d'Arlecchino* saranno una raffica di collegamenti insoliti, di immagini sorprendenti, di associazioni ormai davvero 'senza fili', sopra argomenti dettati dai titoli ma ben presto sorvolati attraverso un susseguirsi di elementi del tutto sconnessi. Govoni appare quasi ipnotizzato dalla propria stessa fantasia e dal suo lato più abissale, disarmonico, scioccante, e cerca in continuazione l'immagine che stupisca e che spiazzi, facendo un ricorso ossessivo ai campi dell'orrido e del perverso, senza nessun freno tranne quello metrico. Il gusto per il brutto e lo schifiloso è volutamente esagerato, con un fare istrionico che appartiene fin dagli esordi al Govoni più innovativo:

lucidi come lame di coltelli / come sangue che si caglia scarlatti. // Chiazzati come rospi e come pelli / di rettili
hanno il puzzo di strafatti / fiori morti nell'acqua di capelli / che bruciano, di topi putrefatti (*I veleni*, vv. 3-8)

Sulfureo sotterraneo ove inseguiti / da animali di fiamma lunghi e strani / si striscia irrisi da schifosi nani / sotto
un freddo gocciar di stalattiti. // E s'entra in corridoi tutti marciti / da rosse lebbre, e pipistrelli immani / vi
sfiorano, vi palpano ossee mani / di spettri avvolti in sudari sdrusciti (*La febbre*, vv. 1-8)

cachinno, orrendo idropico rospaccio / nello stagno del cuore singhiozzante (*Il riso*, vv. 13-14)

Oh i contrabbassi, atroci suicidi / che si straccian le viscere fumanti / con paurosi, con orribili gridi! (*La musica*,
vv. 12-14)

Vomito giallo del cuore malato, / Prometeo ignudo che giace in catene / sul monte dove l'avvoltoio viene / a
dilaniargli il fegato rinato (*La malinconia*, vv. 5-8)

È ora di pipistrelli e di peccati. / L'ora in cui gli omicidi per le vie / strisciano con i denti insanguinati /
ruminando indicibili agonie (*La notte*, vv. 1-4)

Incubo che s'accascia sopra il petto / come un viscido mostro soffocante: / la nostra ombra precede o un
ripugnante / cadavere si corica sul letto? (*La paura*, vv. 1-4)

Macabre alte cuccagne d'impiccati. / Morti che vanno per gronde e cimase / simili a manichini decollati (*La
paura*, vv. 12-14)

i suoi grigi occhi profondi // prendon l'aria di tristi angeli biondi / briachi ch'offron da bere a le puttane / dentro
sconcie taverne suburranti (*Il vino*, vv. 11-14)

L'apice degli scenari da incubo è raggiunto ne *Lo spleen*, certamente uno dei pezzi più
visionari degli *Aborti* (e, direi, di tutta la poesia italiana primonovecentesca):

Sono lebbrosi pazzi accovacciati
contro le porte di gotica chiesa;
è l'anima ubbriaca che si è appesa
dopo avere i suoi figli trucidati.

Sono dei palombari corazzati
di scafandri che giran con sorpresa
tra i pelli rosse: è l'eccentrica resa
d'una città di pigmei assediati.

Spleen, idra di Lerna, Re irriso
dal suo buffone idropico e rubro.
E fuochi di bengala in Paradiso.

Rictus orrendo di schifoso mostro.
Della tristezza con la noia stupro.
E dell'anima verde infame aborto.

Il sonetto si rivela ormai uno spazio cavernoso e strettissimo, in cui le figurazioni, a metà tra
il Maeterlinck più arcano e il Baudelaire più scabroso, sono costrette a restringersi, risultando
più ellittiche e quindi più enigmatiche, urtando l'una contro l'altra in continui corpo a corpo,
ammassandosi in versi iper-stipati e asfissianti. In alcuni casi Govoni dirada l'uso della
punteggiatura, in modo che gli scontri visivi risultino ancora più potenti, talora persino
ambigui, in uno spazio promiscuo e affollato:

Le rosse le vaghe nostalgie
segnali le apparenze stanche e care
degli amori perduti al ricordare
e lo zodiaco delle malattie
(*Le sete*, vv. 5-8)

Notturni e cupi come pipistrelli
fosforici come gli occhi dei gatti
lucidi come lame di coltelli
come sangue che si taglia scarlatto.

Chiazzati come rospi e come pelli
di rettili hanno il puzzo di strafatti
fiori morti nell'acqua di capelli
che bruciano
(*I veleni*, vv. 1-8)

La vera novità sintattica di questa serie sta però al polo opposto, ossia nell'introduzione del punto fermo a cadenzare l'elenco di associazioni. L'effetto, più intenso nei sonetti coloristici, è fortemente claustrofobico:

Giano bifronte. Ghigno d'agonia. / Inverecondo gnomo. Maledetto / Cerbero dalla bocca d'irto aspetto, / e
Mefistofele dell'ironia (*Il riso*, vv. 5-8)

Trombe d'Apocalissi. Fiammea gloria / di gran bandiere. Tragici rubini / d'else di stocchi. Note di cantini. /
Incendio d'oro. Indice della storia. // Spada dell'angelo castigatore. / Aurora. Forza. Sangue di martirio. / Vita.
Pollice verso dell'amore. // Inni di gioia. Inebrianti incensi. / Riso. Vulcani. Roghi di delirio (*Il rosso*, vv. 5-13)

Voto. Polo dei sensi freddi. Assenza. / Convento di biancore. Esaltazione. / Estasi a mani giunte. Devozione /
inginocchiata. Inverno. Incoerenza (*Il bianco*, vv. 5-8)

Oro assassino. Lampi gialli. Raggi. / Insonnia. Cloroformio. Ubbriachezza / stesa sotto la tavola. Ricchezza /
malata e fiacca. Tremuli miraggi (*Il giallo*, vv. 1-4)

Feccia. Distacco. Notte primordiale. / Deformità. Confusione. Lutti. / Servitù. Nulla. Inesistenza. Flutti / letei.
Deserto. Sonno sepolcrale (*Il nero*, vv. 1-4)

Il flusso di associazioni si riduce all'enunciazione di cellule minime, giustapposte in un rigoroso stile nominale, quasi fossero «una serie di strani spasmi ritmo-sintattici»⁶⁰. Siamo all'apice di un processo che ha progressivamente spogliato di qualsiasi elemento superfluo tanto l'elenco quanto l'analogia: qui le immagini si presentano grezze, allo stato puro, come materiale informe, non lavorato. Il sonetto (davvero, ormai, letto di Procuste) ha costretto Govoni a raggiungere una stringatezza estrema e non superabile, se non eventualmente attraverso il ricorso a un altro codice espressivo (il disegno, nelle *Rarefazioni*: e il titolo dice tutto). L'immaginazione senza fili marinettiana ha forse dato qui i suoi esiti più estremi, prima ancora della sua teorizzazione: e non a caso saranno proprio gli *Aborti* a sedurre Marinetti e a convincerlo a chiamare Govoni tra le proprie fila.

Tematicamente questa zona si sviluppa, come le altre di *Arlecchino*, attraverso la successione di brevi collane, non segnalate qui da titoli comuni. Nello specifico: a una breve serie di sonetti 'sentimentali' (*Il riso*, *La malinconia*, *Il pianto*, con in mezzo un *La musica* che sarebbe utile confrontare con l'omonimo pezzo dell'*Armonia*) segue un mini-ciclo sulle parti del giorno (*La notte*, *L'alba*, *Il mattino*) che anticipa alcuni motivi dei *Cenci*, sia stilisticamente (con la coniazione della formula 'è l'ora in cui', già baudelairiana)⁶¹, sia concettualmente, con una maggiore focalizzazione sugli eventi notturni. Non a caso il ciclo è

⁶⁰ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 62.

⁶¹ In questi sonetti: «È l'ora di pipistrelli e di peccati. / L'ora in cui gli omicidi per le vie / strisciano con i denti insanguinati / ruminando indicibili agonie. // È l'ora in cui con gridi sgraziati / s'appollaiano le malinconie» (*La notte*, vv. 1-6); «È l'ora in cui negli umidi giacigli / dei lupanari stirano acri e ignude / le loro membra oscene le puttane» (*L'alba*, vv. 9-11); con variante sgrammaticata data dal consueto uso govoniano del 'che' polivalente: «l'ora / che balzano nel cielo che s'indora / con grande giubilo le rondinelle» (*Il mattino*, vv. 6-8). Nei *Cenci* sarà la formula-base di *Crepuscolo*, mentre Baudelaire la usa in *Le crépuscule du soir* («C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent», v. 31).

ordinato secondo una prospettiva rovesciata, vampiresca, partendo dalla notte e finendo con il mattino, quando Govoni, vero poeta-Dracula, taglia improvvisamente il flusso di impressioni visive⁶².

A questo punto viene inserita una serie un po' più lunga sulla propria donna (cinque sonetti), inaugurata da un pezzo (*Le spose della morte*) che introduce il tipo femminile dominante nelle poesie immediatamente successive. La donna degli *Aborti* è assieme svenevole e focosa, pallida e accesa, esangue e lasciva, assimila i caratteri della donna-*squelette* rollinatiana e di quella più ferina e vigorosa prediletta nel *Vas*⁶³; ne esce, soprattutto in un sonetto raggelato e quasi demoniaco come *Le spose della morte*, una sorta di *dark lady* sospesa tra Poe e Baudelaire, ma con rifiniture ormai novecentesche. I sonetti sulle parti del corpo della donna (*La tua bocca, I tuoi occhi*), in ogni caso, rifuggono dalla fisicità del *Vas*, e si compongono di eccentriche analogie sempre più decentrate⁶⁴.

Dopo un nuovo sonetto di impronta chiaramente baudelairiana (*Il vino*), si apre il ciclo sui colori, esercizio di metaforismo estremo, certamente da collegare alle *Vocals* rimbaudiane, ma tutto govoniano per l'illogicità delle visioni e l'oltranzismo sintattico. Govoni cerca di collegare a ciascuno dei sei colori alcuni campi semantici, attorno ai quali concentra le diverse associazioni, sempre più «pulviscolari»⁶⁵ e atomizzate. E dunque: il rosso è il colore della gioia, della vittoria, della gloria e della lussuria; il bianco (crepuscolarmente) è legato all'innocenza, alla purezza, alla devozione e alla rinuncia; il verde alla malattia e al veleno (si ricordi che tale era il suo significato anche nei *Fuochi*, stampati in 'color veleno'); il giallo è il colore della ricchezza, ma assieme anche della febbre e delle allucinazioni; l'azzurro, secondo una corrispondenza canonica in ambito decadente, rappresenta l'ideale, la speranza, la purificazione; il nero è ovviamente il colore della morte, ma anche della deformità in generale, e per questo ben rappresenta l'intera raccolta. Ma non tutte le associazioni

⁶² Anche alba e mattino sono visti, piuttosto che come le fasi della giornata in cui si iniziano le normali attività quotidiane (un accenno, con sfumature spregiative, c'è solo in *L'alba*: «Già la città spalanca in faccia al mare / che odora d'alga le sue cigolanti / porte e carichi di frutta i mercatanti / entran col roseo crepuscolare», vv. 5-8), come momenti in cui finiscono le attività notturne: «muoion le stelle come diamanti» (*L'alba*, v. 3); «È l'ora in cui negli umidi giacigli / dei lupanari stirano acri e ignude / le loro membra oscene le puttane» (*L'alba*, vv. 9-11); «I sogni vagabondan per le vie / della mente enigmatici e indecisi / come gli ultimi stanchi pipistrelli» (*Il mattino*, vv. 12-14).

⁶³ Dove, si ricordi, Govoni rifiuta «queste gracili e malate / nostre donne moderne senza sesso» che «svengono sopra i letti dissanguate» (*Taide*, vv. 11-12 e 14). Nel sonetto *Contrasto* le due anime vengono messe a confronto, incarnate rispettivamente dalle mani e dagli occhi.

⁶⁴ Emblematica la prima quartina de *I tuoi occhi*: «Belli come le torcie sfolgoranti / che illuminan le principesse ignude / che fanno segni verso la palude / dalle altissime torri barcollanti» (vv. 1-4). In casi come questo si può toccare con mano la funzione frenante del sonetto: solo la fine della quartina blocca la deriva digressiva dell'immagine, che altrimenti sarebbe certamente proseguita per altri versi (come accadrà nei più sformati *Cenci*).

⁶⁵ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 62.

rispettano queste tendenze: capita che un'immagine sia dettata, piuttosto che dal colore, da uno stimolo nato dall'immagine precedente («Nulla. Inesistenza», *Il nero*, v. 3), e capita che altri collegamenti restino inspiegabili, isolati, arcani⁶⁶, o persino che alcune figurazioni tornino in più sonetti, collegate quindi a colori diversi⁶⁷.

In realtà in questo ciclo Govoni compie una specie di ricatalogazione di tutto il materiale già esposto nei pezzi precedenti: accanto ad alcune immagini inedite, infatti, tornano ossessivamente le stesse visioni, con un effetto davvero martellante e maniacale. Il sistema govoniano di ripetizioni e automatismi è diventato ormai incontrollabile: non c'è parola che non ne richiami un'altra, e i sonetti, anche in virtù della loro resa sminuzzata, sembrano *puzzle* costituiti da pezzi di altre poesie. Nella parte finale, la lettura di *Arlecchino* ha un indubbio effetto stordente, che è, d'altronde, lo stesso effetto dato dalla frantumazione sintattica. Il risultato più estremo è toccato ne *Il nero*, che mette in mostra dodici punti fermi nei primi quattro versi: la poesia si risolve in una lista asettica di associazioni mentali. È, forse, il *non plus ultra* di *Arlecchino*, e assieme il suo distillato: non a caso si parla di «miseri ributti / della vita» (vv. 6-7). Per l'appunto: gli aborti.

Credo che l'ultima serie del libro debba la sua nascita, oltre che a una stimolazione rollinatiana (*Les yeux*, in *Les Névroses*), a una rinnovata frequentazione dell'amato Rodenbach, testimoniata parallelamente anche nei *Cenci dell'anima*. La sezione *Le voyage dans les yeux*, da *Les vies encloses*, è infatti molto presente in questo *Ottavario degli occhi* govoniano, costituito (come suggerisce il titolo, di nuovo afferente alla sfera religiosa, in stile-*Fiale*: si pensi, lì, alla *Novena*) da otto pezzi che declinano con associazioni sempre molto stravaganti il tema degli occhi, applicandolo a diverse tipologie umane (i ciechi, i malati, gli amanti, i folli, ecc.). Il ciclo comprende alcune poesie prive di sottotitolo (le prime tre e la quinta) e altre dotate di un proprio sottotitolo (*Occhi di malati*, *I suoi*, *I miei*, *Occhi della follia*), incrociando, quindi, le due configurazioni individuabili in *Arlecchino*⁶⁸.

⁶⁶ Due esempi. Nella successione piuttosto coerente de *Il bianco*, la seconda quartina si chiude con un termine-zeppa che in parte si giustifica da sé: «Voto. Polo dei sensi freddi. Assenza. / Convento di biancore. Esaltazione. / Estasi a mani giunte. Devozione / inginocchiata. Inverno. *Incoerenza*» (vv. 5-8). La seconda quartina de *Il verde* si ingarbuglia (anche sintatticamente: l'anacoluto qui è pesante) in una digressione davvero incongrua: «Mari pieni di canti di sirene. / Il tragico vascel fantasma prude / quel cantare e si frange sulle crude / punte di scogli tra risate oscene» (*Il verde*, vv. 5-8).

⁶⁷ Anche qui due esempi: «Incendio d'oro» (*Il rosso*, v. 8); «Oro assassino» (*Il giallo*, v. 1). E ancora: «Acre palude / dove le *febbri* verdi tutte ignude / s'abbracciano» (*Il verde*, vv. 2-4); «Viaggi / lividi della *febbre* ardente» (*Il giallo*, vv. 5-6).

⁶⁸ In realtà deve essere accaduto qualche incidente nell'impaginazione degli otto pezzi, che sono disposti in questa successione e con queste titolazioni: *Ottavario degli occhi*; II; III; *Occhi di malati*; *I suoi*; *I miei*; VI, *Occhi della follia*; V. Per quanto Govoni possa giocare a fare l'anarchico e il disordinato, credo che questa scompaginazione non sia 'd'autore', anche se l'*errata corrige* inserito in molte copie degli *Aborti* non ripristina un'ordinazione coerente.

La serie non propone particolari innovazioni rispetto a quella sui colori. Govoni procede con lo stesso andamento spezzettato, per lunghe teorie analogiche, ripetendo con estenuazione le stesse immagini. Qui, nello specifico, tornano ossessivamente re, regine, principesse, palazzi e regge, a disegnare un universo favolistico e magico, a cui però si affianca in continuazione la dimensione della miseria e della malattia. Gli urti sono davvero frequenti e d'impatto: i palazzi sono «stralunati» e pieni «di scimmie e pappagalli sgraziati» (I); i re sono «in esilio» (II); le regge sono «in fiamme» (*Occhi di malati*); le regine sono «travestite da rozze mendicanti» (*I suoi*); i re sono «detronizzati» (*I miei*); si incontrano «principesse salamandre» e «regine pazze nelle torri chiuse» (*Occhi della follia*) o «mendichi avvelenati / su soglie di palazzi» (V). In più, se si aggiunge che i funerali sono «bianchi» e i carnevali «macabri» (*Occhi della follia*)⁶⁹, si ha un quadro completo delle antinomie sulle quali gioca Govoni in questa fase, recuperando i ribaltamenti tra miseria e ricchezza proposti in *Alla musa*, senonché il rovesciamento, ormai, appare la regola. Govoni ha fondato un nuovo ordine poetico, basato sul privilegio dell'emarginazione, un ordine già accennato nei *Fuochi* (dove un «pazzo gobbo» aveva «un scettro in mano» e passeggiava «camuffato da sovrano»)⁷⁰, e qui imposto definitivamente.

L'unica vera differenza di questo ciclo rispetto al precedente è che Govoni diluisce le immagini e dà vita a digressioni più ampie e quindi ancora più devianti:

Ed occhi di dementi: stralunati / palazzi pieni di lumi d'argento / di scimmie e pappagalli sgraziati, // dove seria,
con grande ostentazione / l'anima a la finestra si fa vento / con una lunga penna di pavone (*Ottavario degli
occhi*, vv. 9-14)

Occhi malati. Tiepidi giardini / di cera alimentati da un canale / di argentea luna. Suonan violini / fiochi come
Pierotti in un viale. // Si ha l'impressione d'uno che cammini / con i piedi feriti su del sale / e che sboccino
freschi gelsomini / ogni finestra d'un grigio ospedale (*Occhi di malati*, vv. 1-8)

Occhi che incontro a la mia dimessa / anima vennero come valletti / turchini portando azzurri torcetti // di
sangue, per condurmela in presenza / della tua già ardente d'impazienza / come in presenza d'una principessa (*I
suoi*, vv. 9-14)

Prima della palinodia di *Loengrino*, c'è spazio per un ultimo sonetto isolato. *La reggia*, in qualche modo, si lega all'*Ottavario degli occhi*, in virtù della sua ambientazione, ma assieme se ne distanzia, poiché accantona la tecnica 'elenco + analogia' in favore di un tono più descrittivo, e tuttavia non realistico. Anzi: si tratta certamente del momento più allucinato di *Arlecchino*, tutto tramato sul consueto codice macabro, utilizzato ormai in modo del tutto gratuito, senza un minimo filo conduttore, in uno stato di *trance* che accomuna chi scrive ai personaggi rappresentati, finendo per infettare anche il lettore. In più, rispetto agli altri pezzi

⁶⁹ Ritorna alla mente il *Carneval-funeral* dei *Fuochi*.

⁷⁰ *In esiglio*, vv. 3-4.

di *Arlecchino*, risulta arduo sciogliere alcuni passaggi non solo dal punto di vista logico, ma anche da quello letterale. L'istinto, anche in questo secondo caso, è quello di abbandonarsi al flusso stregante di immagini:

Blasoni di decollati ai portali
con corvi in campo itterico e d'encausto
lozanga, alle pareti capitali
pendoli dai tic-tac di sangue esausto.

Sconcezza tutti quegli ambasciatori
che han vomitato rosso là boccone
a piè del trono! No, boia, signori,
ma flebotomo, e di professione.

Mentre la peste impazza nelle strade
col suo carneval nero, i mendicanti
in arme tentano sortite inoche.

Oh nel verde marese, tra le spade
delle canne (sott'acqua guadan fanti)
tamburi delle rane ventriloque!⁷¹

Ora, non è così ingiustificato, dopo l'oltranzismo *splatter* di questi versi, il finale di *Loengrino*, con la sua aspirazione a lidi poetici ben più solari e immacolati. Anzi, mi pare che l'immersione nera delle *Poesie d'Arlecchino*, e soprattutto della sua seconda parte, chiarisca meglio il senso di questo epilogo: *Loengrino* non è tanto l'annuncio di una poesia nobile e di alto lignaggio, ma semplicemente di un materiale poetico più candido, puro, salubre, è un respiro liberatorio dopo il prolungato sprofondamento negli abissi lugubri e infetti di *Arlecchino*. E, da questa prospettiva, risulta anche meno contraddittorio il rimando alle *Elettriche*, le quali, se certamente non abbandonano del tutto l'immaginario *noir* degli *Aborti*, segnano però una decisa prevalenza del versante agreste, idillico e diurno.

5.4.4. Lo stile e la metrica ossessivi delle *Poesie d'Arlecchino*

Le *Poesie d'Arlecchino* formano un libro stilisticamente abbastanza isolato e *sui generis* nel quadro della produzione govoniana, soprattutto per la scelta di restaurare l'esclusività sonettistica delle *Fiale* dopo aver già tentato, con l'*Armonia* e soprattutto con i *Fuochi*, l'ebbrezza della metrica libera. Questa opzione, inevitabilmente, trascina con sé altre

⁷¹ In due parole: «d'encausto / lozanga» varrà: '(nel blasone) losanga pitturata con la tecnica dell'encausto'. «Boccone» varrà 'bocconi?'. Più misteriosi i versi successivi: forse è il poeta a non essere boia ma flebotomo, dichiarandosi tale ai signori presenti nella reggia (o ai lettori?), o forse è flebotomo chi ha fatto vomitare gli ambasciatori (o li ha fatti sanguinare? rosso = sangue?). Più chiare, per quanto illogiche, le terzine. Molto govoniana l'immagine delle canne-spade che si trascina quella dei fanti che guadagnano sott'acqua. Inutile sottolineare l'abnormità di quell'«inoche», non corretto nell'*errata*.

conseguenze formali, che tracciano il quadro di un Govoni costretto a qualche acrobazia, soprattutto di ordine sintattico, per rientrare nello schema del sonetto, e obbligato anche a smorzare l'espressività marcata propria di parte dei *Fuochi*, che appare qui come spenta e inibita. L'impressione finale è che l'attenzione del ferrarese sia troppo occupata dal rispetto verso limiti metrici ai quali si era in qualche modo disabituato, con un conseguente calo dell'inventività e dell'intensità espressive. Ne esce una raccolta che accantona decisamente l'iper-letterarietà delle *Fiale*, la letterarietà dissimulata dell'*Armonia* e l'anti-letterarietà dei *Fuochi* (tanto nell'incarnazione prosaica, quanto in quella espressionistica), ponendosi in una zona di mezzo tra vecchie istanze normatrici e sviluppi ultra-sperimentali, ricerca di una certa sostenutezza stilistica e grado zero di elaborazione formale. Qualche annotazione complessiva:

1) Anche *Arlecchino* testimonia un costante disagio sintattico, con la differenza che esso non è più sfoggiato con intenti provocatoriamente anti-poetici, come in parte dei *Fuochi*, ma decisamente subito, quasi come una ritorzione dell'ingabbiatura metrica. In molti casi i grovigli sintattici sono favoriti da un uso piuttosto fantasioso della punteggiatura, che a volte viene potenziata (come nel caso dei sonetti sui colori), a volte eliminata, e quasi sempre distribuita in modo assai scriteriato, il che dà vita a nessi spesso non facili da sciogliere. Altri intrichi sono creati dall'uso più insistito dell'iperbato, a cui si è già fatto cenno: Govoni ne fa ricorso soprattutto nella parte centrale del libro, sia come strumento formale nobilitante, sia come soluzione per rendere canonico un endecasillabo (emblematico, qui sotto, il terzo caso). Ecco alcuni esempi di sintassi intricata, con esiti spesso problematici:

Nel fonte, l'acqua in disoccupazione / il dì, di rose è specchio d'odore, / la notte, il labirinto di splendore / di qualche rossa costellazione (*Il labirinto delle rose*, vv. 5-8)

Poeta degli alberi, tu il giardinale / chiasso non ami perché non ti ascolta; / sì, in cittadina antica, d'un viale / la grigia solitudine raccolta (*L'acacia*, vv. 1-4)

Invano l'edera, nel cimitero / sola che t'ami, che tu le conceda / una parola tua d'amore aspetta (*Il cipresso*, vv. 9-11)

In sua diafana tunica leggera / di margherite e mammole contesta, / rosea e scapigliata, Primavera, // sul vento può ben correre al galoppo / che tu continui a dondolar la testa / bilanciata del pianto, afflitto pioppo (*Il pioppo*, vv. 9-14)⁷²

Così quando, nel cuor, malinconia / soffia a destarlo un suo lene fiato, / come dalle volute del tritone // s'alza un'eco di lamentazione / e una triste l'invade nostalgia / dell'infinito donde fu strappato (*Il tritone*, vv. 9-14)

Dolce sarebbe se la vita mia / come la tua, canal lento e pacato, / acqua scorresse, senza nostalgia / d'avvenire grandioso e di passato (*Il canale*, vv. 1-4)

⁷² 'Rosea e scapigliata' saranno qualificazioni della primavera; la virgola dopo 'primavera' andrà concettualmente eliminata (e magari spostata tra 'testa' e 'bilanciata'); il 'che' polivalente è tipicamente govoniano.

Ma viene il tempo che la tua corolla, / o ermafrodita rosa snaturata, / come un'infame Sodoma di smalto // i suoi
templi libidinosi scrolla / con una pestilenza scellerata / nell'acqua acre del vaso il Mar d'asfalto (*La rosa
doppia*, vv. 9-14)⁷³

Fiori solinghi che aman prosperare / di Certosa romita dentro l'orto (*I ciclamini*, vv. 10-11)

Nelle gialle degli astri il pensile oro / e la musica delle arpe piange / che hanno le forme delle ali degli angeli
(*Le sete*, vv. 9-11)

2) Al desiderio di rispettare la misura e il ritmo dell'endecasillabo andranno imputate un altro paio di soluzioni formali, a dimostrazione di una coperta formale decisamente troppo corta: per rispettare il più possibile la struttura del verso, Govoni deve ricorrere a ripetuti espedienti, non solo sintattici, ma anche morfologici e morfo-sintattici, spostando quindi in questi ambiti l'imprecisione che altrove si concentrava nella prosodia. Le soluzioni più diffuse sono due. La prima consiste nella soppressione arbitraria dell'articolo:

alzan lor acque verdi e silenziose / due fontane perpetue di busso (*Palazzo bisestile*, vv. 13-14)

Ma di rossa Certosa la segreta / pace tu prediligi (*L'acacia*, vv. 9-10)

In sua diafana tunica leggera (*Il pioppo*, v. 9)

Sol qualche pioppo inquieto in tua via / ti gonfia (*Il canale*, vv. 5-6)

come d'infermo dissanguate vene (*Le violette*, v. 11)

Fiori solinghi che aman prosperare / di Certosa romita dentro l'orto (*I ciclamini*, vv. 10-11)

Sono lebbrosi pazzi accovacciati / contro le porte di gotica chiesa (*Lo spleen*, vv. 1-2)

come se cantando anima abbia esposto / tutti i suoi vasi di gerani al sole (*Ottavario degli occhi*, II, vv. 13-14)

La seconda nell'uso spropositato dei troncamenti, come già nei *Fuochi*, ma qui con lo scopo più mirato di far tornare i versi:

giravoltan le dame il piè provetto (*Sala da ballo*, 6); *solletican* la pancia dei violini (*Sala da ballo*, 8); *Muor* rapidamente / il macabro *galopp* dei lussi vecchi (*Sala da ballo*, 10-11); nel *carneval* ghiacciato degli specchi (*Sala da ballo*, 14); Del tempo *girasol*, la meridiana (*La voce*, 1); della lampada che *riman* sospesa (*La lampada di Psiche*, 13); Donde s'esce? Non *sembran* degli incastri (*Il labirinto degli specchi*, 2); *pien* d'un livido scintillio d'astri (*Il labirinto degli specchi*, 7); degli specchi *avran* l'aria di destarsi (*Il labirinto degli specchi*, 12); *Son* sazio e nauseato delle ebbrezze (*Sonetto nero*, 5); che mettono nel cielo le *lor* foci (*La porta delle lacrime*, 6); profumano del *lor* profumo spento (*I cipressi e le rose*, 7); - taci! - *tornan* dal fonte - hai tu veduto? / come le loro anime che *han* bevuto (*L'ombra Danaide*, 2-3); L'erme tristi si *svian* nei meandri (*Ver*, 1); *sciacquan* panni d'amanti trucidati. / Si *dissetan* colombe sulle gronde (*L'acqua*, 13-14); di che male *incurabil* v'affliggete? (*Le fontane*, 4); *Giran*, su torri, rosse ventarole (*Palazzo bisestile*, 4); Del *gnomon* con la croce

⁷³ Si noti, anche in questo caso, l'uso del 'che' polivalente. Il 'Mar d'Asfalto' sarà apposizione dell' 'acqua acre'.

d'ombra, al sole (*Palazzo bisestile*, 5); i cipressi *conficcan* l'ombre tetre (*Palazzo bisestile*, 7); *alzan lor* acque verdi e silenziose (*Palazzo bisestile*, 13); si cerchi: nel *cortil* dell'ospedale (*L'acacia*, 7); quando dell'*usignuol* s'ode salire (*L'acacia*, 12); dalle porte / sue l'*uom* ti piantò in questo recesso (*Il cipresso*, 3-4); gatto *sornion* in attesa di preda (*Il cipresso*, 13); *stan*, come in un padule, e i miei pensieri / *son* simili a quei polli sotto il forno (*Triste giorno*, 12-13); il collo teso al *mattinal* barbaglio (*Il canto del gallo*, 10); con la *lor* acqua buona e salutare. / Chissà, forse non *son* che l'acque amare (*I fiumi e il mare*, 6-7); Ed è inutile la *lor* dolce morte (*I fiumi e il mare*, 12); non agognar giardini *pien* di rose (*Sancta simplicitas*, 3); ti *rendon* le virtù voluttuose (*Sancta simplicitas*, 6); d'un montanino ed *umil* convento (*Sancta simplicitas*, 10); Le api che *han* fatto fin dal nascimento / il voto di perpetua castità / *vivon* nell'arnia in pia comunità (*Le api*, 1-3); *escon* ronzando dalle bianche celle (*Le api*, 10); talune *s'apron* come arcobaleni (*Le farfalle*, I, 2); *Giran* nell'orbite dei girasoli (*Le farfalle*, I, 5); delle rose denudano i *lor* seni (*Le farfalle*, I, 8); D'un *gelsomin* nel firmamento assorto (*Le farfalle*, I, 9); *passan* nel sonno rosso dei papaveri (*Le farfalle*, I, 13); *Son* sparite crestate come upupe (*Le farfalle*, II, 1); vestite dei *lor* sogni e *aliar* per gli orti (*Le farfalle*, II, 13); dei gigli ignudi il *lor* firmamento (*Le farfalle*, III, 3); come gemme e che *han* tutte le dolcezze (*I profumi*, I, 10); Altri *son* pallidi come un chiarore (*I profumi*, II, 1); *S'alzan* pallidi in guisa d'un alone (*I profumi*, III, 5); si condensano e *covan* malefici (*I profumi*, III, 12); o ascende come il *mattutin* bagliore (*I profumi*, IV, 8); quando *palpitan* le prime stelline (*Le violette*, 8); gigli che *sembran* stati in paradiso (*I giaggioli*, 14); Le rose thee *son* smorte e delicate (*Le rose rosse*, 1); *han* le gote paffute e inermigliate (*Le rose rosse*, 7); esse *adoran* la luce, e sempre in foia (*Le rose rosse*, 12); Come *son* pallidi nei corti esigli (*I pierotti*, 5); si *senton* presi d'una nostalgia (*I pierotti*, 10); *eseguiscon* durante l'agonia (*I pierotti*, 13); E *disdegnan* le siepi ove ai viticci (*Le tuberose*, 5); *apron* le ruote come paoni gialli (*Le tuberose*, 8); e *illuminan* le dita scrupolose (*Le tuberose*, 12); disdegni dove *gracidan* le rane (*Edelweis*, 2); turgido aperto da un'*orribil* piaga (*Barba-blù*, 8); come la cera, *sembran* state immerse (*Le rose bianche*, 13); che *muoion* d'una lenta consunzione (*I gigli*, 8); *tentan* scalare il polo del biancore (*I gigli*, 13); Fiori solinghi che *aman* prosperare (*I ciclami*, 9); *muoion* con dolce rassegnazione (*Le rose thee*, 10); L'alba mortale *cantan* come galli (*I veleni*, 10); aprono e *bollon* di rossi omicidi (*I veleni*, 13); *Fuggon* le larve, e si cade in un fondo (*La febbre*, 9); dalla fossa dell'ombra ove sepolti / *eran*, risuscitano in compagnia (*La luce*, 10-11); come denti che *mastican* diamanti (*La musica*, 10); che si *straccian* le viscere fumanti (*La musica*, 13); del *cervel* sul *comignol* che sfavilla (*La malinconia*, 11); da sopra qualche *orribil* pietra grossa (*Il pianto*, 3); inferni ardenti dove la *lor* sete (*La notte*, 13); Alto nel cielo *squillan* le fanfare (*L'alba*, 1); *muoion* le stelle come diamanti (*L'alba*, 3); *entran* col roseo crepuscolare (*L'alba*, 8); I sogni *vagabondan* per le vie (*Il mattino*, 12); *Son* vaghi gli occhi per aver fissato / il mistero, *son* chiari come i fonti / che *han* pianto (*Le spose della morte*, 1-3); che la *lor* vita sembra non di sangue (*Le spose della morte*, 13); *sembran* le ali dell'anima remota (*Contrasto*, 4); come da un pozzo *pien* di rospi e biscie (*Pallida*, 14); che *illuminan* le principesse ignude (*I tuoi occhi*, 2); tristi che sembrano i *lor* cupi aloni (*I tuoi occhi*, 10); *han* le rigidità cerimoniali (*Gli specchi*, 7); *scarican* delle bare lunghe e corte (*La paura*, 7); di scafandri che *giran* con sorpresa (*Lo spleen*, 6); dove *languiron* tante dolci rose (*Il vino*, 2); *prendon* l'aria di tristi angeli biondi / briachi ch'*offron* da bere a le puttane (*Il vino*, 12-13); Il tragico *vascel* fantasma prude (*Il verde*, 6); *scintillan* Sodoma e Gomorra d'oro (*Il giallo*, 14); D'amanti: *scendon* coma palombari (*Ottavario degli occhi*, I, 5); Altri *son* limpidi, felici e chiari (*Ottavario degli occhi*, II, 12); *Suonan* violini / fiocchi come Pierotti in un viale (*Occhi di malati*, 3-4); Oasi in fiamme ove in *lor* nudità / i sensi *urlan* belve pazze e confuse (*Ottavario degli occhi*, V, 1-2); che *han* vomitato rosso là boccone (*La*

reggia, 6); col suo carneval nero, i mendicanti (*La reggia*, 10); tra le spade / delle canne (sott'acqua *guadan* fanti) (*La reggia*, 12-13).

Esemplari, direi, alcuni casi limite di troncamento («galopp»)⁷⁴, e i doppi troncamenti nello stesso verso («alzan lor acque verdi e silenziose»; «del cervel sul comignol che sfavilla»), il primo arricchito dalla soppressione dell'articolo, il secondo da una forte inversione. Il disagio sintattico già intercettato nei *Fuochi* ne risulta fortemente moltiplicato: Govoni continua a dedicarsi al lavoro formale con molto impaccio, come un peso di cui desidera liberarsi in fretta⁷⁵.

3) Nelle *Poesie d'Arlecchino* aumentano notevolmente i sintagmi nominali, nella misura in cui diminuisce l'importanza del verbo. Quest'ultimo non è più il tassello fondamentale nella costruzione delle analogie, il segmento che stabilisce la connessione tra le cose, poiché Govoni, come si è visto, sfoltisce progressivamente gli elementi di ciascuna analogia fino a limitarsi alla sola enunciazione della cosa. Il verbo, in questo processo, dapprima si riduce al verbo essere (una cosa è come un'altra: così nella collana sui profumi), quindi sparisce del tutto (una cosa = un'altra: così nella collana sui colori). Non c'è dubbio che su questo disossamento abbia influito lo schema rigido e sintetico del sonetto, come non aveva fatto in *Fiale* e *Armonia*, in cui l'analogia non era ancora la norma, e neppure nei *Fuochi*, in cui la misura versale superava sempre le undici sillabe. È evidente, quindi, come delle tre novità stilistiche 'forti' dei *Fuochi* (allungamento delle catene analogiche, uso di aggettivi forti in funzione metaforizzante, uso di verbi forti in funzione metaforizzante), le *Poesie d'Arlecchino* non ne proseguano nessuna, andando piuttosto nella direzione opposta, ultrafrantumante e tutta incentrata sulle cose⁷⁶.

4) Rispetto ai *Fuochi* viene amplificato, semmai, l'utilizzo delle associazioni cromatiche, spesso con risultati abnormi e imprevedibili, non solo, ovviamente, nei sei sonetti sui colori, ma anche altrove. Govoni dà un colore a qualsiasi cosa: il bianco torna ben 32 volte⁷⁷;

⁷⁴ A meno che Govoni non usi il termine in senso etimologico, riferendosi alla danza (francese: 'galop').

⁷⁵ «Il lavoro formale lo stanca» (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 138).

⁷⁶ Questo non significa che quelle novità scompaiano del tutto. Anche *Arlecchino* propone alcuni aggettivi 'forti' in stile *Fuochi* («fiori preraphaeliti», *I giaggioli*, v. 9; «profondissimi letti *suburrati*», *Le magnolie*, v. 9; «l'azzurro *orfeonico* del cielo», *Le sete*, v. 14) e alcuni verbi usati come 'motore analogico' («il silenzio *pompa* come un ragno», *Il labirinto delle rose*, v. 13; «i cipressi *conficcan* l'ombre tetre», *Palazzo bisestile*, v. 7). Spariscono, invece, i parasintetici e i neologismi verbali sfoggiati nei *Fuochi*.

⁷⁷ *Il palazzo dell'anima*, 9; *L'erba*, 5; *La porta delle lacrime*, 3; *L'ombra Danaide*, 8; *Le fontane*, 1; *Il pioppo*, 2; *Triste giorno*, 10; *Le api*, 10; *Le farfalle*, II, 11; *I profumi*, I, 2; *I giaggioli*, 13; *I pierotti*, 7, 11 e 14; *Magnolie*, 5; *Le azalee*, 5; *Le rose bianche*, 6, 8 e 14; *I gigli*, 3; *Le sete*, 12; *La musica*, 6; *La malinconia*, 4; *Gli specchi*, 9; *Il bianco*, 4, 11 e 12; *Ottavario degli occhi*, III, 1; *I suoi*, 3; *Occhi della follia*, 6.

l'azzurro 28⁷⁸; il rosso 27⁷⁹; il verde 19⁸⁰; il nero 9⁸¹, come il giallo⁸². Mentre nell'*Armonia* dominavano i colori sporcati e impuri, come per un'opacità diffusa, qui, oltre a una variazione attorno al bianco («bianchiccie», *Le tuberose*, v. 13), soltanto il verde conosce altre declinazioni (tre volte «verdastrò», una «verdognole»)⁸³, essendo il colore del nauseante e dello sgradevole. Il grigio ricorre soltanto quattro volte⁸⁴: da questo punto di vista il libro riproduce fedelmente lo sgargiante colorismo del vestito di Arlecchino.

5) Il lessico non è più la zona privilegiata dello sperimentalismo govoniano, come ai tempi delle *Fiale*. I sonetti arlecchineschi non conoscono i vistosi aulicismi delle prime due raccolte, limitandosi a qualche termine desueto e ai soliti tecnicismi botanici («anilina», «aquilegia», «sanie», «panporcino», «bresche», «talli», «leudi», «araraca», «encausto»)⁸⁵. Il versante basso è decisamente più frequentato, in linea non tanto con le poesie del 'romanzo domestico' dei *Fuochi*, quanto piuttosto con la loro zona grottesco-laforghiana, più vicina alle note notturne e mostruose della nuova raccolta: «flatulenti», «rognosi», «polli», «cipolle», «pupe», «vulva», «meretrici», «mammelle», «sperme», «puzzo», «topi putrefatti», «schifosi nani», «rospaccio», «viscere», «vomito», «puttane», «biscie», «ributti», «vomitori»⁸⁶. Nelle *Poesie d'Arlecchino* spariscono, in compenso, i dialettalismi e le onomatopее, e si mantengono scarsi i forestierismi («edelweis» e «spleen», a cui Govoni dedica due sonetti, e l'«autodafé» de *Il rosso*, v. 14). Rimane qualche bizzarra creazione govoniana, come già nei *Fuochi*: segnalerei, al di là dei soliti aggettivi un po' 'aggiustati' (del tipo «sonnoloso», «malauguroso», «lividognola»)⁸⁷, il curioso «ippogrifone» de *La musica*, v. 7.

⁷⁸ *Il giardino dell'anima*, 7; *Ver*, 11; *Il vento*, 1; *I profumi*, II, 13; *I profumi*, IV, 11; *Le violette*, 1 e 12; *I giaggioli*, 3 e 10; *Le azalee*, 4; *Le sete*, 14; *La febbre*, 13; *La luce*, 6; *La musica*, 2; *La malinconia*, 3; *L'alba*, 2; *Il mattino*, 6; *Le spose della morte*, 4; *La tua bocca*, 4; *Il giallo*, 9; *L'azzurro*, 1; *Ottavario degli occhi*, III, 8; *Occhi di malati*, 14; *I suoi*, 1 e 11; *Occhi della follia*, 2; *Ottavario degli occhi*, V, 13; *Loengrino*, 5.

⁷⁹ *Il giardino dell'anima*, 2; *Il labirinto delle rose*, 8; *Ver*, 3; *L'acqua*, 3; *Palazzo bisestile*, 4; *L'acacia*, 9; *Il vento*, 10; *Sancta simplicitas*, 13; *Le farfalle*, I, 13; *I profumi*, V, 10; *Le rose rosse*; *Le azalee*, 10; *Le peonie*, 9; *Le sete*, 5; *I veleni*, 13; *La febbre*, 6; *La luce*, 2; *Il pianto*, 7; *Il mattino*, 3; *Contrasto*, 14; *La tua bocca*, 5 e 11; *I tuoi occhi*, 7; *Il rosso*, 14; *La reggia*, 6.

⁸⁰ *L'erba*, 1, 2 e 4; *Ver*, 6; *L'acqua*, 5; *Palazzo bisestile*, 3 e 13; *I profumi*, II, 14; *I pierotti*, 9; *Le sete*, 1; *Pallida*, 13; *Lo spleen*, 14; *Il verde*, 1, 3, 9 e 13; *Ottavario degli occhi*, III, 2; *La reggia*, 12.

⁸¹ *Sonetto nero*; *La porta delle lacrime*, 7; *Il cipresso*, 12; *Il vento*, 1; *L'odore delle gardenie*, 12; *La musica*, 3; *Il nero*; *Ottavario degli occhi*, III, 4; *La reggia*, 10.

⁸² *Le farfalle*, III, 4; *Le tuberose*, 8; *Le azalee*, 10; *Le sete*, 9; *I veleni*, 11; *La malinconia*, 5; *Il giallo*, 1; *Loengrino*, 2.

⁸³ Rispettivamente: *Il palazzo dell'anima*, 2; *Il labirinto degli specchi*, 3; *I veleni*, 14 e *I miei*, 3.

⁸⁴ *L'acacia*, 4; *Triste giorno*, 5; *Il vino*, 11; *Occhi di malati*, 8.

⁸⁵ *Il palazzo dell'anima*, 12; *Il giardino dell'anima*, 4; *L'acqua*, 2; *La chiocciola*, 6; *Le api*, 11; *Le tuberose*, 2; *Gli specchi*, 8; *Occhi della follia*, 4; *La reggia*, 2.

⁸⁶ *L'erba*, 13; *ibidem*, 14; *Triste giorno*, 13; *Sancta simplicitas*, 14; *Le farfalle*, II, 8; *I profumi*, III, 14 e *Magnolie*, 11 e *Ottavario degli occhi*, II, 4; *I profumi*, III, 14; *Magnolie*, 5; *ibidem*, 8; *I veleni*, 6; *ibidem*, 8; *La febbre*, 3; *Il riso*, 13; *La musica*, 13; *La malinconia*, 5; *L'alba*, 11 e *Il vino*, 13; *Pallida*, 14; *Il nero*, 6; *Occhi della follia*, 1.

⁸⁷ *Il giardino dell'anima*, 8; *Il cipresso*, 3; *Sonetto nero*, 9.

6) Le *Poesie d'Arlecchino* sono il libro della serialità: le ripetizioni sono talmente numerose da risultare incalcolabili e stordenti. Quello auto-replicante, ormai è chiaro, è un *modus operandi* congenito in Govoni; tuttavia le funzioni del sistema di rimandi di *Arlecchino*, in parte già intraviste, sono diverse da quelle analizzate nelle opere precedenti, sebbene rimanga sempre piuttosto alto, si intende, il tasso di automatismo e di istintività. La differenza sta altrove. Govoni, con *Arlecchino*, immerso nel caos del reale, vuole sfoggiare l'infinita reversibilità delle cose, la loro duttilità, la loro disponibilità ad essere accostate agli elementi più diversi. Il ferrarese fa in modo che il disordine, in altre parole, nasca dal rimescolamento e dallo spargimento di ciò che viene di volta in volta appaiato e compattato: niente può restare nello stesso *status*, tutto deve essere continuamente sconvolto. Da cui il paradosso di *Arlecchino*: la molteplicità nasce dall'infinito riuso degli stessi elementi. Questo, direi, è l'effetto delle ripetizioni in *Arlecchino*: quello di un incessante processo di smontaggio e rimontaggio, di costruzione e distruzione, che dia un'idea non solo dell'immensa varietà del mondo, ma anche del suo carattere fluido, cangiante, trasmutante, instabile. In più, c'è da dire che la natura particolarmente angosciata di molte figurazioni del libro determina, re-immessa in circolo più volte, un'impressione ossessiva, da incubo ricorrente, che è ciò che accade soprattutto nell'ultima zona di *Arlecchino*. Intanto, si riducono a due le duplicazioni interne tanto diffuse tra *Armonia* e *Fuochi*: e se una è improntata a uno stile crepuscolare simil-*Armonia* («Piangono piangono come Danaidi», *Le fontane*, v. 9), l'altra dà più l'idea di un accorgimento per rientrare nell'endecasillabo («il letto nero nero dove i seni», *L'odore delle gardenie*, v. 12).

Quanto alle ripetizioni a largo raggio, risulta davvero arduo darne uno spettro completo, soprattutto dove a essere ripetute sono singole parole piuttosto che interi nessi metaforici. Le iterazioni 'brevi' coinvolgono sia aggettivi (lo si è visto in relazione ai colori), che sostantivi. Farei un cenno ai ritorni più vistosi. Per gli aggettivi, a dimostrare la natura notturna del libro: 'funebre' ricorre 8 volte, 'macabro' 6, 'cupo' 8, 'freddo' ben 12 (di contro a un solo 'caldo')⁸⁸. Si mantengono alti alcuni aggettivi tipicamente crepuscolari, declinati qui in chiave più negativa: 'triste' torna 11 volte (più 4 'tristezza')⁸⁹, mentre 'malinconico', troppo elegiaco, solo 2, ma la 'malinconia' conta 12 presenze (spesso al plurale, con

⁸⁸ Funebre: *La porta delle lacrime*, 4; *Le fontane*, 12; *Le farfalle*, I, 12; *I veleni*, 11; *La luce*, 2; *I tuoi occhi*, 13; *Il bianco*, 12; *Occhi della follia*, 5. Macabro: *Sala da ballo*, 11; *Le farfalle*, I, 14; *Le farfalle*, II, 4; *I pierotti*, 12; *La paura*, 12; *Occhi della follia*, 7. Cupo: *Il cipresso*, 12; *Il vento*, 2; *La farfalle*, I, 12; *Le farfalle*, II, 4; *I veleni*, 1; *I tuoi occhi*, 10; *Il verde*, 1; *I miei*, 12. Freddo: *Le fontane*, 11; *Le farfalle*, I, 4; *I profumi*, II, 11; *I profumi*, V, 7; *Edelweis*, 14; *La febbre*, 4; *La luce*, 12; *Le spose della morte*, 7; *Il bianco*, 5 e 10; *I miei*, 7 e 11. Caldo: *I pierotti*, 7.

⁸⁹ Triste: *Il palazzo dell'anima*, 1 e 12; *Ver*, 1; *Triste giorno*, 1 e 14; *Il tritone*, 13; *I profumi*, IV, 13; *I tuoi occhi*, 10; *Il vino*, 12; *I suoi*, 5; *I miei*, 1. Tristezza: *Triste giorno*, 9; *Sorella*, 4; *I ciclamini*, 13; *Lo spleen*, 13.

personificazione)⁹⁰. Quanto ai sostantivi: il paradiso, simbolo di purezza che fa spesso da contraltare alle diffuse immagini ripugnanti, torna ben 16 volte⁹¹, 5 delle quali nell'ultimo verso, con funzione purificatrice e liberatoria (una sorta di riproduzione in piccola scala di quello che è *Loengrino* rispetto ad *Arlecchino*). Il gallo torna 10 volte⁹²: il suo ruolo, che diventerà centrale nei *Cenci*, è già qui quello di sentinella/allarme che avvisa dell'arrivo del giorno, e assume perciò un carattere minaccioso, considerata la natura vampiresca del libro; meno diffusi i pappagalli (6), figure enigmatiche e anomale⁹³, mentre 6 volte ricorrono i rospi e 5 i pipistrelli⁹⁴, a formare un bestiario dai tratti decisamente notturni e inquietanti, molto diverso da quello domestico e addomesticato dei *Fuochi*. Che i sonetti arlecchineschi siano poesie d'acqua lo conferma la diffusione davvero imponente di termini liquidi: 'acqua' torna 19 volte (*L'acqua*, peraltro, è il titolo di due sonetti; si contano anche: «acqueo», «sciacquan»), 'mare' 16, 'fiume' 5⁹⁵. Diffusissimi in *Arlecchino*, e già sfoggiati nelle due parentesi digressive di *Alla musa*, sono specchi e maschere, simboli di distorsione e deformità, e in quanto tali centrali nel codice degli *Aborti*: i primi ricorrono ben 17 volte, le seconde 4 (ma conosceranno nei *Cenci* il loro trionfo)⁹⁶. Quanto alle piante e ai fiori, spiccano cipressi e rose, simboli antitetici che vengono messi a confronto nel sonetto omonimo: in totale, il cipresso torna 10 volte⁹⁷, tutte concentrate nella prima parte, più mortuaria, mentre le rose, in tutte le loro varietà, ricorrono ben 37 volte⁹⁸. Stessa ricorrenza

⁹⁰ Malinconico: *Il giardino dell'anima*, 14; *I suoi*, 2. Malinconia: *Il palazzo dell'anima*, 8; *L'acacia*, 11; *Triste giorno*, 2; *Il tritone*, 9; *Il canale*, 7; *Le sete*, 4; *La luce*, 14; *La musica*, 7; *La malinconia*, 12; *La notte*, 6; *Ottavario degli occhi*, III, 4; *Loengrino*, 4.

⁹¹ *Le farfalle*, II, 14; *I profumi*, III, 10; *I giaggioli*, 14; *Le azalee*, 14; *I gigli*, 14; *I veleni*, 12; *Il riso*, 9; *L'alba*, 14; *Il mattino*, 10; *Le spose della morte*, 10; *La tua bocca*, 4; *Lo spleen*, 11; *Il vino*, 5; *L'azzurro*, 4; *Ottavario degli occhi*, III, 10; *I suoi*, 2. Da notare come la ricorrenza del termine aumenti di molto nell'ultima parte del libro.

⁹² *Sala da ballo*, 9; *Il giardino dell'anima*, 12; *Il canto del gallo*, 9; *I profumi*, V, 11; *Le tuberose*, 4; *Le peonie*, 13; *I veleni*, 10; *L'alba*, 12; *Il mattino*, 1; *Gli specchi*, 11.

⁹³ *Il giardino dell'anima*, 9; *Il labirinto degli specchi*, 14; *Le farfalle*, II, 2; *Gli specchi*, 9; *Ottavario degli occhi*, I, 11; *Ottavario degli occhi*, III, 9.

⁹⁴ *Rospì*: *L'erba*, 12; *I veleni*, 5; *Il riso*, 13 ('rospaccio'); *Pallida*, 14; *Il verde*, 11; *Il giallo*, 12. *Pipistrelli*: *I cipressi e le rose*, 14; *I veleni*, 1; *La febbre*, 6; *La notte*, 1; *Il mattino*, 14.

⁹⁵ *Acqua*: *Il palazzo dell'anima*, 7; *L'erba*, 7; *Il labirinto delle rose*, 5; *La voce*, 9; *L'ombra Danaide*, 9; *L'acqua*, 1; *Palazzo bisestile*, 13; *I fiumi e il mare*, 6 e 7; *L'acqua*, 12; *Il canale*, 3; *I profumi*, IV, 6; *La rosa doppia*, 14; *I pierotti*, 6 e 9; *Barba-blù*, 12; *Le rose thee*, 13; *I veleni*, 7; *La reggia*, 13. *Acqueo*: *I cipressi e le rose*, 2; *La chiocciola*, 8. *Sciacquan*: *L'acqua*, 13. *Mare*: *Il palazzo dell'anima*, 14; *Il labirinto degli specchi*, 6; *Il tritone*, 5; *I fiumi e il mare*, 2, 11 e 13; *L'acqua*, 14; *I profumi*, V, 2; *La rosa doppia*, 14; *Le sete*, 2; *La musica*, 4; *La malinconia*, 1; *L'alba*, 5; *Il verde*, 5; *Il giallo*, 13; *I miei*, 7. *Fiume*: *Il palazzo dell'anima*, 10; *La porta delle lacrime*, 7; *I fiumi e il mare*, 1; *Le rose bianche*, 14; *Il pianto*, 14.

⁹⁶ *Specchi*: *Il palazzo dell'anima*, 8; *Sala da ballo*, 14; *Il labirinto delle rose*, 6; *Il labirinto degli specchi*, 1 e 12; *I cipressi e le rose*, 13; *L'ombra Danaide*, 10; *I profumi*, I, 14; *L'odore delle gardenie*, 9; *Le azalee*, 5; *Le peonie*, 6 e 14; *I gigli*, 2; *La luce*, 12; *Gli specchi*; *Ottavario degli occhi*, III, 4; *Ottavario degli occhi*, V, 9. *Le maschere*: *Il palazzo dell'anima*, 6; *L'ombra Danaide*, 14; *Il riso*, 1; *Loengrino*, 4.

⁹⁷ *La porta delle lacrime*, 3 e 5; *I cipressi e le rose*, 1, 6, 10 e 11; *L'ombra Danaide*, 1; *Le fontane*, 12; *Palazzo bisestile*, 7; *Il cipresso*, 1.

⁹⁸ *Il giardino dell'anima*, 2; *Il labirinto delle rose*, 6, 9 e 14; *La voce*, 3; *La porta delle lacrime*, 1; *I cipressi e le rose*, 5, 10 e 12; *Palazzo bisestile*, 10; *Sancta simplicitas*, 3; *Le farfalle*, I, 8; *I profumi*, IV, 1; *Le*

per l'altra parola chiave delle *Poesie d'Arlecchino*, icona simbolista qui ormai derelitta: l'anima⁹⁹. Sarà decisiva, in questa proliferazione, l'influenza maeterlinckiana.

Molto più interessanti sono le ripetizioni maggiormente articolate e quelle che coinvolgono sonetti contigui. In certi casi i collegamenti sembrano davvero ricalcare quelli delle *coblas capfinidas*, perché interessano i versi finali di un sonetto e quelli iniziali del successivo:

Qua e là *cantano i galli* erti e vermigli, / ed ecco sopra la città si schiude / un paradiso d'oro di campane
(*L'alba*, vv. 12-14)

Cantano i galli, pronte sentinelle / che gettano l'allarme dell'aurora (*Il mattino*, vv. 1-2)

un pallone di seta / bello ed *azzurro* come un aerolito (*Occhi di malati*, vv. 13-14)
Azzurri vortici di pianto, occhioni / malinconici (*I suoi*, vv. 1-2)

Altre ripetizioni tra poesie consecutive:

L'*erba* paziente tra i sassi ingiallisce / nel povero *cortile umido e oscuro* (*Il giardino dell'anima*, vv. 5-6)
Preferisce i *cortili umidi e oscuri* (*L'erba*, v. 9)

Odalische che ignude e voluttuose / prendono il bagno, tra gli specchi astanti / uguali a grandi *eunuchi*
noncuranti (*Le peonie*, vv. 5-7)

Fiori araldici. *Eunuchi* delle rose / belle come *odalische* (*I gigli*, vv. 9-10)

Oh i tuoi occhi che *fan la ruota*, lenti / simili a due funebri *pavoni* (*I tuoi occhi*, vv. 12-13)¹⁰⁰
Fanno la ruota come dei *pavoni* / di cristallo in palazzi feudali (*Gli specchi*, vv. 5-6)

vennero come valletti / turchini portando *azzurri torcetti* (*I suoi*, vv. 10-11)
consumati / *torcetti* del festino (*I miei*, vv. 5-6)

Grucce del mio dolore (*I miei*, v. 5)
gruccia ove s'appollaia la pazzia (*Occhi della follia*, v. 3)

Un caso particolarmente vistoso è quello di *La febbre* e *La luce*, due sonetti consecutivi che hanno ben otto elementi lessicali in comune:

Sulfureo *sotterraneo* ove inseguiti
da animali di fiamma *lunghe* e strani
si striscia irrisi da schifosi nani
sotto un *freddo* gocciar di stalattiti.

E s'entra in corridoi tutti marciti
da *rosse* lebbre, e pipistrelli immani
vi sfiorano, vi palpano ossee mani
di *spettri* avvolti in *sudari* sdrusciti.

Fuggon le larve, e si cade in un fondo
pozzo selciato d'*astri*, in un sopore

Tutto svanisce: fragorosi crolli
di cieli *rossi*, funebri campane
di sommerse città, di zolfo strane
vegetazioni *sotterranee*, folli

architetture d'*astri*, dolci colli
d'*azzurro*, *lunghe* musiche inumane
di *spettri*, di colori alte fontane
di oceani di fiele immensi bolli.

Nella camera i *gigli* macilenti
dalla fossa dell'ombra ove sepolti

rose rosse, 1 e 5; *La rosa doppia*, 1 e 10; *Le tuberose*, 13; *Barba-blù*, 7; *Le rose bianche*, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12; *Le peonie*, 1 (2), 2, 3, e 9; *I gigli*, 9; *Le rose thee*; *Il pianto*, 7; *Il vino*, 2; *Il rosso*, 3.

⁹⁹ *Il palazzo dell'anima*; *Il giardino dell'anima*, 9 e 13; *La voce*, 12; *L'ombra Danaide*, 3; *Triste giorno*, 11; *Sorella*, 6; *Sancta simplicitas*, 1; *Le farfalle*, II, 10; *Le violette*, 4; *L'odore delle gardenie*, 1; *Il riso*, 4 e 10; *La musica*, 4; *La malinconia*, 2, 9 e 14; *Il pianto*, 6 e 13; *La notte*, 7; *Il mattino*, 9; *Le spose della morte*, 10; *Contrasto*, 4; *Lo spleen*, 3 e 14; *L'azzurro*, 14; *Ottavario degli occhi*, I, 2, 6 e 13; *Ottavario degli occhi*, II, 5 e 13; *Ottavario degli occhi*, III, 9 e 14; *I suoi*, 10; *I miei*, 14; *Occhi della follia*, 1.

¹⁰⁰ A cui si collega un'immagine presente nell'altro sonetto dedicato agli occhi dell'amata: «*Occhi pomposi come due pavoni*» (*I suoi*, v. 4).

di cloroformio, e s' esce fuor del mondo.

eran, risuscitano in compagnia

Ecco, e si fluttua sulle serene
correnti *azzurre* delle proprie vene
verso un Vesuvio ardente il nostro cuore.

nel *freddo* giorno dello specchio, lenti
come pallidi Lazzari ravvolti
in un *sudario* di malinconia.

Molte altre ripetizioni coinvolgono poesie ravvicinate (do in quadra la posizione del sonetto):

Labirinto di *specchi convessi!* (*Il labirinto degli specchi*, v. 1) [8]
splendidi modelli / che si deturpano in *specchi convessi* (*I cipressi e le rose*, vv. 12-13) [11]

Ed i *cipressi*, d'ombra *torcie* a vento (*I cipressi e le rose*, v. 1) [11]
e i laidi / *cipressi*, funebri *torcie* smorzate (*Le fontane*, vv. 11-12) [15]

l' *infernale* / ombra della *Danaide* perplessa (*L'Ombra Danaide*, vv. 12-13) [12]
Piangono piangono come *Danaidi* (*Le fontane*, v. 9) [15]

Piangono da lontano e da vicino / [...] / le prefiche *fontane* del giardino (*Ver*, vv. 5; 8) [13]
Bianche *fontane*, dolci fontanelle, / perché di *pianger* mai non desistete? (*Le fontane*, vv. 1-2) [15]

Giran, su torri, *rosse ventarole* (*Palazzo bisestile*, v. 4) [16]
fai *girare* le *ventarole rosse* (*Il vento*, v. 10) [26]

o aurore boreali lungo i poli / freddi dei gigli, o *languidi sereni* (*Le farfalle*, I, vv. 3-4) [31]
E si dilatano come *sereni* / *languidi* dell'autunno (*Le farfalle*, III, vv. 9-10) [33]

rissanti come dei *galli gelosi* (*I profumi*, V, v. 11) [38]
come in un'aia dei *rissosi galli* (*Le tuberose*, v. 4) [45]

Ecco, e si fluttua sulle *serene* / *correnti azzurre* delle proprie *vene* (*La febbre*, vv. 12-13) [57]
ove finiscono le *vene* / come *correnti d'azzurro serene* (*La malinconia*, vv. 2-3) [61]

Itterizia dell'anima, ed arpia / che *s'appollaia* (*La malinconia*, vv. 9-10) [61]
s'appollaiano le *malinconie* (*La notte*, v. 6) [63]

la lor *vita* sembra non di sangue / nutrita ma d'un succo d'*asfodeli* (*Le spose della morte*, vv. 13-14) [66]
Non hai vissuto / forse una lunga *vita* anteriore / tra gli *asfodeli* (*Pallida*, vv. 1-3) [68]

come da un *pozzo* pien di *rospi* e biscie (*Pallida*, v. 14) [68]
Pozzo dove il gran *rospo* spleen gorgoglia (*Il verde*, v. 11) [77]

Spleen, *Idra di Lerna* (*Lo spleen*, v. 9) [73]
Idra di lerna della verde noia (*Il verde*, v. 9) [77]

Bianco funerale (*Il bianco*, v. 11) [76]
oh i *bianchi funerali* / dei ceri (*Occhi della follia*, vv. 6-7) [87]

Qualche caso di ripetizione fra sonetti più distanziati:

Ma è l'alba rigida. Un gallo remoto / *canta la diana* (*Sala da ballo*, vv. 9-10)
Ma il gallo nel pollaio accanto al forno / il collo teso al mattinal barbaglio / *canta la diana* lucida del giorno (*Il canto del gallo*, vv. 9-11)

paradisi / d'odore (*I profumi*, III, vv. 10-11)
il *paradiso* acuto dell'odore (*I gigli*, v. 14)

nell'acqua acre del vaso il *Mar d'asfalto* (*La rosa doppia*, v. 14)
Zolfo / del *mar d'asfalto* (*Il giallo*, vv. 12-13)

Profondissimi letti *suburranti* (*Magnolie*, v. 9)
dentro sconcie taverne *suburranti* (*Il vino*, v. 14)

La vigilia di *S. Giovanni*, a valle / a monte i roghi attizzi, o vento (*Il vento*, vv. 5-6)
come i rossi *fuochi* d'allegria / nella notte di *S. Giovanni*, ai monti (*I tuoi occhi*, vv. 7-8)

fosforici come gli *occhi* dei gatti (*I veleni*, v. 2)
Occhi fosforici d'incubo (*Il giallo*, v. 5)

Naturalmente solo una lettura completa del libro permette di farsi un'idea del suo carattere iper-seriale, intensificato, in più, rispetto alle due raccolte precedenti, dall'uniformità metrica. Qui, ancora, segnalerei tutti i passaggi di *Arlecchino* che riprendono immagini già attestate in *Fiale*, *Armonia* e *Fuochi*, a dare un quadro davvero stupefacente, che mi sembra indicativo per capire il grado profondamente ossessivo della poesia govoniana. I *Fuochi*, ultimi in ordine di tempo, sono comprensibilmente il libro più riecheggiato:

Campane di cristallo su agonie / di *cera* (*Il palazzo dell'anima*, 5-6)
uno smodato mazzo artificiale / nella *campana di cristallo* / sbiadisce le sue *cere* meste (*Il tinello*, 2-4)

E il *tisico* profilo d'un *Pierroto* (*Sala da ballo*, 12)
Pierroto tisico

Nel fonte, *l'acqua in disoccupazione* / il di, di rose è *specchio* d'odore, / la notte, il labirinto di splendore / di qualche rossa *costellazione* (*Il labirinto delle rose*, 5-8)
Nell'interstizio, *l'acqua verde in letargia* / *riflette* la più fulgida *costellazione* (*La meridiana*, 5-6)

Chiuso. Colombi, gonfiando le gole, / tubano ai piè di statue (*Palazzo bisestile*, 1-2)
Chiuso. Le pavoncelle dormono su gli astri / dei *gelsomini* (*Notturmo in rimpianto maggiore*, 9-10)

Del gnomon con *la croce d'ombra*, al *sole*, / l'ora fa il suo calvario *sulle pietre* (*Palazzo bisestile*, 5-6)
Il sole crocifigge l'ombra della croce sulla pietra (*Riflessioni macabre*, 4)

due *fontane* perpetue di *busso* (*Palazzo bisestile*, 14)
Il salice piangente d'un *zampillo* verde lustro come il *busso* (*Poesis*, 9)

D'un *gelsomin* nel *firmamento* assorto / trascorre una pavonia (*Le farfalle*, I, 9-10)
Il *gelsomino* dentro il variopinto vaso / à già sbocciato il suo bianco *firmamento* (*Variazione in silenzio minore*, 1-2)

Vi sono dei profumi d'un languore / di *roseo crepuscolo* (*I profumi*, I, 5-6)
Il *roseo crepuscolo* d'un *oleandro* oscilla (*Riflessioni macabre*, 20)

Pendole instabili di *San Pasquale* (*La paura*, 9)
L'orologio di San Pasquale

Il tragico *vascel fantasma* prude / quel cantare (*Il verde*, 6-7)
Il vascello fantasma

Probativa piscina. Processione (*L'azzurro*, 3)
Le malattie si riposano negli abbeveratoi / della scienza ciarlatanesca come in *piscine probatiche* (*La gran mascherata*, 9-10)

palombari / giù nell'anima come in un *padule* / in cerca dei tesori secolari / dentro *la coppa di quel re di Thule* (*Ottavario degli occhi*, I, 5-8)
l'orfana nella sedia a borchie d'ottone / sta leggendo una poesia sul *re Thule*, // che comincia così: - *La coppa di giargone* / delle lagrime perle giace in un *padule*... (*Decalcomania*, 3-6)

pallidi come *re in esilio* (*Ottavario degli occhi*, II, 2)
un re in esiglio / guarda stando ad una finestra suo figlio (*Clinica di tristezza*, 25-26)

un pallone di seta / bello ed azzurro come un *aerolito* (*Occhi di malati*, 13-14)
Un *areolito* scalfisce il firmamento / come un meraviglioso fuoco d'artificio (*Nel deserto*, 13-14)

Anomalie d'eclissi solcate / d'azzurri *bolidi* (*Ottavario degli occhi*, V, 12-13)
scivola un *bolide* pel firmamento (*Sonetto a quattro mani*, 7)

Meno fitti i contatti con l'*Armonia*:

L'ora fa il suo calvario sulle pietre (*Palazzo bisestile*, 6)
l'Ora che rintocca / *ascende* con la croce il suo calvario (*La Certosa*, XXII, *Nel sacro de la Certosa*, 7-8)

è un effluvio di *musica appassionata* (*L'odore delle gardenie*, 7)
l'appassita / *musica* de gli splendidi reami (*Canto fermo*, IX, *La musica*, 3-4)

Tristi come due *re detronizzati* (*I miei*, 1)
Io penso a una *detronizzata* / *regina* in un crepuscolo *triste* (*Canto fermo*, II, 9-10)

Con *Fuochi* e *Armonia* regge uno dei più evidenti automatismi govoniani:

Colombi, gonfiando le gole, / *tubano* ai piè di statue (*Palazzo bisestile*, 1-2)
Le colombe delle campane nella colombaia / del campanile *tubano* tra loro (*Giorno di festa*, 13-14)
La colombina tuba sotto la cimasa (*In una casa antica*, 14)
due *colombe* si beccano con un soave *tubamento* (*Riflessioni macabre*, 19)
de le colombe tubano in sordina (*Canto fermo*, XIV, 12)
tubano due colombe in amore (*Rosario di conventi*, VIII, 10)
Verso il meriggio. *Una colomba tuba* (*Rosario di conventi*, XX, *Nel sacro di un convento*, 1)

Con le *Fiale* si segnalano soltanto un paio di tangenze:

I damerini / ora entrano a *ballare il minuetto* (*Sala da ballo*, 1-2)
Risuscitano delle coppie morte / qualche volta a *danzarvi il minuetto* (*Gli specchi*, 9-10)

agiti nelle conche di *verzino* / il tuo fresco ventaglio cristallino (*L'acqua*, 6-7)
dai murrini vasi, / *marezzati* di splendido *verzino* (*Altare privilegiato*, 12-13)

Dai viali l'odore delle *rose* / giunge *irregolarmente* come un flusso (*Palazzo bisestile*, 10-11)
Dai *rosai* invisibili un effluvio / denso sale per l'aria, *intermittente* (*Crepuscolo*, 9-10)

Le affinità metriche, evidentemente, non trascinano con sé riprese lessicali o figurative.

Come si è visto, l'impostazione metrica che Govoni ha deciso di dare alle *Poesie d'Arlecchino* ne condiziona in buona parte anche l'aspetto formale, e appare a conti fatti davvero decisiva per la conformazione dell'intero libro (cfr. le forme brachilogiche di analogia): l'impressione finale, inutile negarlo, è che lo stesso Govoni mal sopporti l'ingabbiatura che lui stesso si è dato¹⁰¹. Riassumo in breve le ragioni della scelta del sonetto come metro-base di *Arlecchino*: 1) Il desiderio di costruire un libro geometrico e regolare, basato su un'impostazione semplicissima: ogni sonetto deve sviluppare immagini associate all'elemento che viene citato nel titolo. Il sonetto garantisce schematicità. 2) La volontà di

¹⁰¹ Qui davvero il sonetto appare «uno stampo ereditario» (G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 177) ormai stanco. Ancora Beccaria: «Schemi ripresi non nel loro splendore, ma nella loro consunzione: assunzione snervata del procedimento, quasi in nome già di una imminente rinuncia» (*ivi*).

non risultare troppo dispersivi, con il rischio di confondere il caos oggettivo del mondo con la sua resa poetica. Il sonetto garantisce brevità. 3) Il tentativo di dimostrare come la molteplicità del reale non sia che il risultato di una febbrile ripetizione degli stessi componenti. Il sonetto garantisce il fissaggio di una struttura costante.

Perché poi Govoni scelga di utilizzare solo il sonetto endecasillabico è più difficile da chiarire: può contare una sorta di movimento oppositivo rispetto ai *Fuochi*, tra i cui 30 sonetti nessuno è endecasillabico, o forse semplicemente la necessità di rifarsi alla struttura più tradizionale possibile per controbilanciare il parallelo sperimentalismo strofico dei *Cenci*. In più, certo, viene naturale chiamare in causa i sonetti delle *Fiale*, con cui è utile confrontare quelli di *Arlecchino* anche per verificare la persistenza di alcuni fenomeni ritmici e prosodici¹⁰²:

1) Tutto sommato Govoni non sembra affatto giostrare il sonetto con minori impacci rispetto all'esordio, anzi: come si è già detto, pare che abbia perso l'orecchio alla successione ininterrotta di endecasillabi. Le conseguenze sono quelle consuete: le dieresi d'eccezione, che tuttavia sono meno numerose e meno abnormi¹⁰³; gli endecasillabi anomali, soprattutto di 5^a o 3^a-7^a; versi con *ictus* «a collocazione artificiale»¹⁰⁴. Si aggiungono, in più, numerose dialefi, meno tipicamente govoniane (del tipo: «e va e va povera creatura», *La chiocciola*, v. 9; «a monte i roghi attizzi, o vento», *Il vento*, v. 6).

2) In generale Govoni, dopo l'esperienza dei *Fuochi*, tende a farsi maggiori concessioni, più concentrate sul piano ritmico che su quello della misura versale: si conta infatti un solo ipometro sicuro («umile come volle natura», *La chiocciola*, v. 11), mentre dei due ipermetri segnalati da Mengaldo uno è emendato nell'*errata corrige* con il solito *escamotage* del troncamento («povere anime ignude dei fiori morti» → «povere anime ignude dei fior morti», *Le farfalle*, II, v. 10), e l'altro, eliminato il refuso sfuggito al controllo dello stesso autore, risulta un normale endecasillabo sdrucchiolo («dei melograni piacenti a *Prosperina*» → «dei melograni piacenti a *Proserpina*», *La tua bocca*, v. 14).

3) Le *Poesie d'Arlecchino* testimoniano una maggiore varietà negli schemi dei sonetti: ben 17 hanno rime diverse nelle due quartine, con l'unico precedente (ma, si ricorderà, molto particolare) del sonetto conclusivo del *Dialogo delle rondini tornate col poeta*, nei *Fuochi*¹⁰⁵.

¹⁰² Rimando ancora una volta all'analisi più approfondita di Mengaldo: P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 124-127.

¹⁰³ Un elenco in G. L. BECCARIA, *Il linguaggio poetico di Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 168.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁵ Il quale, come ho scritto più sopra, è dato dalla scombinazione e ricombinazione di una serie di quartine. A proposito di questo pezzo, non è vero che *La tua bocca*, nelle *Poesie d'Arlecchino*, ne ricalca la struttura, come ritiene Mengaldo (*ibidem*, p. 127). Lo schema ABAB CDCD EFE FGH proposto da Mengaldo

Anche in questo caso, come ama fare, Govoni si lascia un margine di libertà. Quanto alle rime: quelle facili aumentano rispetto alle raccolte precedenti, quasi stimulate dalla forma-sonetto, secondo quanto avveniva nelle sezioni meno forti delle *Fiale*. Crescono, in particolare, le rime tra avverbi, mentre si mantengono stabili quelle identiche (e tornano, come nelle *Fiale*, le coppie di rime identiche nello stesso pezzo: qui, ne *I giaggioli*)¹⁰⁶. A rispettare un quadro meno marcato, le rime tra parole sdrucchiole calano vistosamente, le rime ipermetre diminuiscono riducendosi a soli quattro casi¹⁰⁷, mentre si mantengono costanti le rime imperfette¹⁰⁸, a cui andranno aggiunti quattro diastoli¹⁰⁹. Franta «ala : a la» (*La lampada di Psiche*, vv. 6:7). L'esito, nel complesso, conferma una certa tendenza all'inerzia formale che si era già notata altrove: la propensione è evidente in alcune serie di rime tra parole simili («comunione : rinunziatura : esaltazione : devozione», ne *Il bianco*) o nel riutilizzo degli stessi abbinamenti rimici: la serie «foia : noia : gioia», in varie combinazioni, torna per ben 4 volte¹¹⁰; la rima «vene : sirene» ricorre 3 volte¹¹¹. Anche in questo ambito Govoni si ripete. In *Arlecchino*, pertanto, non ci si imbatte in quegli scontri tra aulico e prosaico che caratterizzavano le prime due raccolte: i termini in rima tendono a collocarsi sul medesimo piano, preferibilmente quello *noir* e grottesco. Così, ad esempio, in queste coppie rimiche: «pipistrelli : coltelli» (*I veleni*, vv. 1:3); «omicidi : suicidi» (*I veleni*, vv. 13:14); «pagliaccio : rospaccio» (*Il riso*, vv. 12:13); «suicidi : gridi» (*La musica*, vv. 10:13); «orrore : dolore» (*La malinconia*, vv. 10:13). E si capisce come la rima «divino : Loengrino» che chiude il sonetto finale preannunci davvero un altro codice.

Di mezzo, tuttavia, ci sono i *Cenci*.

va corretto in ABAB CDCD EFE FGG: i due versi finali («tra i labri come gli acini acerbi / dei melograni piacenti a Proserpina») sono infatti collegati da rima, sebbene ipermetra imperfetta. La lezione attestata dalla *princeps* ('Prosperina'), ripeto, andrà senz'altro emendata.

¹⁰⁶ Tra avverbi: «rapidamente : freddolosamente» (*Sala da ballo*, vv. 10:13); «lentamente : tristemente» (*Il giardino dell'anima*, vv. 10:13); «prodigiosamente : clamorosamente» (*Il labirinto degli specchi*, vv. 10:13); «frescamente : intensamente» (*Il pianto*, vv. 5:8). Le rime identiche sono sei: «verde : verde» (*L'erba*, vv. 1:4); «pioggia : pioggia» (*Triste giorno*, vv. 11:14); «cielo : cielo» (*I giaggioli*, vv. 2:6); «velo : velo» (*I giaggioli*, vv. 3:7); «dissanguate : dissanguate» (*Le rose thee*, vv. 1:8); «pianto : pianto» (*I miei*, vv. 10:13).

¹⁰⁷ «Profumi : consumino» (*Le rose bianche*, vv. 9:12); «piange : angeli» (*Le sete*, vv. 10-11); «acerbi : Proserpina» (*La tua bocca*, vv. 13:14); «sereni : domenica» (*Gli specchi*, vv. 10:13).

¹⁰⁸ «Colombe : pompe» (*La porta delle lacrime*, vv. 1:4); «soffocato : trucidati» (*L'acqua*, vv. 10-13); «magnolie : voglie» (*Magnolie*, vv. 2:3; Govoni qui non usa la grafia 'magnoglie' usata nei *Fuochi* e nell'*Armonia*); «male : sensuali» (*I gigli*, vv. 5:7); «sognano : vedono» (*La notte*, vv. 9:12); «acerbi : Proserpina» (*La tua bocca*, vv. 13:14); «rubro : stupro» (*Lo spleen*, vv. 10:13); «mostro : aborto» (*Lo spleen*, vv. 12:14).

¹⁰⁹ Le quattro rime con diastole: «upùpe : cupe : rupe : pupe» (*Le farfalle*, II, vv. 1:4:5:8); «oàsi : rasi» (*Le azalee*, vv. 9:12); «Persefòne : comunione : Endimione : passione» (*Le rose bianche*, vv. 2:3:6:7); «inoque : ventrilòque» (*La reggia*, vv. 11:14).

¹¹⁰ Sono: «foia : gioia» (*Le rose rosse*, vv. 12:13); «gioia : foia» (*Magnolie*, vv. 13:14); «noia : foia» (*Il verde*, vv. 9:12); «noia : foia» (*Ottavario degli occhi*, III, vv. 2:3).

¹¹¹ *Le violette*, vv. 9:11; *La febbre*, vv. 12:13; *La malinconia*, vv. 2:3.

5.5.1. *I cenci dell'anima: Govoni a briglie sciolte*

La polarizzazione metrica degli *Aborti* è all'insegna di un evidente sbilanciamento: in un libro Govoni impiega una sola struttura testuale, nell'altro lascia che viga la libertà più assoluta, tra riprese di altre forme strofiche chiuse e lo sfogo di poesie «a briglie sciolte»¹¹², ormai definitivamente all'insegna della metrica libera¹¹³. È naturale che questo sbilanciamento implichi la maturazione di altre asimmetrie tra le due raccolte, sempre nell'ambito delle dialettiche schematismo/anarchia, fissità/disordine, da cui si capisce come il secondo libro, già in fase di progettazione, nasca sotto il segno della sfrenatezza e dell'esuberanza. Tutto sommato, quindi, la definizione di 'poema' che Govoni dà ai *Cenci* (di nuovo, però: con buona probabilità, prima ancora di averci messo concretamente mano) è molto discutibile, non solo in virtù della disomogeneità metrica, ma anche per una generalizzata tendenza alla digressione e per alcune divagazioni tematiche e formali. Non siamo, beninteso, al livello dei labirintici *Fuochi*, ma è senz'altro innegabile che all'interno dei *Cenci* convivano maniere assai diverse, e che, soprattutto nella prima parte, Govoni le intrecci e le alterni, proprio come nella raccolta del '05. Sarà poi la seconda parte del libro a conferirgli un'impronta più omogenea, giustificando solo in parte, e solo da un'ottica tutta govoniana, e quindi assai anarchica, la definizione di poema.

Mettendo un po' d'ordine, queste sono le serie individuabili nelle 62 poesie dei *Cenci*, a cominciare dalle due che rappresentano la vera novità del libro e la sua zona più ricca e sperimentale¹¹⁴:

1) Le poesie-elenco. Si tratta forse della tipologia più nota degli interi *Aborti*, e ne incarna senz'altro il momento più estremo, il punto di non ritorno. Farei rientrare in questa categoria sia le celebri 'litanie' di immagini, costituite da versi-frase che vanno a formare una sorta di poesia-lista, con lo scopo di registrare e di fissare una precisa realtà¹¹⁵, sia componimenti non costruiti sullo stesso rigoroso canovaccio di versi-frase, ma comunque strutturati secondo un'impalcatura ripetitiva e asciutta, in particolare anaforica¹¹⁶. Le due

¹¹² A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 67.

¹¹³ Con una sola restrizione, in modo che i due libri rispettino una certa complementarità: il sonetto è bandito.

¹¹⁴ Pietropaoli parla di serie «elencativa» e «ad accumulò» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 63), ma per quest'ultime anche di «poesie-fiume» (*ibidem*, p. 67), aggiungendo una tipologia «anaforica» ibrida o «più agevolmente assimilabile alla struttura elencativa» (*ibidem*, p. 67). Dove è carente l'analisi di Pietropaoli è nel totale silenzio riservato a tutte le poesie dei *Cenci*, e non sono poche, che non rientrano in queste categorie.

¹¹⁵ E penso a: *Crepuscolo*, *Le voci tristi*, *Dove stanno bene gli uccelli*, *Le dolcezze*, *Dove stanno bene i fiori*, *Le cose che fanno la domenica*, *Domenica*, *Le tristezze*, *Le stranezze*.

¹¹⁶ *Le domeniche*, *Le anime*, *Le porte*.

serie rappresentano la declinazione più pura della tecnica elencativa in Govoni, anche perché gli inventari non sono contemporaneamente affiancati dalla presenza dell'analogia (come, ad esempio, nei sonetti sui colori o sui profumi) e perché il puntiglioso ricorso all'a-capo dopo la registrazione di ogni singolo evento mette a nudo l'effetto catalogatorio¹¹⁷.

2) Le poesie-fiume¹¹⁸. Sul versante opposto rispetto alle schematiche poesie-elenco si collocano le debordanti poesie-fiume, che vanno a formare il gruppo più cospicuo degli interi *Cenci* (circa un terzo delle poesie). In questi pezzi non c'è nessuna griglia, nessun limite strofico, nessun argine logico: si susseguono sfilze di immagini spesso del tutto sconnesse tra loro, trafile di assurde digressioni, collegamenti e visioni fantastiche, con ampio ricorso al codice nero già testato in molti sonetti di *Arlecchino*. Dal punto di vista metrico è una zona agli antipodi del primo libro: qui Govoni, eliminando la zavorra della rima obbligatoria e allungando la misura dei pezzi (fino ai 153 versi de *Le capitali*), compie il passo decisivo nel territorio della metrica libera.

3) Le poesie lirico-popolari¹¹⁹. Concentrate quasi esclusivamente nella prima parte dei *Cenci*, formano senz'altro la zona più restauratrice del libro: Govoni vi recupera i toni elegiaci e piangevoli adottati in alcuni pezzi dei *Fuochi*, utilizzando strutture strofiche chiuse che cozzano decisamente con il resto dei *Cenci*. In molti casi, addirittura, il ferrarese ricorre a *refrain* pascolleggianti, con un effetto da poesia popolare molto esibito e alimentato da un repertorio figurativo agreste e domestico.

4) Le poesie crepuscolari¹²⁰. Per un singolare paradosso, Govoni scrive le proprie poesie crepuscolari più ortodosse negli *Aborti*, in un libro, cioè, che ben poco ha a che vedere (o in ogni caso: molto meno delle raccolte precedenti) con i requisiti basilari della poetica crepuscolare. Nei *Cenci* si trovano, oltre a un paio di recuperi dello stile provinciale e sottotono dell'*Armonia*, pezzi che rientrano nel crepuscolarismo più scolastico, con ampi recuperi del d'Annunzio paradisiaco (mai, si ricordi, il d'Annunzio prediletto da Govoni) e persino da autori minori del simbolismo *fin de siècle*, come Cosimo Giorgieri Contri, che in questo periodo Govoni legge e persino recensisce: senza l'aggiustamento di queste

¹¹⁷ «Fondamentale il metodo, dunque, che coglie frammenti e brandelli di realtà e si limita ad elencarli, con un rigore anatomico, ordinatamente, una 'cosa' per volta (per verso)» (A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 65).

¹¹⁸ Includerei: *I fanali*, *Impressioni*, *Aegri somnia*, *Gli arrivi*, *Il sole*, *Crepuscolo*, *Quando s'aprono le finestre*, *Sera*, *Le città di provincia*, *Il giorno*, *La neve*, *Il tuo sorriso*, *Amo*, *Le capitali*, *Alba*, *La notte*, *Ferrara*, *La mendicante*, *La suicida*. Inserirei in questa serie anche *Caleidoscopio*, che pure risulta un autentico ibrido tra la poesia-fiume e la poesia-elenco.

¹¹⁹ *L'amore è triste*, *Voglia di piangere*, *La cordaia*, *O amante mia!*, *Laus*, *Canzone al vento*, *Giorno di festa*.

¹²⁰ *I cenci dell'anima*, *Nella Certosa*, *Sera di maggio*, *La straniera*, *Le campane*, *Passeggiata dell'anima convalescente*, *Giovinette sfiorite*, *Il pallido sole*.

coordinate non si può spiegare il sentimentalismo *liberty* di poesie come *La straniera* e *Passeggiata dell'anima convalescente*¹²¹.

5) Le poesie sociali. *Gli uomini e i cani del re*, *Gli uomini e le piante* e *Contraddizione* rappresentano un *unicum* singolarissimo, non solo negli *Aborti*, ma nell'intera produzione govoniana: tre poesie narrative con strascichi moraleggianti, tre apologhi attorno al tema dell'emarginazione, messi uno di seguito all'altro e composti in un registro cronachistico che ribalta totalmente la visionarietà media del libro. Una zona segreta degli *Aborti*, ma forse una delle loro chiavi.

6) Altre poesie¹²². Da queste tipologie rimangono esclusi una decina di pezzi, spesso accostabili ad altre poesie per affinità tematiche, ma che si distinguono per soluzioni metriche (la brevità fulminante di pezzi come *Aster* o *Abendlied*) o per tecniche compositive (il tono argomentativo di *Alla sposa che viene*, molto distante da quello delle poesie-fiume, a cui pure la avvicina la struttura). La loro distinzione servirà a rendere l'idea delle numerose sfaccettature dei *Cenci*.

Anche in questo caso, come già era successo con l'*Armonia*, Govoni dimostra di credere che la compattezza di un poema sia data soprattutto dall'utilizzo di un codice figurativo comune. Da questo punto di vista i *Cenci dell'anima* sono una raccolta piuttosto omogenea, anche se la natura del suo repertorio trascolora leggermente da un iniziale timbro crepuscolare a uno macabro e perverso, destinato a imporsi non solo in virtù della consueta macchina di ripetizioni interne, ma anche per gli espliciti punti di contatto con le *Poesie d'Arlecchino*. Il risultato è un libro che un secolo fa doveva apparire impossibile da etichettare, se non come un'estremizzazione incontrollata del decadentismo baudelairiano, declinato, alla Poe o alla Rollinat (ma si pensi anche al Péladan che scopre, in *Curieuse!*, la vita notturna parigina), in chiave nera (*dark*, si direbbe oggi). Un libro maledetto che rovista tra le bassezze della realtà e i sogni della fantasia, con una resa che trascorre da un'appassionata allucinazione a un tono asciutto e quasi ipnotizzato, a mimare un pendolarismo tra *spleen* e *idéal* che può trovare riscatto soltanto in un allargamento abnorme del dominio della poesia.

¹²¹ Per le frequentazioni govoniane di Giorgieri Contri negli anni degli *Aborti*: A. I. VILLA, *Note govoniane. Corrado Govoni recensore di Cosimo Giorgieri Contri (1905)*, «Otto/Novecento», XXV, 3, 2001, pp. 137-152.

¹²² *Ballabile in malinconia*, *Aster*, *Ronda delle tristezze*, *Il cancro*, *In un notturno di Chopin*, *Anime sotto vetro*, *Al sole*, *Organi di Barberia*, *Alla sposa che viene*, *Abendlied*.

5.5.2. Le poesie-elenco

Sin dall'*Armonia* l'istinto catalogatorio ed elencativo è connaturato nel modo che ha Govoni di osservare e di rendere la realtà. Agli occhi del ferrarese le cose si presentano frammentate, sovraesposte in stranianti primi piani, decontestualizzate, isolate fino all'eccesso, nei modi di una giustapposizione 'informale'¹²³. L'effetto, già testato in abbondanza nell'*Armonia*, è in realtà dispersivo e destabilizzante: non c'è comunicazione reciproca tra le cose né tra le cose e il soggetto lirico. Per via sensibile, senza un attrezzato bagaglio culturale, Govoni oggettiva il disorientamento dell'io novecentesco.

Mentre nei *Fuochi* prevale un'euforica metaforizzazione del mondo che lascia poco spazio ad asettici inventari, negli *Aborti*, inaspettatamente, Govoni recupera la tecnica dell'elenco nudo, quasi come gesto compensativo dopo l'analogismo sfrenato di *Arlecchino*, ad asciugare di nuovo le cose dopo il bagno di associazioni che ne aveva in qualche modo opacizzato le fattezze. Il recupero della tecnica elencativa pura, peraltro, è realizzato con l'intento di potenziarla ulteriormente attraverso un paio di espedienti: 1) Ogni verso di una poesia deve costituire un'annotazione isolata che si conclude con il punto fermo. È la celebre tecnica dei versi-frase, la cui particolarità è di essere potenzialmente «interscambiabili»¹²⁴, giacché non c'è nessuna ragione per cui uno debba precedere l'altro: la loro successione è casuale, e il loro «taglio [...] è in sostanza arbitrario»¹²⁵. 2) Le liste devono essere preferibilmente nominali: le cose non sono più in azione, ma vengono bloccate in «istantanee» e «fermo immagini»¹²⁶, in modo da isolarle ulteriormente dalle rispettive cornici. 3) L'isolamento delle diverse annotazioni è perpetrato anche a livello metrico: le misure dei versi variano molto, spesso con effetti 'a fisarmonica' assai spiccati, e le rime sono praticamente assenti.

L'unico elemento, allora, che si incarichi di conferire unità e coerenza alle diverse liste è il titolo della poesia. Il fattore di coesione, ancora una volta, risulta essere tematico (si pensi, ad esempio, a *Dove stanno bene i fiori* o *Dove stanno bene gli uccelli*), mentre altre volte, con leggera variante, dovrebbe venirsi a creare, quasi da sé, in modo automatico, un'affinità sensibile ed emozionale tra i vari fenomeni esposti (sarà il caso di *Le dolcezze*, *Le tristezze*, *Le cose che fanno la domenica*, *Crepuscolo*). Il primo caso richiama una certa apparente

¹²³ Rimando ancora a G. GUGLIELMI, *Govoni informale*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 331-343.

¹²⁴ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 137.

¹²⁵ *Ivi*.

¹²⁶ A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 64.

scientificità propria di alcuni esperimenti di *Arlecchino*, con un Govoni intento ad ordinare e a schematizzare la realtà, inserendo ciascun elemento nella propria casella:

Le rondini sui fili del telegrafo.
Le candide colombe sulle gronde.
I falchi in mezzo a le rovine e sulle cattedrali.
I corvi sopra il capo degli impiccati.
I pavoni su le scalee principesche.
I pappagalli nelle cucine.
(*Dove stanno bene gli uccelli*, vv. 1-6)

I ciclami nei chiostri di marmo.
Le ortensie nelle rosse Certose.
Le margherite nei prati.
Le viole tra le foglie secche lungo i fossi.
La malva nelle pentole dei poveri alle finestre.
Gli oleandri nei vestiboli dei ricchi.
Le rose dentro gli orti di campagna.
I tuberosi nei giardini dei collegi
(*Dove stanno bene i fiori*, vv. 1-8)

Le citazioni, govonianamente, sono casuali: ogni lacerto delle due poesie renderebbe la medesima impressione. Delle due, è più breve la prima (solo 16 versi, la metà rispetto a *Dove stanno bene i fiori*), che forse si riallaccia a un simile esperimento inventariale tentato da Saint-Pol-Roux¹²⁷; più ricca la seconda, che funge da collettore di tutte le immagini floreali profuse in abbondanza sin dalle *Fiale*, dandone in qualche modo un prospetto riassuntivo e fornendo contemporaneamente un repertorio da riutilizzare in futuro. Tutti gli automatismi govoniani vengono qui fissati e definitivamente canonizzati: smontando alcuni pezzi dalle poesie precedenti secondo un preciso criterio tematico, Govoni stabilizza il proprio repertorio, lo archivia, gli conferisce ufficialità, e lo rende più facilmente riusabile. Inutile dire che qualsiasi funzione ordinatrice viene a cadere di fronte all'evidente arbitrarietà di queste liste, così come le ambizioni di armoniosità ('dove stanno *bene* gli uccelli, i fiori'): ogni cosa è rigorosamente al proprio posto, ma è separata dalle altre, dislocata in una cornice a sé stante. Le singole armonie non trovano un accordo comune, tanto che Govoni suggella entrambi i pezzi rivoltando l'obiettivo verso di sé proprio in relazione alle immagini più funeste:

I gufi e le civette dentro i cimiteri
e nell'anima mia.
(*Dove stanno bene gli uccelli*, vv. 15-16)

I funghi nei boschi umidi,
nelle travi marcite
e nell'anima mia.

¹²⁷ Si legga *Oiseaux* (SAINT-POL-ROUX, *De la colombe au corbeau par le paon*, Paris, Mercure de France, 1904, p. 31), costruita su un canovaccio inventariale intorno agli occhi degli uccelli: «[...] Rossignol: œil de poète! / Hirondelle: œil de bayadère! / Pivert: œil de pèlerin! [...]».

(Dove stanno bene i fiori, vv. 30-32)

I paralleli movimenti finali all'insegna dell'introversione dimostrano che la presa sulla realtà non è andata a buon fine.

Le altre poesie elencative, come detto, puntano su diversi tipi di cornice. *Crepuscolo* e *Le cose che fanno la domenica*, ad esempio, guardano a una dimensione temporale, non spaziale: il tratto comune delle varie immagini è dato dalla loro contemporaneità. Nel primo caso il martellamento anaforico della formula 'è l'ora in cui' serve proprio a indicare la simultaneità (e la regolarità) dei vari fenomeni descritti, in modo che il clima del crepuscolo sia reso oggettivamente da un elenco di ciò che accade di norma in quel momento del giorno. Le annotazioni sono soprattutto visive («È l'ora in cui le meretrici fuman nelle pipe puzzolenti alle finestre. / È l'ora in cui i saltimbanchi si preparan per la rappresentazione», vv. 1-2), ma possono essere anche uditive («È l'ora in cui da le clausure le campane si richiaman per andare a letto come polli», v. 6) o toccare corde intimistiche («È l'ora in cui si pensa ai morti e a quelli che non tornan più», v. 16). Nel secondo caso Govoni va oltre: non si limita ad elencare alcuni eventi che accadono di domenica, ma gli eventi peculiari della domenica, quelli che la rendono distinguibile, che la 'fanno', secondo un'espressione di cui si sono appropriati poi molti interpreti govoniani per il suo valore emblematico, per come indica la possibilità, alla quale Govoni crede sinceramente, di ricostruire un'atmosfera attraverso la citazione di alcuni dati oggettivi. Ecco, dunque, alcune cose che fanno la domenica:

Il girovago che fa piangere la sua armonica.
Il grido dello spazzacamino.
L'elemosina.
La neve.
Il canale gelato.
Il suono delle campane.
Le donne vestite di nero.
Le comunicanti.
(vv. 10-17)

I versi-frase vengono ridotti a versi-cosa. In *Domenica*, costruita sul medesimo canovaccio, Govoni arriva addirittura ai versi-parola:

Balli nei sobborghi.
Vino nelle osterie.
Sangue nei coltelli (anche essi hanno sete!)
Fanali.
Passeggiate.
Carrozze.
Forestieri che comprano fiori.
Mendicanti che contano i soldi.
Sorrisi.

Lo stesso identico procedimento caratterizza *Le voci tristi*, *Le dolcezze* e *Le tristezze*. Anche qui Govoni incappa in sovrapposizioni tematiche, il primo dei tre pezzi essendo chiaramente un sottoinsieme del terzo, a indicare come il sistema di ripetizioni continui a essere assai fitto. Di più: a leggere attentamente le diverse poesie-elenco si nota che i versi-frase non sono interscambiabili soltanto all'interno della stessa poesia, ma anche tra una poesia e l'altra¹²⁹. Ed ecco che alcune 'dolcezze' rientrano anche tra le 'tristezze', nel rispetto del binomio jammiano (poi anche corazziniano) 'doux et triste':

La neve sulle case come una parrucca bianca (*Le dolcezze*, v. 2)
Guardare la neve (*Le tristezze*, v. 1)

La pioggia di Marzo che batte sui tegoli grigi (*Le dolcezze*, v. 5)
Udir battere la pioggia sulle gronde, nelle notti autunnali (*Le tristezze*, v. 4)
Il lagrimare della pioggia contro i vetri e sulle gronde (*Le voci tristi*, v. 11)

Le campane del sabato (*Le dolcezze*, v. 8)
Le campane che suonano la vigilia di una festa (*Le tristezze*, v. 10)
Il piangere monotono delle campane (*Le voci tristi*, v. 8)
Il suono delle campane (*Le cose che fanno la domenica*, v. 15)
Oh la dolce altalena delle campane! (*Domenica*, v. 9)

Suonare il pianoforte un giorno di festa (*Le dolcezze*, v. 15)
Suonare il pianoforte alla domenica (*Le tristezze*, v. 15)
Il suono bianco e nero del pianoforte (*Le cose che fanno la domenica*, v. 18)
Pianoforti (*Domenica*, v. 11)

E ancora, coinvolgendo le altre poesie-elenco:

È l'ora in cui i mendicanti contan sospirando i loro soldi e palpan le bisacce (*Crepuscolo*, v. 7)
Mendicanti che contano i soldi (*Domenica*, v. 19)

È l'ora in cui le lampade dentro le case accendono i loro occhi gialli (*Crepuscolo*, v. 9)
Le lampade d'oro che s'accendon la sera (*Le dolcezze*, v. 12)

È l'ora in cui sui davanzali i gatti lividi si stiran miagolando (*Crepuscolo*, v. 15)
I gatti sopra i davanzali (*Le dolcezze*, v. 17)

Il suono dell'organo di Barberia (*Le voci tristi*, v. 8)
Gli organi di Barberia (*Le tristezze*, v. 16)

Il rullo dei tamburi dei soldati che fanno la manovra sui bastioni (*Le voci tristi*, v. 6)
I tamburi che rullano nei crepuscoli (*Le tristezze*, v. 6)
I soldati che fanno la manovra azzurra (*Le cose che fanno la domenica*, v. 33)

L'uggiolare dei cani nella notte (*Le voci tristi*, v. 19)

¹²⁸ In realtà *Domenica* non è una rigorosa poesia-elenco, poiché spesso il limite del verso-frase viene superato (come nell'*incipit*: «Un organetto / ch'esibisce nella deserta via / la sua triste allegria», vv. 1-3) e nel finale la tecnica elencativa lascia spazio a commenti dell'autore in chiave patetica che cozzano con il tono nudamente referenziale delle altre poesie-elenco: «Inginocchiati, anima mia: / ave maria! ave maria! / E la luna che illumina / sotto gli alberi idilli d'amanti / come nei romanzi. / Oh quei baci (non son più i primi) / che sono come quei confetti delle fiere / che dopo un po' di dolce / sanno d'insipido gesso!» (*Domenica*, vv. 23-31).

¹²⁹ Cfr. A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 65.

I cani che abbaiano lontano (*Le tristezze*, v. 9)

Lo sbatter delle lavandaie che lavano la biancheria sotto i ponti (*Le voci tristi*, v. 21)

Le lavandaie che sciacquano nei maceri (*Le tristezze*, v. 7)

Delle lavandaie ignude / che lavan sotto i ponti i loro panni insanguinati (*Le stranezze*, vv. 7-8)

Il sospirar delle puleggie dei pozzi mentre si tira l'acqua (*Le voci tristi*, v. 23)

L'urto dei secchi contro il pozzo e il cigolio della puleggia (*Le cose che fanno la domenica*, v. 4)

Ed il canto del gallo avanti giorno (*Le voci tristi*, v. 24)

Il canto del gallo nel pollaio (*Le cose che fanno la domenica*, v. 2)

Il canto del gallo nel pomeriggio della domenica (*Le tristezze*, v. 32)

Le candide colombe sulle gronde (*Dove stanno bene gli uccelli*, v. 2)

Guardan colombe / candide e indifferenti sulle gronde (*Domenica*, vv. 4-5)

Le passeggiate degli amanti lungo il canale (*Le dolcezze*, v. 3)

Le passeggiate degli amanti (*Le cose che fanno la domenica*, v. 23)

Fare il pane la domenica mattina (*Le dolcezze*, v. 4)

L'odore del pane caldo che si cuoce dentro il forno (*Le cose che fanno la domenica*, v. 1)

Le tende bianche alle finestre del convento (*Le dolcezze*, v. 7)

Le tendine bianche che si muovono al vento (*Le cose che fanno la domenica*, v. 40)

Gli specchi illuminati nelle camere (*Le dolcezze*, v. 10)

Gli specchi nelle camere (*Le cose che fanno la domenica*, v. 8)

Le candide colombe sui tetti (*Le dolcezze*, v. 18)

Le colombe che tubano sul tetto (*Le cose che fanno la domenica*, v. 37)

Le malve nelle pentole (*Le dolcezze*, v. 19)

La malva nelle pentole dei poveri alla finestra (*Dove stanno bene i fiori*, v. 5)

Gli oleandri nei vestiboli dei ricchi (*Dove stanno bene i fiori*, v. 6)

Gli oleandri rosei nei vestiboli (*Le cose che fanno la domenica*, v. 39)

Le comunicanti (*Le cose che fanno la domenica*, v. 17)

Veli di comunicanti (*Domenica*, v. 6)

Le poesie-elenco non solo riciclano, selezionandole, figurazioni delle raccolte precedenti, ma recuperano l'una i frammenti dell'altra, riadattandoli alla nuova cornice con minimi ritocchi. Anzi, spesso Govoni si risparmia persino questa fatica e trasposta intere immagini da una poesia all'altra senza badare alla loro eventuale incongruenza all'interno del nuovo quadro. Un esempio su tutti:

Il gorgheggio dei canarini alle finestre (*Le cose che fanno la domenica*, v. 3)

I canarini che gorgheggiano nelle gabbie felici (*Le tristezze*, v. 29)

dove è evidente quanto stonino i canarini felici nella serie delle tristezze. Insomma, Govoni si lascia sfuggire la realtà che vuole fotografare, l'atmosfera che desidera oggettivare, l'emozione che vuole riprodurre, perché nella furia elencativa finisce per perdere la bussola,

per divagare, per coinvolgere fenomeni depistanti¹³⁰. Risulta efficace, allora, verso fine libro, l'estremo catalogo di *Le stranezze*, per la semplice ragione che qui è il titolo stesso a legittimare l'incoerenza e l'eccentricità. Ne esce una poesia senza capo né coda, tra le più folli degli *Aborti*¹³¹.

Il concetto delle poesie anaforiche, nella sostanza, rimane lo stesso, ma con uno schema a maglie leggermente più larghe, cosicché Govoni può concedere più spazio alle varie immagini, abbinandole di volta in volta a una diversa declinazione dell'elemento citato nel titolo. Si cade nuovamente nell'ambito delle variazioni sul tema:

Domeniche tristi e fredde,
come statue di neve in un giardino
illuminato da un pallido sole.

Domeniche dolci e miti
come sopra la cappa d'un camino
un mazzo di viole in un bicchiere.
(*Le domeniche*, vv. 1-6)

Anime fresche e pure
come fontane che gorgogliano negli atri.
Anime fredde e silenziose
come erme in un giardino abbandonato.
Anime mute e grinze
come le maschere di gesso fatte sui cadaveri.
(*Le anime*, vv. 1-6)

L'effetto è ancora più digressivo e disgregante, e sembra corrispondere a una sorta di gioco nomenclatorio che si regge su una proliferazione *ad libitum* delle singole cellule.

La tecnica elencativa resterà peculiare della poesia govoniana anche dopo gli *Aborti* (si pensi a un pezzo come *Tutto quello che passa in una via*, nelle *Elettriche*), ma è qui che Govoni la sfrutta con maggiore sistematicità e sinteticità. Quella delle poesie-elenco dei *Cenci* è e rimane una poesia davvero *sui generis*, totalmente svelata: Govoni *espone* gli oggetti e *impone* loro di comunicare una precisa emozione. Gli oggetti sono *forzatamente* poetici. In tutto ciò io non vedo tanto il segnale del «sopravvento» che stanno prendendo le

¹³⁰ «Lo sguardo, per eccesso di dispersione e quasi alienazione nei fenomeni, non riesce veramente a far presa sulla realtà» (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 137).

¹³¹ Ne riporto uno stralcio: «Un negro venditore d'aranci. / Dei pomigranati nello spirito di vino. / Degli aborti sotto campane di cristallo azzurro. / Dei palloni di seta sopra una città assediata. / Un museo di cera illuminato dai bengala. / Le ostriche viscide e schifose / come scaracchi di malati catarrosi. / E tutte le finestre della reggia aperte al sole. / E degli angeli mascherati. / Dei pavoni per una scala d'avorio. / Dei Pierotti su torri di piombo. / Un piatto d'occhi per frutta / in un convito sardanapalesco. / Le chiome delle principesse, sulle torri / sventolano come bandiere di seta. / Delle maschere avvelenate sui gradini d'una cattedrale nera. / Rosseggia del sangue ai piedi d'idoli neri, / come un vomito di vino. / E davanti a tutte le porte d'oro / stanno delle sfingi d'alabastro / dagli occhi di diamante. / E le sirene hanno invaso / i rampari di Babilonia. / E gli astri nevicano dentro i pozzi. / E gli ippocampi galoppoano / intorno ai loro rosei palazzi di corallo / coronati di perle. / E strane Ofelie sono entrate in città per il canale. / Mentre il cigno di Loengrino / s'è smarrito in una palude» (*Le stranezze*, vv. 17-46).

cose sull'uomo¹³², e tanto meno la prova di «un'irrimediabile povertà d'ispirazione»¹³³, ma un estremo e disperato tentativo di spremere poesia da ogni cosa, e dalle cose del quotidiano in particolare. Da questi pezzi si coglie l'ossessione govoniana della poesia, la volontà di cercarla e di vederla ovunque, di applicarla a qualsiasi fenomeno. Qui il procedimento è quasi patologico, ma non del tutto fallimentare. C'è, è vero, un senso di angoscia in questa ricerca febbrile dell'immagine che funzioni, un'angoscia che si amplifica nel momento in cui viene regolarmente a mancare uno sbocco che spinga fuori dal vortice delle cose. Ma c'è anche, in questi versi, l'opposta sensazione di una poesia elevata a più infinito (poesia[∞]), di un inesauribile coinvolgimento del reale nel meccanismo della poesia. C'è, insomma, l'impressione di avere davanti delle tracce, dei canovacci, delle guide date con l'intento di traslocare gli oggetti citati dalla realtà alla dimensione poetica. Gli esiti sono incerti, e dipendono in buona parte dalla sensibilità di chi legge: il massimo di oggettività che Govoni affida a questi versi li rende potenzialmente la cosa più distante dalla poesia e la cosa più favorevole ad essa.

5.5.3. Le poesie-fiume

Se le poesie-elenco costituiscono la zona più originale e controversa dei *Cenci*, le poesie-fiume ne compongono il vero nerbo e la zona più ampia (circa una ventina di pezzi). Ho già accennato come questi componimenti 'a briglie sciolte' siano distribuiti soprattutto nella seconda parte del libro: tra le prime venti poesie dei *Cenci*, se ne segnalano soltanto tre riconducibili a questa tipologia. I loro caratteri si possono sintetizzare in quattro punti fondamentali: 1) Il ricorso ad una metrica ormai completamente libera: versi di varia misura si succedono in contesti del tutto eterostrofici (spesso, addirittura, non c'è divisione in strofe), contraddistinti da un uso irregolare e non sistematico della rima. 2) Un accumulo vertiginoso di immagini e di tecniche: analogia, similitudine, elenco e digressione si intrecciano senza ordine e senza freni. 3) Un'omogeneità tematica e figurativa di fondo all'insegna del notturno, del fantastico e del macabro (con immancabili eccezioni e ambivalenze). 4) Una rete fittissima di ripetizioni, sia interne a questa tipologia, sia a più largo raggio.

¹³² A. PIETROPAOLI, *Diacronia di Govoni*, in *Poesie in libertà*, cit., p. 67.

¹³³ F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, cit., p. 149.

Crollando tutta una serie di argini – metrici, stilistici o tematici – che incanalavano in un modo o nell’altro le poesie delle raccolte precedenti e della prima parte dei *Cenci*, la misura media dei pezzi si allunga, quasi che Govoni ne approfittasse della totale libertà che finalmente si è concesso per sfogarsi in raffiche di immagini *non stop*. E crolla, si intende, sullo stile de *Le pendole di campagna*, la necessità di un impianto logico coerente, tanto che i titoli stessi diventano degli indicatori tematici molto generici, per permettere la più vasta area di divagazione possibile. Ciononostante il ferrarese ricade in continuazione sugli stessi temi e sulle stesse figure, che riemergono circolarmente con un’ossessività davvero incredibile. Più nello specifico, mi pare che si possano individuare due vaste aree tematiche in cui si sviluppano le poesie di questa serie e all’interno delle quali si accampano via via gli stessi elementi. La prima è costituita dall’ambiente cittadino colto preferibilmente nei momenti di passaggio tra il giorno e la notte (crepuscoli, dunque, non solo di sera, ma anche ‘du matin’, à la Baudelaire), affollato da personaggi emarginati e da animali notturni. È la zona del Govoni vampiresco già intravisto in *Arlecchino*, quello che preferisce il fascino trascurato e misterioso della notte, regno degli esclusi, dell’oblio e della fantasia, allo svelamento del giorno, territorio della disillusione e della sofferenza. La seconda area tematica è formata da atmosfere favolistiche, visioni irreali, scenografie esotiche, personaggi estrapolati dal mondo delle fiabe e calati in contesti stranianti. È una serie dai tratti più fantastici e teatrali, in cui l’immaginazione di Govoni può alzarsi dai bassifondi e figurare palazzi, terre lontane, principesse, tipi e decorazioni da *Mille e una notte* (fonte certa di molto di questo materiale)¹³⁴. Il quadro sarebbe abbastanza lineare, se non fosse che le due aree tematiche vengono spesso fatte convivere, come già in alcuni squarci di *Arlecchino* (*La reggia*, ad esempio, o simili), e va da sé che la contaminazione comporta un autentico ‘infangamento’ delle figurazioni più altolocate e una netta prevalenza, nel complesso, del versante cencioso e nero. *Alla musa*, d’altronde, lo indicava già in principio di raccolta.

1) Per la verità anche il primo ambito, estremizzando i dettami del verismo poetico fine-ottocentesco¹³⁵, finisce con il comprendere soltanto indugiate inquadrature su un mondo spostato, irregolare, al limite del reale, sicché l’intera serie va a collocarsi in una terra di

¹³⁴ Rientrano in questa categoria pezzi come *Il tuo sorriso*, *Alba*, *La mendicante*, e molti squarci contenuti in altre poesie. Un saggio di questa maniera: «Le principesse tutte ignude / si bagnano al lume della luna. / Come gondole di neve i cigni / passeggiano tra le ninfee, bianchi sessi dell’acqua. / Hanno aspettato invano Loengrino. / E tutti i rospi lattimosi / prendono il fresco a gambe aperte come bonzi. / Si vedranno questa sera / ardere come fiaccole viventi / le chiome d’oro delle vergini dormenti / in cima delle torri? / Sopra i balconi della reggia / si muovono i flabelli azzurri dei pavoni. / I mendicanti furon tutti avvelenati / nella sala del trono. / E nella camera della regina i leudi / sparpagliano per terra / larghi manti regali di sangue» (*Il tuo sorriso*, vv. 4-21).

¹³⁵ A cui aggiungerei, a dire il vero, anche Zola, che risulta molto presente nella biblioteca govoniana. Certo, alla base di questo indirizzo c’è soprattutto Baudelaire, e per l’Italia, più che gli scapigliati, Stecchetti.

mezzo all'insegna del mostruoso, del deforme, dell'anomalo. In una parola: del surreale. I versi raccolgono zingari che fanno ballare scimmie, pagliacci che si schiaffeggiano, saltimbanchi, pazzi, ciechi, suore che vegliano moribondi, omicidi, ubriachi allucinati, mendicanti di ogni genere, spose morte nel giorno delle nozze, esseri deformati, domatori di orsi, becchini, lebbrosi, bambini storpi, vedove a cui si fanno proposte di prostituzione¹³⁶, in un mondo che li esclude e che sembra giocare con la loro diversità, amplificarne la miseria. Qualche altro saggio dell'umanità dei *Cenci*:

Un ciccaiolo scalzo con la sua lanterna / gironza per le vie come un Diogene scaduto (*I fanali*, vv. 12-13)

Degli amanti ricansan stanchi sbadigliando / (anche l'amore si conosce che fa sbadigliare); / apron le porte
come ladri, e poi spariscono (*I fanali*, vv. 17-19)

I pazzi dentro il manicomio sognan d'esser sani / e i moribondi d'essere guariti (*I fanali*, vv. 34-35)

Una scontrosa sagrestana / brontola nel suonare le campane (*Impressioni*, vv. 31-32)

le puttane che si sveglian coi corpi disfatti / nel loro immondo lupanare (*Il sole*, vv. 44-45)

E orribili uomini deformati / che si portano avanti con fatica la loro adipe / come una gravidanza permanente (*Le capitali*, vv. 28-30)

uomini torvi dalle faccie varicose, / turpi insegne di stravizi / e gli occhi languidi come quelli dei rettili (*Le capitali*, vv. 32-34)

Una megera gobba v'accompagna per le scale (*Le capitali*, v. 69)

Ecco i chirurghi / tutti vestiti di bianco / che con accette seghe trapani coltelli / straziano tutti quei poveri corpi /
come sacerdoti della putredine / attenti ad olocausti di necrofilia (*Le capitali*, vv. 89-94)

Delle puerpere dissanguate che non possono soffrir la vista / dei loro neonati rossi rossi ripugnanti / come dei
rospi scorticati (*La notte*, vv. 31-33)

Degli amanti abbracciati / come due che stian per assassinarsi (*La notte*, vv. 36-37)

Oggi si troveranno dei preti impiccati / nelle cantine / e dei luridi vecchi morti / di stranissime malattie / nei letti
delle loro concubine (*La notte*, vv. 56-60)

E insomma: quello dei *Cenci* è un mondo deforme, abietto, privo di qualsiasi speranza di riscatto, fatto di orrore, solitudine e tormento. Si tenga presente che su questo stesso timbro si mantengono il bestiario dei *Cenci*, tutto pipistrelli e cani randagi, e la sua cornice ambientale,

¹³⁶ In *La notte*: «Una povera vedova che ha pianto tutto il giorno, / a cui si sono fatte varie proposte di prostituzione / che ascolta insonne lamentarsi / il grillo nel deserto focolare» (vv. 38-41). E subito dopo: «Delle vecchie, annegate nei canali, / che si son ricordate troppo tardi d'essere Ofelie / e non sono che povere donne sentimentali» (vv. 42-44). È chiaro che i vecchi rientrano appieno nella rappresentazione govoniana degli emarginati. C'è da dire che Govoni prova, con loro più che con gli altri esclusi, una sadica soddisfazione nel sottolinearne gli aspetti grotteschi (come nei versi appena citati), secondo una tendenza che il ferrarese condivide in questi anni con Palazzeschi (per il quale rimando a F. SERRA, «Una bagascia, una megera, una strega»: *figure di vecchie nell'opera di Palazzeschi*, in *La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, a cura di G. Tellini, «Studi italiani», XI, 1-2, 1999, pp. 277-294). Si leggano questi altri stralci: «Oggi si troveranno dei preti impiccati / nelle cantine / e dei luridi vecchi morti / di stranissime malattie / nei letti delle loro concubine» (*La notte*, vv. 56-60); «E delle vecchie atroci / spazzano pavimenti di sangue» (*La mendicante*, vv. 24-25).

fatta di continui primi piani sugli angoli più scuri e gli scorci più inquietanti. Una leggera variante è offerta da qualche ritratto di provincia che porta ancora i segni delle Fiandre rodenbachiane (*Sera, Le città di provincia, Ferrara*), con la prevalenza del versante pauperistico su quello mostruoso. Ma si resta pur sempre in un panorama sub-reale. Altra via di fuga non esiste: l'universo dei *Cenci* è assieme circense e miserevole, è un regno di derelitti e ripudiati, un corteo di cose confinate ai bordi, e perciò relegate nella dimensione notturna. Più precisamente, nel testo è riproposta un'assillante rappresentazione dello sfociare del giorno nella notte (e viceversa, ma con più angoscia), una vera profusione di crepuscoli, e in generale una focalizzazione spasmodica sulle parti del giorno e sui loro confini¹³⁷. Prevedibile dove si schierò Govoni: se in *Amo* celebra tanto il giorno quanto la notte, pur concedendo molto più spazio alla seconda¹³⁸, altrove esibisce una decisa repulsione verso il primo, accusato di costringere gli uomini a riprendere con spietata puntualità le proprie dolorose occupazioni quotidiane dopo l'oblio notturno. Eppure non mancano alcune contraddizioni: se l'anatema verso il giorno ne *Il sole* è vistoso («o sole che tu sia maledetto!», vv. 6 e 51)¹³⁹, ne *Il pallido sole* più barocco¹⁴⁰, ne *Il giorno* nuovamente pieno di astio («dovunque, o giorno, tu giungi / come se non avessi mai dovuto giungere»)¹⁴¹, in *Alba* e *La notte* meno sfrontato ma sempre sotteso, e se in *I fanali* l'arrivo della luce è considerato addirittura letale, secondo un'ottica letteralmente vampiresca¹⁴², in altre poesie, concentrate soprattutto nella prima parte dei *Cenci*, i ruoli si ribaltano. È la notte, cioè, a giungere indesiderata:

¹³⁷ Basterà leggere i titoli: *Sera di maggio, I fanali, Crepuscolo* (titolo di due poesie), *Quando s'aprono le finestre, Sera, Alba*. A cui si aggiungono: *Il giorno, La notte, Il sole, Al sole, Il pallido sole*.

¹³⁸ Undici versi contro tre: «Amo te, o giorno, con le tue albe radiose / con la tua luce effusa come una ricchezza / ardente sulla terra; / amo te, o cupa notte, / amica degli amanti e dei suicidi, / con la tua smorta luna / simile a la lanterna / eterna / di qualche Diogene celeste, / con il tuo meraviglioso arcobaleno di mondi, / alleanza dell'infinito, / con le tue stelle cadenti / telegrammi di luce / che s'inviano le città degli astri» (*Amo*, vv. 11-24).

¹³⁹ Forti, in particolare, i versi finali: «o sole, per il povero mendico affranto / che riprende la sua gruccia e la sua sporta / e va lagnandosi di porta in porta / mangiando pane e pianto, / per le puttane che si svegliano coi corpi disfatti / nel loro immondo lupanare, / per i poveri mentecatti / che si rimettono ad urlare, / pel moribondo che ascolta / fornicolar la vita nelle vie e si rivolta / nella graticola infuocata del suo letto, // o sole, che tu sia maledetto!» (vv. 40-51).

¹⁴⁰ «O sole, che splendi sulle tette / sulle povere pietre / come una nausea d'infermi appena alzati / come un vomito bianco di malati!» (*Il pallido sole*, vv. 15-18).

¹⁴¹ *Il giorno*, vv. 58-59. E prosegue: «come se la benigna notte / t'avesse seppellito sotto il suo coperchio / di piombo, per sempre, / dovunque, a tutti, o giorno, tu sopraggiungi / come una grande delusione / come una spietata imposizione / di morire di soffrire di servire» (vv. 60-66).

¹⁴² Dopo una lunga descrizione notturna, nella seconda strofa trovano spazio visioni che sembrano uscire da racconti draculeschi: «Ma per breve, per breve: le campane / principiano a suonare. / Le stelle si ritirano nei lor palazzi / e la luna si spegne coi fanali. / All'orizzonte un roseo di carne sale. / Le lattivendole entrano parlando dentro la città / dove qua e là si schiudon le finestre / come sbadigli di dormienti risvegliati all'improvviso. / Gli ultimi pipistrelli si rifugian sotto i tegoli / come maschere funebri / che ritornan da qualche strano funerale. / I galli si rispondon dai pollai» (*I fanali*, vv. 37-48).

Un riflesso di nuvole pompose / le rose dissanguate ancora illude, / ma per poco, ch  l'ombra tetra cade (*Sera di maggio*, vv. 15-17)

l'impressione / di pienezza e di felicit  /   distrutta dall'ombra tetra / che la luce non ha potuto sconfinare
(*Sera*, vv. 38-41)

ed   il sole a essere glorificato, come in questo inno (*Al sole*) del tutto stonato all'interno dei *Cenci*:

Oh lasciatemi qui seduto contro il muro, al sole!
Voglio godermi il sole della primavera,
qui contro il muro come un mendicante,
qui al sole, come Diogene,
qui come un rospo
che pare un piccolo idropico Budda,
qui sulle grigie pietre
come una verde lucertola.
Voglio godermi questo tiepido sole.
Che importano tutti i miei dolori?
Che importano tutte le amarezze?
Non vedete ch'io sto al sole
come in un grande trono d'oro?
Non vedete che il sole
mi ha posto una corona d'oro?
Un filo umile d'erba   d'oro,
  d'oro una pagliuzza,
i cenci del mendico sono un manto d'oro,
maschere d'oro portano i malati,
quando tu splendi, o sole.
O sole, incoronazione del mondo!

Ora, queste palesi incoerenze sono spiegabili, a mio avviso, con il duplice codice di riferimento a cui si rif  Govoni nei *Cenci*. Il primo, gi  largamente citato,   quello baudelairiano, e sta all'origine delle visitazioni notturne; il secondo   quello rodenbachiano, per il quale Govoni, a questa altezza, ha un inatteso ritorno di fiamma, dopo il suo quasi totale inabissamento nel periodo dei *Fuochi*.   noto come la lotta tra luce e ombra sia uno dei motivi tipici del fiammingo, e come, nello scontro tra i due elementi, il poeta parteggi sempre per il primo, incarnato da uno dei simboli positivi *par excellence* della poesia rodenbachiana: la lampada¹⁴³. Secondo questa prospettiva la notte rappresenta una minaccia che mette a repentaglio la confortante quiete del giorno, con un totale capovolgimento dell'altra concezione: il pericolo notturno deriva proprio da quelle creature emarginate che trovano sollievo, viceversa, nella solitudine protettiva delle tenebre e dei bassifondi¹⁴⁴. La convivenza di queste due opposte angolature (seppure, lo ribadisco, con la schiacciante

¹⁴³ E proprio le lampade e i fanali ricorrono spesso in questi pezzi rodenbachiani dei *Cenci*: «La lampadetta ignuda abbrividendo sciacqua / la sua magra verginit  nelle onde dello specchio» (*Ballabile in malinconia*, vv. 13-14); «  l'ora in cui le lampade dentro le case accendono i loro occhi gialli» (*Crepuscolo*, v. 9); «Le lampade d'oro che s'accendono la sera» (*Le dolcezze*, v. 12); «  l'ora in cui nelle case / le lampade accendono il loro fuoco mite / casalinghe vestali / dal velo di tulle» (*Sera*, vv. 18-21).

¹⁴⁴ E si riattiva, dunque, come ho accennato pi  sopra, la tendenza gi  tipica dell'*Armonia* a cercare un impossibile rifugio nell'esilio delle citt  di provincia.

predominanza di quella notturna) spiega anche la maniacale tendenza a descrivere i crepuscoli, quando i due universi si scambiano i figuranti, e quando l'intero mondo, teatralmente, muta la propria scenografia. È questa la fase che interessa Govoni, poeta della metamorfosi: quella del cambiamento, della trasformazione, del passaggio di testimone, quella in cui le cose rivelano, trasfigurandosi o mutando di segno, la propria vitalità¹⁴⁵.

A proposito di questa prima area tematica delle poesie-fiume andrà evidenziata anche una terza componente, testimoniata ancora con una certa timidezza. Oltre alle città di provincia e ai bassifondi notturni, si distinguono infatti 'le capitali', le grandi metropoli: ovvio il rinvio in avanti a uno dei totem figurativi del futurismo, anche se è più interessante valutare la funzionalità di questo diverso ambiente all'interno del codice dei *Cenci*. Una chiave di lettura interessante la si trova proprio in coda a *Le città di provincia*, al termine di una lunga sequela di visioni crepuscolari:

E solo per rompere
tutte queste monotonie,
nelle oscure officine
rombano saettando barbagli
l'incudini incandescenti
sotto il pugno dei magli
(vv. 64-69)

L'immagine dell'officina stona non solo all'interno di questo pezzo, ma nell'intera cornice degli *Aborti*: si tratta, direi, di una delle rarissime occasioni in cui la città govoniana mostra un lato attivo, industrioso. Dopo un'infinita teoria di mendicanti e spostati, si insinua, a 'rompere le monotonie', uno squarcio cittadino di segno opposto, operoso e dinamico, reso con un'apparente euforia, che si oggettiva nell'infittirsi dei richiami fonosimbolici («*rombano saettando barbagli*», «*l'incudini incandescenti*»). Si intuisce che il codice figurativo rodenbachiano-crepuscolare si sta logorando, forse proprio in seguito al suo utilizzo sfrenato. In *Amo*, allora, Govoni può uscire allo scoperto:

e voi tutte o pazienti manifestazioni
dell'operosità umana,
voi macchine possenti
dal cuore di titani
e dagli occhi di fuoco,
voi fonde catacombe del lavoro
dove si scava il loro nero pane,
o miniere,
voi o navi micidiali
che scendete alle nozze del mare,
voi porti grandiosi, mercati del mondo
dove sbarcano tutte le opulenze
e tutti i frutti della terra
dal diamante all'arancio;

¹⁴⁵ In una parola, di nuovo, come nei testi elencativi: la propria poesia.

amo voi, o città febbrili,
dove la vita agita la sua fiaccola
come una Menade ebbra
(vv. 25-41)

Govoni annuncia di amare «tutte le opere umane / tutte le sublimi fatiche umane» (vv. 47-48), tutto ciò che poi esalterà in quel ritratto metropolitano eccitato e vibrante che è *Le capitali*, dove subentrerà persino un pizzico di agonismo bellico di matrice dannunziana (e, ancora, pre-marinetiano):

le rosse fanfare
che si riversan nelle vie
come un fiume impetuoso d'oro,
ma i rullanti tamburi
che mettono nel cuore un desio folle
di versare il proprio sangue
in un atto supremo d'eroismo,
ma le rosse bandiere
su cui splendono le future
carneficine
(vv. 108-117)¹⁴⁶

Questo Govoni vitalistico già presente negli *Aborti*, oltre a dare un'idea di quanto personale e indigeno sarà il futurismo govoniano, ben evidenzia l'andamento pendolare del ferrarese, la sua capacità di mescolare tendenze già più volte sperimentate ad altre del tutto innovative, i suoi spiazzanti andirivieni. Tanto che, dopo il sorprendente *plazer* futurista di *Amo*, Govoni fa subito marcia indietro, propinando una raffica di amate 'cose che fanno il crepuscolo'¹⁴⁷, le quali, si badi, sono identificate con i «tristi aborti» (v. 71) che danno il titolo al libro, a testimoniare come le uscite metropolitane siano considerate da Govoni stesso come un'eccezione all'interno degli *Aborti*. Sta di fatto che si avverte la presenza di un punto critico, di un momento di rottura, di una crescente insofferenza verso il repertorio crepuscolare, anche se sarà solo il movimento liberatorio di *Sesamo, apriti!* («Oh come sono stanco / di tutte queste povere cose!») a segnare con precisione lo stacco¹⁴⁸.

2) La seconda area tematica è quella in cui Govoni supera decisamente i confini del reale e si va a collocare nell'ambito del fantastico, offrendo anche qui, come sopra, due diverse

¹⁴⁶ I 'ma' si riferiscono anche in questo caso a un quadro provinciale e annoiato esposto nei versi precedenti: «E là non come nelle grigie cittadine / di provincia si lamentano / i dolci organi di Barberia / che nelle squallide soffitte / fan piangere i poeti di melanconia / e i malati affacciarsi a le finestre, / non le ghironde singhiozzanti, / macinini di vetri colorati, / dei girovaghi mendicanti» (*Le capitali*, vv. 98-106). È interessante notare come questi pochi ritratti metropolitani dei *Cenci* nascano tutti in dichiarata reazione a lunghe trafile di immagini di un crepuscolarismo ortodosso.

¹⁴⁷ Nel dettaglio: «Ma amo anche voi, cose / piccole, oscure, voi languide rose / sofferenti nei freddi bicchieri / voi piccoli misteri / voi piccoli suicidi / simili a un vino che si vuota / sotto la tavola imbandita; / voi piccoli disperati gridi / della grama vita / della miseria ignota; / voi piccole mendicanti / che vendete le timide viole / ai pallidi amanti; / tu, o povero sole, / che splendi a malincuore / su le deserte soglie; / voi che nei viali freddi senza far rumore / cadete, o povere foglie; / voi o piccoli desideri / insoddisfatti di morti / cose in disparte, oscure, / e voi, o miei tristi aborti, / o mie povere creature» (*Amo*, vv. 49-71).

¹⁴⁸ E più ancora, per la verità, la lunga *Fascino*, nelle *Poesie elettriche*.

soluzioni, legate a due diversi stimoli letterari. La prima soluzione è costituita dall'*horror*, e va considerata come un'estremizzazione delle suggestioni baudelairiane-rollinatiane, che vengono esasperate e calcate, come una caricatura che va a marcare proprio i caratteri più aberranti. Govoni spiattella una carrellata di fotogrammi che sfiorano il ributtante:

E non hanno forse sgozzato / tutti i signori dentro la città / che tanto sangue viene pel canale? (*Quando s'aprono le finestre*, vv. 25-27)

I mendicanti furon tutti avvelenati / nella sala del trono. / E nella camera della regina i leudi / sparpagliano per terra / larghi manti regali di sangue (*Il tuo sorriso*, vv. 17-21)

uomini strani che hanno nella coppa grassa / un fondo e largo solco / simile al taglio rimarginato / d'una decapitazione (*Le capitali*, vv. 35-38)

L'apice è toccato ne *La mendicante*, vero testo *splatter ante litteram*:

In altre, rossi boia
decapitano donne ignude.
E delle vecchie atroci
spazzano pavimenti di sangue.
Strani suicidi!
Alcuni si salassano la gola
con taglienti rasoi,
altri si strangolano
con i loro intestini fumiganti.
Nelle basse cucine i cuochi bianchi come dei Pierotti
tirano il collo a dei candidi cigni
[...]
Sopra altissimi letti neri
simili a catafalchi, strani moribondi
vomitano materie giallastre.
Convalescenti verdognoli
suonano a lunghi pianoforti
musiche di vetri colorati.
Delle femmine ignude
tendono oscenamente le mammelle
a grassi gatti neri
dagli occhi fosforici,
che poppano infaticabilmente.
Dei signori vestiti in abito da ballo
si divertono ad attaccarsi
alle travi con lunghe corde
e dondolarsi.
Oh la dolce altalena!
Ed altri nel giardino
fanno dei rimbalzelli dentro le fontane.
E le statue nell'atrio
sembran statue di sale.
Busti di donne rosei di cera
come quelli dei parrucchieri
sono posati sulla neve
(vv. 22-32; 37-59)¹⁴⁹

¹⁴⁹ Quest'ultima inquadratura rimanda persino a certa *pop art*. Si tratta, certo, di categorie inapplicabili, ma faccio presente che sulla copertina delle copie degli *Aborti* ri-distribuite dopo il 1909 sarà attaccata l'etichetta, chiaramente anacronistica, 'Edizioni Futuriste di Poesia' (così in tutte le copie che ho potuto consultare, tranne quelle conservate a Ferrara e una in mio possesso): gli *Aborti*, voglio dire, hanno in sé, senza la minima consapevolezza del loro autore, più di un germe di espressioni artistiche nate negli anni successivi.

L'altra soluzione è invece quella favolistica, esotica, e coinvolge fonti ben diverse da quelle simboliste fin qui scovate. Govoni, d'altronde, si sa, è lettore onnivoro, e le sue opere rispecchiano tutto lo spettro delle sue eclettiche letture. Tanto più il discorso vale per gli *Aborti*, che mettono una lente di ingrandimento sopra tutti i testi della biblioteca govoniana, anche quelli che non rientrano nell'ambito simbolistico. È proprio da queste opere estranee alla tradizione poetica tardo-ottocentesca che Govoni preleva una lunga serie di personaggi chiamati a fare alcune comparsate in mezzo alla ormai nota profusione di materiale decadente. L'effetto è surreale e *kitsch*, perché accosta elementi distanti anni luce gli uni dagli altri, privi di qualsiasi legame culturale che ne giustifichi la convivenza: è il carnevale tutto letterario degli *Aborti*, la sua carrellata straniante di maschere, il suo procedere per camuffamenti e per contaminazioni, per imbastardimenti e *monstri*.

E Govoni non mira in basso: nei *Cenci* convoca personaggi della tradizione classica, protagonisti arcinoti di capolavori letterari del passato, figure fantastiche estrapolate dalle fiabe. È tutto un mondo immaginario e chimerico che cozza con le visioni crudamente realistiche che dominano la raccolta, secondo una chiara opposizione tra favolismo e poetica del brutto, per quanto, a ben vedere, entrambe le dimensioni si rivelino enfatiche amplificazioni di suggestioni tutte letterarie. E così spicca il riuso di passaggi di *Le mille e una notte*, testo che resterà stabilmente tra i prediletti del ferrarese. La quarta strofa della conclusiva *Sesamo, apriti!* (non a caso, il pezzo che meglio di tutti palesa il rinnegamento della poetica degli stracci) è una ricostruzione di due racconti del testo arabo:

Io voglio entrare nel castel di rame rosso
dove il terzo Calender perse un occhio
per la sua curiosità;
voglio pescar gli strani pesci colorati
che sono gli abitanti incantati
della città dell'Isole nere
e penetrare nel palazzo delle lagrime
dove giace l'amante taciturno
su cui la maga viene a fare i suoi lamenti.
Sesamo, apriti!¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Sesamo, apriti!*, vv. 29-38. I primi tre versi si riferiscono alla *Histoire de trois Calenders, fils de rois, et de cinq dames de Bagdad* (prendo come edizione di riferimento *Les mille et une nuits*, nella traduzione di Antoine Galland e con la prefazione di J. Janin, Paris, Flammarion, s.d. [1930]; la storia dei tre Calender è in I, pp. 111-248). Tutti gli altri episodi sono concentrati nella *Histoire du pêcheur* e in *Le roi des îles noires* (I, pp. 80-110: un pescatore trova, grazie alle informazioni di un demone, uno stagno dove si pescano pesci colorati. Li porta a un re, che lo ricambia con 400 *dinar*. I pesci si rivelano magici e anneriscono appena messi in padella. Il re, stupito, si fa indicare dal pescatore dove si trova lo stagno e vi si reca personalmente. Invece dello stagno, trova un castello in cui è rinchiuso un giovane in lacrime. Il re lo interroga: «apprenez-moi auparavant ce que signifie cet étang qui est près d'ici, et où l'on voit des poissons de quatre couleurs différentes; ce que c'est que ce château; pourquoi vous vous y trouvez, et d'où vient que vous y êtes seul» [I, cit., pp. 91-92]. Il giovane è il re delle Isole Nere, trasformato in mezzo uomo e mezzo pietra dalla moglie adultera a cui aveva ucciso l'amante, e racconta al re che i pesci sono i vecchi abitanti delle Isole Nere, colorati secondo le loro diverse religioni. A trasformarli è stata sua moglie, che viene a trovarlo ogni giorno per dargli cento frustate. Il re ucciderà la strega e libererà il giovane e tutti gli abitanti delle Isole Nere).

In molti altri squarci favolistici dei *Cenci* si avverte con forza l'influenza delle *Mille e una notte*¹⁵¹, che tuttavia non esaurisce la gamma di maschere letterarie riusate da Govoni: si passa dall'onnipresente Loengrino al riutilizzo giocoso delle figure della mitologia classica, dal Barba-blù perraultiano (ma anche maeterlinckiano) a incroci tra personaggi biblici e classici¹⁵², fino al trionfo e alla lunga carrellata favolistica de *L'alba*:

È fuggita la bella Prezzemolina
che calava dalla sua torre
le sue trecce bionde al suo innamorato
e doveva spazzar la casa con la lingua;
e il gatto stivalato
ha divorato l'orco in un boccone;
e Puccettino s'è smarrito dentro il bosco
perché il vento ha soffiato via la sua farina;
l'uccellino che parla
l'acqua che balla e che suona
e le tre melarancie d'oro
giaccion lontano nel loro giardino
di là da quella donna che sfocona
il forno con le sue mammelle ignude
di là dall'altra che attinge l'acqua
da un fondo pozzo con i suoi capelli
e di là dai terribili leoni
e dagli impenetrabili cancelli
(vv. 12-29)

Govoni recupera e mescola favole di Basile (*Prezzemolina*), Perrault (*Il gatto con gli stivali*), Collodi (*Puccettino*), Straparola (*L'Augel Belverde*) e Carlo Gozzi (*L'amore delle tre melarance*), in una dimensione che sta nel mezzo tra letteratura, fantasia e realtà: l'arrivo del giorno disperde la confusa compagine onirica, ma ne sancisce anche, in qualche modo, un assurdo appiattimento nel territorio del reale. Immancabile, poi, secondo una tradizione decadente già assestata¹⁵³, rispolverare Ofelia, non già in una lettura tragico-romantica, ma di nuovo in salsa nera, se non da cronaca di provincia¹⁵⁴:

Delle vecchie, annegate nei canali, / che si son ricordate troppo tardi d'essere Ofelie (*La notte*, vv. 42-43)

E strane Ofelie sono entrate in città per il canale (*Le stranezze*, v. 44)

¹⁵¹ Ci sono, per la verità, anche altri richiami puntuali in *Arlecchino*, come quello de *L'odore delle gardenie*: «Anima mia, sorella Anna, è il chiavino / di Barba-blù, la porta proibita / del Calender curioso, la smarrita / lampada portentosa d'Aladino» (vv. 1-4). La contaminazione, qui, è evidente: Perrault convive con le *Mille e una notte*.

¹⁵² Tutte queste considerazioni andranno allargate anche alle *Poesie d'Arlecchino*: si pensi alla profusione di personaggi classici nella serie *Le farfalle* (fatti incrociare con alcuni nomi popolari di farfalla: «Un'Aretusa con le sue vassalle / ninfe sfuggono ad un inseguimento: / un Paride prepara il rapimento / d'un'Elena da le graziose spalle», *Le farfalle*, III, vv. 5-8), alle commistioni con protagonisti biblici (Eva, Persefone ed Endimione ne *Le rose bianche*), alla citazione di Tristano e Isotta (*I ciclami*, v. 14), Mefistofele (*Il riso*, v. 8), Puccetto («Lagrime, vani sassi che l'amore / sparge lungo la strada a imitazione / del piccolo Puccetto nell'addio», *Il pianto*, vv. 9-11).

¹⁵³ Cfr. F. DONINI, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, Torino, De Silva, 1948, p. 117.

¹⁵⁴ Anche Ofelia è presente in *Arlecchino*: «Vino amaro che insanguini il bicchiere / dove languiron tante dolci rose / come pallide Ofelie schifiltose» (*Il vino*, vv. 1-3).

stando al davanzale / pensare qualche volta Ofelia / e meditar nei giorni di tristezza / un calmo suicidio (*Alla sposa che viene*, vv. 111-114)

Realtà e letteratura sono sullo stesso piano: l'arrivo del giorno sveglia le puttane disfatte nei lupanari e assieme interrompe i baci di Romeo e Giulietta¹⁵⁵, fa ricominciare la vita dei mentecatti e scioglie la neve «addormentata / come Brunilde in cima al monte» (*Il sole*, vv. 22-23). E ancora: in *Il giorno*, attorno allo stesso tema, possono convivere Cincinnato (v. 14) e San Daniele (v. 23), in *Aegri somnia* le stelle possono far pensare alle sorelle di Cenerentola¹⁵⁶. Govoni governa questi personaggi come marionette, se ne impossessa e li fa agire a modo proprio, servendosi del loro carattere tradizionale (fin quasi proverbiale) per calarli in qualsiasi scenografia, anche la più degradante. E si capisce come lo scopo recondito di questa operazione sia quello di spettacolarizzare la realtà, di farle assumere a colpi di richiami letterari l'aspetto magico della poesia.

A ben vedere si può dire che dalle due aree tematiche essenziali tracciate all'inizio si diramino cinque percorsi (notturno baudelairiano, crepuscolare rodenbachiano, 'futurista', fantastico *horror* e favolistico), che minano anche questa zona degli *Aborti* di non poche ambivalenze. Forse proprio per questo le poesie-fiume sono la serie chiave della doppia raccolta, quella che meglio incarna, anche in virtù di maggiori fluidità e ampiezza, tutte le sue diverse anime, inchiodandole assieme grazie a una disarmante quantità di ripetizioni.

5.5.4. Gli altri *Cenci*: poesie lirico-popolari, poesie crepuscolari, poesie sociali

Che Govoni agisca molto per compensazioni lo dice, a livello macroscopico, la biforcazione degli *Aborti*; il meccanismo, poi, è verificabile anche su piccola scala, nei *Cenci* in particolare, dove all'eterostrofismo puro delle poesie-fiume si contrappone, oltre alla schematicità delle poesie-elenco, la struttura tradizionale di alcuni pezzi basati su «moduli ritornellanti»¹⁵⁷. A una metrica che scopre la cantabilità (concetto estraneo, fin qui, al prosaico e zoppo Govoni) corrispondono necessariamente indirizzi tematici nuovi, non più riconducibili al codice *noir* della raccolta, ma in linea con il Pascoli più popolareggiante e, in

¹⁵⁵ *Il sole*, vv. 17-19.

¹⁵⁶ «E le stelline vengono a mirarsi nel cristallo / dello specchio ad una ad una / come le ambiziose sorelle / di Cenerentola / che s'acconciano per il ballo» (*Aegri somnia*, vv. 21-25).

¹⁵⁷ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 128. Mengaldo parla poi di «modalità di tipo 'popolareggiante' (o anche 'pascoliano')» (*ivi*), ribadendo la tendenza seconda cui «Govoni, nel momento che si stacca decisamente dalla metricità tradizionale, ne va a ritrovare per movimento pendolare gli stampi più ripetitivi e cantabili» (*ivi*).

generale, con tonalità elegiache. Si riattiva anche negli *Aborti*, dunque, quella linea lirica che fin dalle *Fiale* aveva costituito una valvola di sfogo del patetismo govoniano.

Le poesie lirico-popolari dei *Cenci* si concentrano nella prima parte del libro. Anche a un'analisi lessicale molto epidermica, spicca subito il filo conduttore 'piangevole' di questa serie. E dunque, limitandosi alle prime otto poesie dei *Cenci*, ricorrono: malinconia (2), triste (3; conto per uno il *refrain* di *L'amore è triste*), disperazione, dolore (3), piangere (4), angosciato, singhiozzo (2), lagrimare, tormento, pianto (9), nostalgia, tristezza (3), amarezza (2). In *L'amore è triste*, autentica palinodia dell'euforica sessualità del *Vas luxuriae*, tutte le quartine pari sono concluse dall'inciso che dà il titolo alla poesia; nell'ultima strofa Govoni chiosa con toni gnomico-proverbiali per lui inediti («Gli amori che incominciano con canti / è legge che finiscano con pianti», vv. 29-30), ripescati dal Pascoli delle *Myricae*¹⁵⁸. Il maledettismo delle poesie-fiume lascia il campo a un disilluso intimismo, l'estrosità a un'introversione inaridita che rientra appieno in un quadro a-sentimentale crepuscolarmente ortodosso, come in *Voglia di piangere*, in cui il poeta non riesce neppure a disperarsi («Ho una voglia di piangere e non posso»; «io vorrei urlare ma la voce / non trova via d'uscita in me», vv. 1; 15-16). Govoni recupera di nuovo le corde patetiche della scuola crepuscolare romana, anche se le ravviva qua e là con qualche immagine *choc* più personale¹⁵⁹. Così, ad esempio, in un paio di componimenti ritornellati che mescolano il patetico al macabro: ne *La cordaia* il *refrain* di sapore maeterlinckiano («Cigola cigola la ruota / la sua tristezza ignota»: certo, mediato dal solito d'Annunzio)¹⁶⁰ preannuncia fin dall'inizio che tra le mille destinazioni delle corde prodotte dalla protagonista ce ne saranno anche di ben lugubri:

Su, presto! un'altra corda lunga e forte
poiché quella onde tua madre s'è uccisa
essi te l'hanno già recisa,
e ti abbisogna un'altra corda forte
se tu vuoi penzolare nella morte
(vv. 57-61)

Allo stesso modo *Canzone al vento*, dove pure ogni strofa è conclusa da un verso che dà il titolo alla poesia, è costruita attorno a un canovaccio maeterlinckiano, che si sviluppa a partire dall'interrogativa iniziale («In che luogo l'udii? Quando?») in una serie di ipotesi

¹⁵⁸ Penso, ovviamente, all'*Ultimo canto*: «Amor comincia con canti e con suoni / e poi finisce con lacrime al cuore» (vv. 8-9).

¹⁵⁹ «L'anima ride come una demente / che il suo bambino soffocò; / rospo! gridava ininterrottamente. / Ora almeno dormirà un po'» (*Voglia di piangere*, vv. 17-20).

¹⁶⁰ *Le tristezze ignote* del *Paradisiaco* provengono infatti da una suggestione del poeta di Gand: «Et ceux qui font songer à des tristesses ignorées» (M. MAETERLINCK, *Regards*, in *Serres chaudes*, cit., v. 10).

enigmatiche e a sfondo angoscioso¹⁶¹. Ciò che davvero distingue questi pezzi, allora, è proprio la loro resa metrica, non più aperta, ma ermeticamente chiusa, sigillata da versi iterati (così anche in *Giorno di festa*, dove pure ogni strofa si chiude con le parole del titolo)¹⁶² che impediscono digressioni o proliferazioni di immagini, e che dimostrano come Govoni sappia declinare la ripetizione in mille modi diversi. Qui la sua funzione è in un certo senso epicizzante, mima la fissità dei moduli popolari, e finisce col conferire ai pezzi un'aria di ineluttabilità e di rassegnazione che riporta al clima sospeso e arcano di certo simbolismo tra Pascoli e Maeterlinck.

Qualche traccia di crepuscolarismo di matrice romana la si è già scovata in quest'ultima serie. Altrove i *Cenci*, soprattutto nella prima parte, testimoniano un Govoni ancora più allineato a temi e forme di un crepuscolarismo schietto. Siamo nel 1907, d'altronde, l'anno della *Via del rifugio* e della morte di Corazzini: il repertorio crepuscolare si è stabilizzato, formando un nuovo canone ormai autonomo che può già prestarsi a rielaborazioni e variazioni. Govoni non si lascia scappare l'occasione di poter manipolare il nuovo codice, tanto attraverso riusi svilenti e devitalizzanti (meglio che parodici), tanto tramite una sua applicazione rigorosa. Quest'ultima soluzione, va detto, non è mai stata prima degli *Aborti* nelle corde di Govoni, soprattutto per l'assenza di un repertorio già fissato. Persino nell'*Armonia* nessun pezzo era pienamente inseribile in un ideale canone crepuscolare: troppo assente il soggetto, troppo viva la tavolozza dell'immaginario govoniano. Negli *Aborti*, invece, più di una poesia è segnata da una rispettosa osservanza al registro crepuscolare, e la cosa, a ben vedere, è tutt'altro che inconcepibile. Voglio dire che il Govoni degli *Aborti*, dopo la smemorizzazione culturale dei *Fuochi*, torna a sfruttare, come già nelle *Fiale* e nell'*Armonia*, codici letterari ben assestati, da quello baudelairiano a quello rodenbachiano, passando per il proprio (l'auto-repertorio); il riuso del codice crepuscolare-intimistico italiano rientra, dunque, in un quadro più vasto che coinvolge gli interi *Aborti*, in cui tutte le terminazioni letterarie vengono ripristinate, tutti gli stimoli della tradizione sono reimmessi in circolo, i modelli e le fonti ritornano a muoversi, come un ingranaggio oliato di recente.

¹⁶¹ «Non so; ma lungo l'affannato mare / ombre tetre passavano a quel canto, / donne bocconi sopra il limitare / si scapigliavano l'anima in pianto» (*Canzone al vento*, vv. 7-10); «Era il cupo dolor che si strappava / le sue viscere sanguinolenti / e ai famelici cani le buttava? / La sua rabbia schiumava fuor dei denti / e più umano non era il suo lamento» (vv. 25-29).

¹⁶² Stesso identico procedimento anche nell'ultimo pezzo dei *Cenci*, *Sesamo, apiriti!*, in cui tutte le cinque strofe (qui disuguali) sono chiuse da un ritornello uguale al titolo.

Due casi emblematici. Govoni nel 1905 recensisce entusiasticamente *La donna del velo* di Cosimo Giorgieri Contri¹⁶³. Quest'ultimo era alla ribalta sin dai tempi del *Convegno dei cipressi* (1895), al quale erano succedute le *Primavere del desiderio e dell'oblio* (1903). Giorgieri Contri nelle sue raccolte varia eternamente gli stessi temi: donne misteriose che vagano in giardini chiusi, una Torino elegante e garbata, amori del passato che riemergono, sotto il segno di un intimismo schivo che guarda a Verlaine e ai simbolisti belgi. Lo stile è colloquiale, anticipa certe tonalità gozzaniane, ha qualche apertura ironica, ma tocca per lo più le corde liriche e sentimentali¹⁶⁴. Ebbene, un pezzo come *La straniera* non è spiegabile senza il rimando a Giorgieri Contri e al suo simbolismo *liberty*:

Io ti vidi una volta (oh volta sola!)
in un giardino antico verso sera,
vagante stanca in abito viola,
ombra d'amore insolita e leggera.

E ti guardai andare tutta immersa
in sogni, e mi passasti da vicino
fragrante come primavera spersa
che s'attardasse dentro quel giardino.
(vv. 1-8)

Rinviano a quel modello: 1) L'ambientazione nel giardino chiuso (abusata, d'altronde, da tutto il simbolismo minore *fin de siècle*, non solo su stimolazione dannunziana). 2) Il tema dell'incontro tra il poeta e una donna affascinante, misteriosa ma irraggiungibile. 3) I motivi della «morta primavera» (v. 28) e del «viandante» (v. 30)¹⁶⁵. Ancora più preciso il rimando all'«abito viola», testimoniato anche da Civinini¹⁶⁶. 4) Il tono sentimentale, accentuato da un costante senso di frustrazione («Ma quand'io ti penso è con rimpianto / e il cuore mi si gonfia

¹⁶³ Sulla «Gazzetta Ferrarese» del 29 maggio 1905.

¹⁶⁴ Per un quadro più esaustivo su Giorgieri Contri: G. VIAZZI, *Dal simbolismo al déco*, II, cit., pp. 333-334.

¹⁶⁵ Si pensi anche a *Il viandante* (1903) di Roccatagliata Ceccardi, un testo certamente compulsato da Govoni (che lo cita nell'ormai noto articolo retrospettivo: C. GOVONI, *Ricordi corazziniani*, «Il Giornale della Sera», 19 aprile 1949). Tutti questi motivi erano stati rilevati dal recensore Govoni: «Un pianto di campane ascoltato [...], una passeggiata in un giardino antico d'una città antica [...], alberi decadenti e passanti stranieri che ci hanno fatto sognare strani paesi sconosciuti, paesi nordici dalle cittadine nebbiose, velate di canali, inanellati di ponti [...]. E tutto questo libro ne è impregnato, come un giardino autunnale è ancora tutto saturo delle rose che lo profumarono nella primavera» (cito da A. I. VILLA, *Note govoniane*, cit., p. 138). Tra parentesi, è da correggere l'opinione della Villa che l'influenza di Giorgieri Contri (e della *Donna del velo* in particolare) si scarichi su certo intimismo dei *Fuochi* (*ibidem*, p. 152), non solo perché i *Fuochi* vengono pubblicati prima, nel novembre/dicembre del 1904, ma anche perché quell'intimismo domestico viene da tutt'altre coordinate. È nelle zone tra *liberty* e crepuscolarismo degli *Aborti* che bisogna ricercare riecheggiamenti di Giorgieri Contri.

¹⁶⁶ «La signora è vestita di viola / [...] / Nel vespro autunnale tace il parco assopito» (C. GIORGIERI CONTRI, *La pensosa*, in *Il convegno dei cipressi*, Milano, Galli, 1895, vv. 1; 5). Quanto a Civinini: «Vi ricordate l'abito viola? [...] / Giungeva un ultimo oro per le rame, / d'assai lontano, un oro autunnale, / evocante un andar di antiche dame / già sfiorite, per entro il bel viale / terminanti una lenta passeggiata / nel languor della pace vespérale», G. CIVININI, *L'abito viola*, in *L'urna*, cit., vv. 1; 40-45).

di dolcezza», vv. 21-22). 5) Molti tratti stilistici e metrici: le esclamazioni, le interrogative¹⁶⁷, l'uso smodato delle parentesi, il ricorso ad un linguaggio più marcatamente lirico («vagante», «inazzurrato», «garrule», «passeggiante»), la ripresa della struttura a quartine. È un Govoni radicalmente diverso da quello medio dei *Cenci*, ma l'altalena che si viene a creare, come già quella delle *Fiale*, non fa che riprodurre l'eclitticità delle letture govoniane.

L'altro caso è quello della *Passeggiata dell'anima convalescente*, che guarda palesemente al d'Annunzio paradisiaco, senza alcun risvolto parodistico, ma solo nell'euforia di uno slancio emulativo:

Anima mia, guarda che bel sole!
Non vuoi che andiamo a prendere un po' d'aria
nella nostra Certosa solitaria?
Vedrai che sono nate le viole.

Ma guarda, anima mia, come i sassi
si son tutti coperti di verdura!
Si direbbe che quasi hanno paura
di fare male ai tuoi piccoli passi.

Anima mia, quale trasparenza
divina ha la tua carne! che languore!
così tutta velata dal pallore,
il vestito de la convalescenza
(vv. 1-12)

In realtà, se d'Annunzio è certamente la fonte primigenia, qui c'è anche moltissimo Corazzini¹⁶⁸. Con alcuni pezzi dei *Fuochi*, sono questi gli unici passi govoniani che risentono dell'influenza poetica dell'amico romano, gli unici che segnalano la biunivocità (asimmetrica, va detto) del loro rapporto letterario. Si leggano, anche, un pezzo come *Le campane*, che applica il tono languido di Corazzini a un motivo rodenbachiano, raggiungendo esiti melensi che nell'*Armonia* erano stati attentamente evitati («E il cuore sotto il peso affonda / mentre il pianto de le campane / ora vicine ora lontane / lo culla adagio come un'onda», vv. 13-16), o la lunga *O amante mia!*, colloquio con l'anima dal ritmo sincopato e tutto tramato di esclamative che forse deve qualcosa alla singhiozzante *Elegia* corazziniana¹⁶⁹. E aggiungo, tra parentesi, che tutto questo Govoni, prendendo dal romano solo elementi di superficie e non motivi di fondo, appare molto di maniera; vien da dire,

¹⁶⁷ «Anima triste, chi eri tu, chi eri / che mi guardasti così soavemente? / Chi eri che vagavi pei sentieri / così bella ed afflitta e solamente?» (vv. 17-20).

¹⁶⁸ Già il motivo del colloquio con l'anima, d'altronde, è tipicamente corazziniano. Nei versi successivi Govoni mima anche l'andamento singhiozzante di Corazzini e ne recupera alcune languide contaminazioni tra sacro e profano: «Guarda, sorella, come sono puro / anch'io: tu potresti accarezzarmi / i capelli, la fronte, anche baciarmi, / senza destare un desiderio impuro. // No, non rimproverarmi: anima. Taci! / Baciamoci: ché non potrà arrossire / l'angiol tuo custode nel sentire / le caste litanie dei nostri baci» (vv. 37-44).

¹⁶⁹ «Sei stanca, anima, (vuoi che riposiamo?) / di affondar nella sabbia i tuoi piè snelli / e che il vento ti spettini i capelli? / Anima mia, vuoi che ritorniamo? // Oh ancora un poco! È così dolce andare / tenendoci avvinghiati per la vita / ansando sulla sabbia inumidita! / È così dolce andare lungo il mare!» (*O amante mia!*, vv. 1-8).

insomma, che Govoni, negli *Aborti*, faccia propri tutti quei caratteri crepuscolari, dal lirismo piangevole al sentimentalismo sfibrato, passando per un repertorio visivo ingrigo e come un po' stilizzato, per eccellenza 'anti-govoniani'.

Il massimo di libertà che Govoni si concede nei *Cenci* dà la stura a esplorazioni di maniere poetiche mai toccate nelle opere precedenti. L'esempio più vistoso è quello dei tre pezzi 'sociali': *Gli uomini e i cani del re*, *Gli uomini e le piante*, *Contraddizione*. Più omogenei, se non quasi gemelli, i primi due, leggermente diversificato il terzo, questi testi propongono un Govoni narrativo, didascalico, con qualche germe – invero molto ingenuo – di polemica sociale. Un Govoni, in più, che torna ai toni meno che prosastici dei *Fuochi*, dilatando la lunghezza dei versi, infilando passaggi dialogici e azzerando le analogie. Solo una continuità tematica unisce queste poesie alle altre dei *Cenci*; solo, in particolare, la focalizzazione sugli emarginati e sulla loro umanità calpestata. È qui che Govoni si schiera dichiaratamente dalla loro parte.

In breve, questi sono i tre episodi: 1) Un treno pieno di viaggiatori, di notte, fa un incidente: mentre la povera gente ammassata nei vagoni muore schiacciata o rimane ferita, i cani del re a cui era destinato un intero vagone si salvano tutti. 2) Due mendicanti notano che nei giardini pubblici si stanno mettendo dei ripari alle piante contro il freddo, e si dicono che, mentre il rigore dell'inverno ucciderà i loro bambini, i fiori delle piante in primavera saranno rigogliosi. 3) Davanti a una chiesa tutti i passanti, compreso un cardinale, evitano inorriditi una donna deturpata dal lupus e le sue bambine affamate. L'unico che si ferma a soccorrerle è un fabbro ferraio ubriaco. La didascalicità dei tre pezzi è massima: gli emarginati devono aiutarsi gli uni gli altri, perché nessuno, neppure le istituzioni che si dovrebbero prendere cura di loro, darà loro una mano; anzi, tutti contribuiranno alla loro progressiva esclusione, fino alla morte. Questa è la contraddizione che dà il titolo al terzo episodio: è soltanto altra povera gente a dimostrarsi solidale verso chi soffre.

Govoni, quasi a mimare la desolazione dei tre quadri, asciuga lo stile, elimina le metafore, ritrae con tono giornalistico:

Un giorno di dicembre, nei giardini
pubblici d'una gran città si stavano mettendo dei ripari
contro il freddo a degli alberi di lusso: a dei palmizi mingherlini...
Erano pubblici i giardini e quindi anche i danari
(*Gli uomini e le piante*, vv. 1-4)

Per compensazione torna qualche puntellamento metrico: i primi due racconti, prosastici fino al referto, sono narrati in quartine di versi lunghi regolarmente rimati¹⁷⁰. Solo il terzo, una lunga strofa di versi di varia lunghezza e senza rima sistematica, esula da qualsiasi schema metrico, allineandosi ad alcune poesie-elenco soprattutto nei passaggi centrali, in cui si catalogano, con una breve carrellata, i passanti¹⁷¹. Difficile dire quale sia, e se ci sia, un modello dietro questi pezzi così eccentrici nel panorama dei *Cenci*, e assieme così rappresentativi del loro impianto ideologico: verrebbe da pensare al Palazzeschi arcano e vicino agli irregolari di certe liriche dei *Cavalli bianchi*¹⁷², a sua volta debitore delle *Serres chaudes* maeterlinckiane. Ma qui le linee astratte e favolistiche di Palazzeschi e Maeterlinck lasciano il campo a un realismo sin troppo sovraesposto, severo, crudo, e privo di qualsiasi ipotesi di riscatto.

5.5.5. Non solo elenco e analogia: altre tecniche poetiche nei *Cenci*

Nei *Cenci dell'anima*, in sostanza, a una certa omogeneità tematica corrisponde un eclettismo stilistico ed espressivo piuttosto marcato. Le serie individuate sin qui non esauriscono, infatti, l'ampia gamma di tecniche compositive sperimentate da Govoni, che vanno ben oltre l'elenco e l'analogia. Ne segnalo cinque:

1) Nei *Cenci*, e nelle poesie-fiume in particolare, la caduta degli argini metrici favorisce una proliferazione delle digressioni, su piccola e su grande scala. Mi concentrerei sui casi più appariscenti, che superano i livelli di deviazione tematica raggiunti nei *Fuochi* e in certi sonetti arlecchineschi, sfiorando, in alcuni casi, la totale mancanza di centro. Il grado di digressione di una poesia govoniana lo si coglie spesso constatando la frattura che si viene a

¹⁷⁰ Il che dà vita a un forte contrasto tra la pesante prosasticità dei versi, la loro lunghezza variabilissima, e lo schema rimico elaborato. Così, ad esempio, quello de *Gli uomini e i cani del re*: ABCB ADCD EFEG FHGH (con D e H uguali). Si leggano, a mo' di esempio, le due quartine finali, con versi lunghissimi la prima, più brevi la seconda: «Or ecco mentre il treno nell'avvicinarsi alla città / manda il suo fischio, avviene un urto orribile: è uno scontro! Lamenti / s'alzano da ogni parte: un chiama, un piange, un corre pazzo or qua or là, / un rantola schiacciato o brucia: tragici spettacoli non mai visti né uditi. // Ma tuttavia c'era da essere contenti / in tale disastro, perché / se si contavano tanti morti e feriti / tutti erano salvi però i cani del re» (*Gli uomini e i cani del re*, vv. 9-16).

¹⁷¹ «Tutti i passanti che scorgevano quella povera disgraziata / volgevano dall'altra parte il viso inorriditi / alla vista di quel schifoso male. / Passò il venerato cardinale / della città ed affrettò il passo. / Una povera vecchia gobba si fermò un istante / a contemplar quell'infelice con compassione e seguì la sua via. / Passò un cieco sorridendo con il volto in alto / tenuto a mano da un bambino» (*Contraddizione*, vv. 10-18).

¹⁷² Così, ad esempio, leggendo la prima quartina de *Gli uomini e i cani del re*: «Una notte un treno zeppo di viaggiatori / correva a gran velocità / sudato e trafelato con gli ardenti insonni occhi / verso una marittima città» (vv. 1-4). Lo stesso personaggio del re, a indicare una ricchezza leggendaria e irraggiungibile, è tipicamente palazzeschiiano (*Il figlio d'un re*, dai *Cavalli bianchi*).

creare tra il titolo e lo svolgimento in versi, con il primo che funge da porto e il secondo che testimonia una totale deriva. Così, ad esempio, ne *I fanali*, in cui soltanto i primi tre versi si mantengono coerenti con il titolo («I fanali attaccati ai canti delle vie / sembrano lunghe pipe d'oppio giallo / che fumano le case per addormentarsi»), mentre gli altri 49 tracciano una rappresentazione di un '*crépuscule du matin*', del tutto slegato dal tema dei lampioni, per quanto congruo in sé. Più clamoroso il caso de *Il tuo sorriso*, perché dopo la solita fedeltà al tema dei primi tre versi («Io penso che il tuo sorriso / è simile a dei legumi gettati / dalla finestra del castello dentro la palude»), la poesia si sgancia e inanella una sequela di immagini fantastiche senza fili del tutto sconnesse tra loro¹⁷³. Lo stesso discorso vale per *La mendicante*, con una leggera *variatio*: la coerenza è mantenuta per i primi sedici versi, che vengono poi ripetuti in coda tali e quali¹⁷⁴, come la tetra melodia di un *carillon*. Il resto del pezzo (i versi 17-79), che espone una rassegna di immagini *splatter* prive di cornice¹⁷⁵, non c'entra nulla né con il titolo né con il lungo ritornello. È qui che si coglie la carica prepotentemente anarchica di questa raccolta.

2) *Caleidoscopio* merita un'analisi a sé, per l'unione oltranzistica che vi si fa di tutte le tecniche govoniane, dall'elenco alla digressione, dalla trama di iterazioni alla serie di analogie. Il pezzo è formato da otto strofe di diversa misura: la prima è costruita sul tipo delle poesie-elenco, con una trafilata di versi-frase (o meglio, versi-cose: «I garofani socialisti. / I tulipani goliardi. / I gigli clericali», vv. 4-6); la seconda detta una breve analogia sui «suoi occhi» (si ignora di chi: probabilmente della donna); la terza riprende il filo delle analogie coloristiche dei sonetti di *Arlecchino* («Nel verde, valtzer di smeraldi. / Nel rosso, polke di rubini. / E mazurke d'opali nell'azzurro», vv. 19-21); la quarta propone un'associazione legata al suono dei violini; la quinta è costituita da un solo verso slegato («O i tamburi, pagliacci ventriloqui», v. 27); la sesta collega bevande alcoliche e colori; la settima sfila una serie analogica sulla luna; l'ottava, la più lunga, riprende lo stampo inventariale basato sull'anafora:

Delle maschere di malati in bianchi letti.
Delle maschere alla finestra.
Delle maschere in automobile.
Delle maschere allo specchio.
Delle maschere in un pozzo di veleno.

¹⁷³ Il motivo del sorriso, per la verità, torna in un passaggio centrale: «Come i calici di Murano urtati / nel brindisi del convito / tintinna il tuo sorriso. / Come i sonagli d'oro / del cavallo focoso del guerriero / che nel torneo muove all'assalto. / Simile al batter d'una lavandaia / che risciacqua i suoi panni insanguinati nel canale. / Io penso che il tuo sorriso / è simile a degli aerostati di seta colorata / illuminati internamente» (*Il tuo sorriso*, vv. 27-37).

¹⁷⁴ In realtà, a testimoniare la consueta asimmetria govoniana, ci sono tre minime differenze: viene tolta la virgola alla fine del settimo verso del *refrain*, ne viene aggiunta una alla fine del decimo verso, e il nono verso passa da «qualcuno, se tu spero che qualcuno socchiuda» a «qualcuno, se tu spero che qualcuno ti socchiuda».

¹⁷⁵ La si è in parte citata più sopra, nel paragrafo sulle poesie-fiume.

Delle maschere impiccate.
Delle maschere a tavola
[...]
(vv. 41-47)

La nona, capovolgendo allo specchio la strofa precedente, è un iperbolico assemblamento di epifore («O vino, maschera rossa, / idolo rosso / dagli occhi orribilmente rossi, / che vuoi ai tuoi piedi rossi / olocausti di vomiti rossi», vv. 56-60)¹⁷⁶. Impossibile scovare un filo comune: qui la deriva è totale. E il titolo, almeno in questo caso, è quanto mai calzante.

3) L'abbattimento degli argini, in realtà, non comporta una fluvialità costante. Gli *Aborti*, essendo la raccolta degli eccessi govoniani, contengono anche i pezzi più brevi prodotti dal giovane poeta. Si ricorderà come la misura più concisa sperimentata nelle opere precedenti da Govoni fosse la doppia quartina. Nei *Cenci* questa soluzione torna quattro volte: in *Nella Certosa* (non a caso, molto vicina all'immaginario cimiteriale dell'ultima sezione dell'*Armonia* e dei *Fuochi*, dove quella formula era testimoniata), con l'utilizzo di versi lunghi (13-14 sillabe), in *Laus e Abendlied*, di base endecasillabica, e in *Aster*, con versi brevi¹⁷⁷. Hanno tutta l'aria di poesie tagliate, questi pezzi, di appunti lirici slegati, di tasselli che non sono stati attaccati ad altri, non tanto per mancanza di collegamenti, giacché Govoni procede ormai in modo pacificamente sconnesso, ma per caso, in modo accidentale. Rappresentano, in un certo senso, loro malgrado, degli autentici aborti: così, ad esempio, *Aster*, che propone una serie di quattro analogie a catena (aster = malati = domenica = festa di nozze con morto) improvvisamente troncata. Nei *Cenci* è data persino una struttura più breve: *Organo di Barberia* conta sei versi organizzati in due terzine (dantesche, per quanto 'abortite'). Caso particolare e unico, non è altro che l'enunciazione di sei diverse analogie (una per verso) costruite attorno a uno dei più emblematici *topoi* crepuscolari¹⁷⁸. Govoni continua a giocare con le forme poetiche, assemblandole, smembrandole, rendendole adatte a qualsiasi capriccio sperimentale.

4) La tecnica compositiva più avanzata dei *Fuochi* era quella delle poesie a blocchi. Negli *Aborti* Govoni elimina l'aspetto giustappositivo di quei pezzi e tende a inglobare nella stessa strofa le immagini e i quadri più distanti. Organizzato secondo quella architettura, più spezzata e schematica, resiste soltanto un pezzo, *Ronda delle tristezze*, che mette insieme quattro visioni irrelate tra loro ma unite dal *fil rouge* emotivo della tristezza: dei pazzi che

¹⁷⁶ Anche in questo caso, secondo una tendenza già intercettata nelle *Poesie d'Arlecchino*, la varietà delle immagini e la molteplicità suggerita dalla lunga serie di analogie convive con un'ossessiva ripetizione degli stessi termini.

¹⁷⁷ Curioso che, parallelamente ai *Fuochi*, tocchi a una di queste poesie brevi, nello specifico ad *Abendlied* (lì, si ricorderà, a *Carneval-Funeral*), essere la penultima del libro, ossia l'ultima prima della poesia-epilogo.

¹⁷⁸ «Mobile della festa e del rimpianto, / ebreo errante della nostalgia, / pagliaccio che fa ridere col pianto; // venditore ambulante d'allegria, / robivecchi dell'anima, / soffiutto della malinconia».

innaffiano dei gigli con del vino, un pappagallo che schiamazza contro una vecchia mendicante, due suore in una stazione di campagna, dei lebbrosi davanti a una cattedrale. I personaggi sono sempre emarginati e spostati, le situazioni al limite dell'assurdo, i quadri slegati tra loro. L'unica differenza con le poesie a blocchi dei *Fuochi* è che qui saltano anche le griglie metriche (le quattro strofe sono disuguali: una terzina e tre strofe eptastiche con versi di misure diverse e non rimati), secondo la normale tendenza eterostrofica dei *Cenci*.

5) Un posto a sé all'interno dei *Cenci*, e un posto chiave, è occupato dalla lunga *Alla sposa che viene*: 120 versi di dichiarazioni a Teresa Albisetti, la ragazza che Govoni avrebbe sposato nel dicembre 1907. Poesia biografica, dunque, l'unica che potrebbe stare sul piano delle poesie domestiche dei *Fuochi*¹⁷⁹; ma anche poesia programmatica, nella quale tornano alcuni motivi già sciorinati in *Alla musa*; poesia, direi, che sottolinea come estetica ed etica vadano di pari passo negli *Aborti*, sotto il segno della miseria. Mi spiego: la povertà che in *Alla musa* è prerogativa della poesia (in particolare, come si è visto, del suo repertorio, dei suoi temi) qui diventa condizione reale del poeta: «Triste è la casa dove viene / la tua bontà e il tuo amore. / E povera come non mai» (vv. 1-3). E se lì dominava un senso di orgoglio per la propria povera musa («Non vergognarti soprattutto / della tua grande povertà», *Alla musa*, vv. 105-106), qui invece l'indigenza in cui il poeta accoglie la sposa è fonte di vergogna («Vorrei piangere tanta è la vergogna / ch'io sento della mia povertà», vv. 99-100)¹⁸⁰. La crepuscolare 'vergogna di essere poeta' subisce uno slittamento: Govoni non prova vergogna perché scrive versi, ma perché scrivere versi lo rende povero¹⁸¹. Lo slittamento, si capisce, è dalla sfera estetica a quella reale, da quella letteraria a quella pratica, e segna un abisso tra Govoni e gli altri crepuscolari, trascinando con sé un senso di colpa che d'ora in poi segnerà la poesia govoniana come una macchia indelebile, che si travaserà costantemente sui versi come un'insita condanna. La vergogna govoniana per la propria passione artistica è più vicina a quella dell'impiegato Schmitz piuttosto che al cifrato compiacimento gozzaniano.

Gli scambi tra le due dimensioni non si fermano qui. Nella terza strofa Govoni descrive gli «ornamenti di poeta» che la sposa troverà nella nuova casa: e si capisce, man mano che si legge l'elenco degli oggetti, che questa casa è sia una casa reale, sia una casa di carta, visto che vi si trova la stessa chincaglieria sparpagliata tra *Fiale*, *Armonia* e *Fuochi*:

¹⁷⁹ Tornano qui, non a caso, alcuni protagonisti di quella serie, come la madre del poeta (v. 32) e il pappagallo (v. 59).

¹⁸⁰ Anche la madre del poeta prova lo stesso sentimento: «E mia madre ti attenderà sopra la soglia / piangendo perché vieni in tanta miseria / in tanta povertà» (*Alla sposa che viene*, vv. 32-34).

¹⁸¹ E il tema della povertà *per colpa* della poesia (a partire dall'eredità della nonna spesa per pubblicare le *Fiale*) è un tema che ricorrerà ossessivamente in Govoni. D'altronde, al rovescio: «(oh quanta fresca poesia / non si può comperare con un soldo!)» (*Ferrara*, vv. 31-32).

un pendolo di legno con il cuculo
 che tanto rider di farà,
 e di cui arrossisco
 come di una imperdonabile puerilità;
 un corvo imbalsamato e un pappagallo
 che mi chiama per nome
 senza sapere che son io;
 una campana di vetro
 con un mazzo di fiori di cera
 che non potrai neanche fiutare
 né io potrò appuntarti nei capelli;
 e dei libri che non avranno alcun valore
 per te che non ci saprai neanche leggere...¹⁸²

Vita reale e poesia si sovrappongono, con la prima che viene sempre più forzatamente trascinata nella dimensione della seconda, pur nella coscienza che questa operazione lascerà fatalmente sguarnito, e quindi squallido, il dominio della realtà. Può dunque tornare, poco oltre, un'amara riflessione sulla propria poesia («Ho, è vero, la mia dolce poesia, / ma la sua triste sorte / è di far ridere piangendo / come i pagliacci», vv. 81-84)¹⁸³ che riprende da vicino analoghe dichiarazioni di *Alla musa* e che fa assumere tinte fosche, come già nei *Fuochi*, all'apparente spettacolo carnevalesco dei versi govoniani.

5.5.6. Lo stile dei *Cenci dell'anima* e la liberazione metrica

Come per le *Poesie d'Arlecchino*, anche per i *Cenci* è la resa metrica a trainare inevitabilmente con sé uno specifico impianto stilistico. L'annullamento dei limiti metrici consente a Govoni di agire con maggiore libertà, che non vuol dire necessariamente recuperare quelle scelte espressive marcate che caratterizzavano parte dei *Fuochi*: i *Cenci*, anzi, riducono quasi a zero le escursioni espressionistiche e non fanno che elevare all'ennesima potenza la medietà e la ripetitività di *Arlecchino*. È vero, invece, che diminuisce nei *Cenci* il disagio sintattico che nei *Fuochi* era prova tangibile di una poesia anti-sublime e in *Arlecchino* una ritorsione della struttura rigida del sonetto. Va ripetuto, in ogni caso, che nei *Cenci* convivono diverse maniere, alcune delle quali inserite in strutture chiuse, sicché un quadro panoramico risulterà fatalmente impreciso (lo stile delle poesie tra *liberty* e crepuscolarismo non può essere assimilato a quello delle poesie-fiume più *noir*). Cercherò

¹⁸² *Alla sposa che viene*, vv. 55-67. Su un piano diverso sarà il Gozzano de *La Signorina Felicita*: «Mi piaci. Penso che leggendo questi / miei versi tuoi, non mi comprenderesti, / ed a me piace chi non mi comprende» (vv. 317-319). La fonte gozzaniana è Jammes: «Si tu lisais ceci tu ne comprendrais pas» (F. JAMMES, *Quand dans le brouillard...*, in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, cit., v. 21).

¹⁸³ Stesso destino dell'organo di Barberia: «pagliaccio che fa ridere col pianto» (*Organo di Barberia*, v. 3).

qui di inglobare i caratteri più diffusi, accennando a qualche eccezione quando contrasti in modo vistoso.

1) Si è detto che il disagio sintattico nei *Cenci* cala vistosamente. Tuttavia non sparisce: qualche balbettamento e qualche evidente deviazione extra-grammaticale resistono anche qui, non solo nelle strutture metriche chiuse. È il segno, evidentemente, di una congenita insicurezza sintattica, condita da una buona dose di incuria verso l'aspetto grammaticale in genere:

benché il mio fedele cuore / rassegnarsi non vuole (*I cenci dell'anima*, vv. 27-28)

L'anima sembra come un pellegrino / stanco e lieto che tutto il dì cantando / e pregando ha finito il suo cammino / ed ora siede a spezzare il suo pane (*Sera di maggio*, vv. 2-5)

E la corda s'allunga e poi s'allunga / in fretta in fretta ch'è assai necessaria / come il pane la luce l'aria, / e pare sempre poca e che non giunga / più in tempo e che s'allunga che s'allunga... (*La cordaia*, vv. 8-12)

L'ombra della cornacchia imbalsamata / si proietta sulla parete come se sia / la sua uccisa anima nera (*Sera*, vv. 53-55)

Se ciò avvenisse, so come i cani fanno del loro vomitato... / Non dubitate ch'io non lo ringoiassi (*Ai corvi*, vv. 19-20)

E ritornano, legate a questo procedere trascurato, le urtanti trafile di genitivi:

silenzio rosso di campane attraversato di cortei di funerali / di processioni bianche di comunicanti e di cortei nuziali (*In un notturno di Chopin*, vv. 14-15)¹⁸⁴

2) Dai *Cenci* arriva la conferma di un'altra tendenza congenita del ferrarese, ossia quella di troncare le parole, più frequentemente i verbi¹⁸⁵. Nei *Cenci*, addirittura, i troncamenti sono ancora più numerosi in percentuale rispetto alle raccolte precedenti, e qui è chiaro che, come in molte zone dei *Fuochi*, non possono essere interpretati come *escamotage* per far tornare i versi. A me rimane il sospetto che concorrano a questa proliferazione una propensione a compensare il tono mediamente prosastico attraverso un accorgimento poetico per eccellenza e la persistenza nell'orecchio govoniano del suo dialetto¹⁸⁶.

3) I *Cenci* vedono un trionfo di stilemi nominali, non solo nelle poesie-elenco, ma anche nelle altre zone del libro, comprese alcune poesie-fiume, dove si infiltrano all'improvviso, nel nome di un progressivo asciugamento delle diverse immagini e di una maggiore velocità

¹⁸⁴ Il secondo 'di' sarà refuso per 'da'.

¹⁸⁵ Nelle prime dieci poesie: «posson» (*I cenci dell'anima*, v. 17); «tuban» (*Ballabile in malinconia*, v. 5); «illudon» (*Ballabile in malinconia*, v. 6); «van» (*Sera di maggio*, v. 10); «han» (*Sera di maggio*, v. 18); «cozzan» (*Le campane*, v. 8); «senton» (*L'amore è triste*, v. 2); «diventan» (*L'amore è triste*, v. 22); «vien» (*L'amore è triste*, v. 25); «rincasan» (*I fanali*, v. 17); «apron» (*I fanali*, v. 19); «sognan» (*I fanali*, v. 34); «shitudon» (*I fanali*, v. 43); «rifugian» (*I fanali*, v. 45); «ritornan» (*I fanali*, v. 47); «rispondon» (*I fanali*, vv. 48 e 49). *I fanali*, in versi liberi, ha anche due «lor» (vv. 39 e 49), per un totale di 10 troncamenti in 52 versi.

¹⁸⁶ E l'impressione può trovare conferma in un testo iper-prosastico come *Gli uomini e le piante*, nel quale si trovano anche due passaggi dialogici. Nell'utilizzo di 7 troncamenti su 16 versi totali («passavan», v. 6; «perfin», v. 7; «abbiam», v. 8; «siam», v. 10; «han» e «lor», v. 13; «vien», v. 15) agiranno, dunque, sia una forma di compensazione poetica sia un'opposta caduta nelle inflessioni del parlato dialettale (tre di questi troncamenti sono nelle parti dialogiche).

nella loro registrazione, quasi che si trattasse di riportare in fretta degli effetti visivi su una tela. Così, ad esempio, in questo passaggio:

Ed un bambino giuoca al cerchio.
Le suore parton sorridendo.
In un muro si scorgono
delle caricature fatte col carbone.
Degli animali esagerati copulano.
Un muro vecchio carico di fresche rose, dolce soma.
Un mendicante storpio dorme al sole sui gradini di una porta.
(*Impressioni*, vv. 11-17)

Govoni nella penultima annotazione si limita a riportare un'immagine statica, senza dilungarsi: la serie di impressioni deve continuare. Leggermente diversi sono i casi di altre poesie-fiume che si seccano progressivamente fino a ridursi a registrazioni brevissime di cose o immagini: si è già visto l'esempio misto di *Caleidoscopio*, ma si potrebbero citare anche *La neve* (nominali i versi 17-25, 31-33, 36-38) o *Domenica* (7-9, 11-13, 15-17, 20-22). In questi testi l'essenzialità è dovuta al desiderio di annotare il più fedelmente possibile la febbrile successione delle associazioni mentali.

4) Diretto corollario di questo punto è un ulteriore svuotamento del verbo, o quantomeno del suo carattere forte. I parasintetici presenti nei *Fuochi* spariscono, così come il ricorso al verbo per attivare l'analogia. I verbi dei *Cenci* sono sempre gli stessi, sembrano riciclarsi e scombinarsi eternamente, e spesso sono abbinati agli stessi soggetti, come mattoncini che vengono costruiti già integrati l'uno nell'altro. Praticamente assenti le escursioni espressionistiche¹⁸⁷, anche le poche coniazioni originali vengono ripetute con effetto ipnotico, e in questo modo normalizzate dallo stesso Govoni. Un esempio è il verbo 'ghiribizzare', utilizzato due volte nello stesso identico contesto:

I pipistrelli *ghiribizzano* per l'aria (*Aegri somnia*, v. 19)

I pipistrelli afatici / *ghiribizzano* per l'aria (*Crepuscolo*, vv. 2-3)

Tanto più funziona questo meccanismo con verbi meno marcati: il verbo 'piangere' torna 32 volte, 'vedere' 31 volte, 'cantare' 26, 'suonare' 21, così come 'guardare', mentre 'sentire' ricorre 18 volte, a segnalare come i *Cenci* siano un libro fatto tutto di sensazioni, per lo più visive e uditive; 'traballare' ricorre 5 volte, sempre legato agli ubriachi¹⁸⁸. Ma tutto ciò rientra già nell'ambito delle ripetizioni.

¹⁸⁷ Segnalerei solo uno 'spollinano' («le colombe che si spollinano sul tetto mentre piove», *Le tristezze*, v. 23).

¹⁸⁸ «Un becchino ubbriaco traballando per il marciapiede» (*I fanali*, v. 20); «Passò un fabbro ferraio ubbriaco / [...] / vi si avvicinò traballando» (*Contraddizione*, vv. 19; 21); «traballando la trascinò via» (*Contraddizione*, v. 26); «giungono come maschere macabre e strane / che invadon traballando le corsie d'un ospedale» (*Gli arrivi*, vv. 15-16); «Dei bevoni insaziabili che sognano traballando / un loro strano paradiso del vino» (*La notte*, vv. 49-50).

5) Anche l'aggettivo nei *Cenci* perde forza, pur in modo meno vistoso rispetto al verbo. Resistono, in particolare, alcune forme aggettivali eccentriche che testimoniano un Govoni sempre molto al limite della grammatica:

Dei *fabbricosi* aster sbiancati (*Gli aster*, v. 1); ti succhi la bocca piccolina / in un bacio *infinibile* (*O amante mia!*, vv. 16-17); Balli di spettri mascherati in sale *fastuose* (*In un notturno di Chopin*, v. 13); attente nelle cure *famigliali* (*Giovinezze sfiorite*, v. 34); E tutti i rospi *lattimosi* (*Il tuo sorriso*, v. 9); dalle reggie *fastuose* (*Le capitali*, v. 8); simili a strascichi di sete *variocolore* (*Le capitali*, v. 26); sedute avanti a grandi specchi *nauseosi* (*La mendicante*, v. 20).

Pochissimi gli aggettivi 'analogici', e ancora meno numerosi gli aggettivi 'isolati' dal nome:

E non *oftalmici* fanali / s'allungan per le vie (*Le capitali*, vv. 120-121)

E fantastici commensali / coronati di rose *ditirambiche* (*La mendicante*, vv. 33-34)

Anche l'aggettivazione nei *Cenci* è per lo più ripetitiva, e lo si può cogliere ancora una volta nelle ricorrenze esorbitanti delle qualificazioni cromatiche: il bianco continua a essere il colore più utilizzato, e torna ben 60 volte (in 62 poesie!)¹⁸⁹; il rosso 44, il nero 35, l'azzurro 29, il verde 20, il giallo 17, e sale pure il grigio (11). Come in *Arlecchino*, sono pochissime le varianti sfumate: un 'azzurrognole', un 'giallastre', un 'giallognoli' e un 'verdognoli'¹⁹⁰. Domina un'aggettivazione martellante, anodina, che rende l'atmosfera stagnante e opprimente. Govoni non si fa nessun problema a utilizzare all'interno della stessa poesia per più volte lo stesso aggettivo: quel che cerca non è la ricchezza, ma «un'illusione di ricchezza» (*Alla musa*, v. 113). Ecco, allora, i tre aggettivi chiave del libro: 'triste' ricorre 39 volte (contro le 3 di 'felice'); 'povero' 44 (contro le 2 di 'ricco'); 'strano' 23 (contro, ed era prevedibile, 0 'normale').

6) Le considerazioni riservate a verbo e aggettivo sono estendibili in generale all'intero lessico dei *Cenci*, che risulta ripetitivo e catatonico, se non negli oltranzismi plebei già tipici di *Arlecchino* («puttane», «vomito», «rognoso», «pischiare», «scaracchi», «catarroso») ¹⁹¹. Govoni non cerca la parola preziosa o insolita: lo *choc* deve avvenire al livello delle immagini e del loro accostamento, o, al più, tramite una gergalità urtante («puerpere dissanguate», «rospi scorticati», «sacerdoti della putredine / attenti ad olocausti della

¹⁸⁹ Rinuncio, considerata la mole immensa delle occorrenze, a riportare le coordinate di ciascuna. Va detto, in compenso, che entro il 2008, nell'ambito del PRIN *Alla ricerca dei libri perduti. Per una mappa della poesia italiana tra Otto e Novecento (1890-1920): edizioni, commenti, saggi* coordinato dal Prof. Silvio Ramat, gli *Aborti* saranno ripubblicati e anche consultabili *on line*: diventerà quindi possibile per tutti, e in modo molto agevole e immediato, procedere a qualsiasi tipo di analisi sulle concordanze.

¹⁹⁰ Rispettivamente: *Passeggiata dell'anima convalescente*, v. 56; *La mendicante*, v. 39; *ibidem*, v. 76; *ibidem*, v. 40. Non a caso tre di queste quattro occorrenze sono contenute nella poesia più *splatter* degli *Aborti*.

¹⁹¹ Rispettivamente: *Il sole*, v. 43; *Il pallido sole*, v. 18, *Sera*, v. 59 e *Le stranezze*, v. 34 ('vomiti' in *Le porte*, v. 11 e *Caleidoscopio*, v. 60); *Le anime*, v. 47; *ibidem*, v. 48; *Le stranezze*, v. 23; *ivi*.

necrofilia»)¹⁹². Ormai sono sparite le classiche punte auliche govoniane (resiste appena qualche tecnicismo botanico-faunistico - «idrangee», «begliuomini», «cacatoe» - e qualche residuo delle *Fiale*: «spittinir»)¹⁹³, che non avrebbero più senso in un contesto così appiattito verso il basso. Nessuna onomatopea e nessun dialettalismo nei *Cenci*; regionalismi, piuttosto, sono «pomigranati» (*Le stranezze*, v. 18), e «strangolacane» (*Voglia di piangere*, v. 13). Unico francesismo è «morgue» (*Le capitali*, v. 76), mentre appaiono i primi germanismi («valtzer», *Giovinezze sfiorite*, v. 13 e *Caleidoscopio*, v. 19; «abendlied», a dare il titolo al penultimo pezzo)¹⁹⁴. Curioso e ammiccante l'«animule» di *Anime sotto vetro*, v. 1.

7) È chiaro che se Govoni rinuncia a costruire l'analogia tramite i verbi e gli aggettivi, l'unica alternativa per esprimere le associazioni, oltre a quella dell'equivalenza (una cosa = un'altra), molto utilizzata in *Arlecchino* e qui largamente impiegata nei contesti nominali, è quella classica che fa ricorso al 'come', al 'simile a', al 'sembra'. Govoni torna alle formule analogiche più elementari: nei *Cenci* il verbo 'sembrare' ricorre 23 volte, l'aggettivo 'simile' 64, l'avverbio 'come' utilizzato in contesti comparativi (non considerando, dunque, le occorrenze in qualità di avverbio interrogativo o esclamativo, e di congiunzione) l'ho contato per 245 volte. Che fanno 430 se si assommano *Arlecchino* e *Cenci*. Sono cifre che danno un'idea, credo, della letterale mostruosità degli *Aborti*, una raccolta in cui ogni cosa, e specie ciò che è già di per sé deforme, assume i caratteri di qualcos'altro.

8) Qualche altro numero, prima di addentrarsi nel reticolo di ripetizioni dei *Cenci*, per far capire quanto povera sia lessicalmente questa raccolta in rapporto alla sua vastità. Va detto, infatti, che i *Cenci*, pur raccogliendo solo 62 poesie (*Fiale*: 100 + 21; *Armonia*: 95; *Fuochi*: 91; *Poesie d'Arlecchino*: 90), sono il libro più lungo del giovane Govoni, per un totale di 2597 versi (*Fiale*: 1400 + 294; *Armonia*: 1930; *Fuochi*: 2154; *Arlecchino*: 1260)¹⁹⁵. Eppure i *Cenci* sembrano pestarsi i piedi in continuazione, ruotare vorticosamente su se stessi: il fatto è che sono costituiti da un labirintico insieme di formule fisse e di immagini prefabbricate, di personaggi ricorrenti e di scenografie continuamente rivisitate. Da cui un senso di epicità, anche se rovesciata (causa la natura anti-eroica dei suoi protagonisti), il che giustifica in qualche modo la ur-definizione di 'poema' data da Govoni ai *Cenci*: un poema che però alterna canti che si mordono la coda e che si riecheggiano fortemente a digressioni del tutto

¹⁹² *La notte*, v. 31; *ibidem*, v. 33; *Le capitali*, vv. 93-94.

¹⁹³ Rispettivamente: *Anime sotto vetro*, v. 6; *Dove stanno bene i fiori*, v. 25; *La mendicante*, v. 63; *Le voci tristi*, v. 20.

¹⁹⁴ L'«edelweis» di *Arlecchino* è invece italianizzata («edelvai», *Dove stanno bene i fiori*, v. 11). Tra le danze sono citate anche «polka» (*Giovinezze sfiorite*, v. 15 e *Caleidoscopio*, v. 20) e «mazurke» (*Caleidoscopio*, v. 21), queste ultime, credo, dietro suggestione rollinatiana (*Chopin*, in *Les Névroses*, cit., v. 34).

¹⁹⁵ Il totale degli *Aborti* (*Cenci* + *Arlecchino* + *Alla musa*) fa quasi quattromila versi (per l'esattezza 3971), che è una cifra enorme soprattutto per le misure 'standard' delle raccolte italiane tra Otto e Novecento.

devianti. Quel che ne risulta, in ogni caso, è un intrico prodigioso di richiami e di iterazioni, sovrapposte e affiancate in modo frenetico. L'impressione finale è che il procedere febbrile della poesia govoniana richieda l'esistenza di un magazzino di immagini già pronte, un deposito senza il quale la scrittura rischierebbe di incepparsi in continuazione assieme al flusso di visioni. Girando senza sosta sullo stesso percorso lo si pulisce, si riduce al minimo l'attrito, e così fa Govoni. La ripetizione, in altre parole, non appare solo un *tic*, ma anche una necessità tecnica, un metodo cardinale del 'fare poesia' govoniano, che punta, nei *Cenci* più che altrove, sulla quantità, sulla somma.

Anche qui distinguerei tra ripetizioni di singole parole e di interi nessi, senza dilungarmi troppo sulle prime. Si sono già visti i verbi e gli aggettivi più frequenti. Quanto ai nomi, spicca la ricorrenza di 'anima' (74 volte), vero termine chiave del libro (74 *Cenci* + 37 *Arlecchino* + 3 *Alla musa* = 114 negli interi *Aborti*). Il bestiario è simile a quello di *Arlecchino*: i galli (14) e i pipistrelli (15), rappresentanti del giorno e della notte, si confermano le presenze più numerose assieme ai colombi (15). Molti diffusi i simboli di morte violenta: il 'suicidio' torna 14 volte, il motivo degli 'impiccati' 9, l'assassinio torna 3 volte, così come l'avvelenamento, la decapitazione 2, il 'sangue' ben 13. Gli 'aborti' sono 11. 'Malati' e 'malattie' assommano 42 presenze. Da qui si può passare alla serie di personaggi emarginati: ben 26 i 'mendicanti' (e 18 'elemosina'), 10 i 'pagliacci', 8 i 'convalescenti', 6 i 'pazzi', 6 i 'moribondi', 12 le 'suore', 8 le 'lavandaie', mentre 8 volte ricorrono i 'soldati'. Il *leitmotiv* arlecchinesco del paradiso torna solo 7 volte: nei *Cenci* c'è ancora meno spazio di quanto ce ne fosse in *Arlecchino* per aperture naturalistiche e purificanti. Il clima è costantemente stantio, appesantito. Molto frequenti, allora, sono alcuni simboli tipici della poesia crepuscolare: 12, ad esempio, gli organi di Barberia, 22 gli specchi, 30 le maschere, 29 le campane, 13 le cattedrali. Ciascuna delle immagini-chiave del libro viene moltiplicata.

Riporto di seguito le più vistose tra le ripetizioni articolate interne ai *Cenci* (ricordando che a queste vanno aggiunte quelle già segnalate più sopra, interne alle poesie-elenco)¹⁹⁶:

Cammina per un portico una squadra d'Orsoline (Nella Certosa, 8)
Domeniche stanche e lente / come bianche passeggiate / d'Orsoline (*Le domeniche*, 40-42)

Nel vaso di majolica cilestra / sulla tavola i suoi dolci peccati / d'odore purga un bel mazzo di rose (*Sera di maggio*, 11-13)

Le camelie nei vasi di maiolica sulle scale (*Dove stanno bene i fiori*, 19)
[nei vasi di majoliche preziose (*Le peonie*, 8)]

l'ombra tetra cade (Sera di maggio, 17)
ombre tetre passavano a quel canto (*Canzone al vento*, 8)

¹⁹⁶ Tra parentesi quadra metto eventuali rimandi ad *Arlecchino*.

l'impressione / di pienezza e di felicità / è distrutta dall'*ombra tetra* (*Sera*, 38-40)

La luna su da un tetto ecco *s'affaccia* per guardare (*I fanali*, 5)
È l'ora in cui *la luna* al suo balcon *s'affaccia* (*Crepuscolo*, 18)
sotto gli alberi, *la luna affacciata!* (*Giorno di festa*, 35)

Un ciccaiolo scalzo con la sua *lanterna* / gironza per le vie come un *Diogene* (*I fanali*, 12-13)
la tua smorta luna / simile a la *lanterna* / eterna / di qualche *Diogene* celeste (*Amo*, 16-19)

Le *diane* si rispondon tristemente dalle lor caserme (*I fanali*, 49)¹⁹⁷
L'echeggiare nostalgico delle *diane* (*Le voci tristi*, 10)

Un organo di Barberia / suonava un'aria malinconica (*Contraddizione*, 7-8)
quell'*organo di Barberia* / continuava a suonar malinconicamente (*Contraddizione*, 27-28)
Un organo di Barberia / suona un'aria malinconica (*Impressioni*, 1-2)

Innumerevoli *lebbrosi* ignudi / si accoscian sui *gradini* d'una mostruosa cattedrale (*Ronda delle tristezze*, 18-19)

Un *mendicante* storpio dorme al sole sui *gradini* di una porta (*Impressioni*, 17)
e le cariatidi cenciose e luride dei *mendicanti* / assisi al sole sulle *gradinate* (*Le capitali*, 48-49)

Passa un *becchino* in *tuba* con la sua scatola a tracolla (*Impressioni*, 26)
È l'ora in cui i pallidi *becchini* levano la *tuba* (*Crepuscolo*, 11)
Il vino nero come le catene / dei forzati e *le tube dei becchini* (*Caleidoscopio*, 28-29)

Strani suicidi un giorno di Domenica (*In un notturno di Chopin*, 6)
Strani suicidi! (*La mendicante*, 26)¹⁹⁸

simili a degli *infermi a le finestre* (*Giovinetze sfiorite*, 14)
e i poveri *convalescenti alle finestre* (*Crepuscolo*, 17)
Domeniche scialbe e pensierose / come pallidi *convalescenti* / che *alle finestre* guardan nel canale (*Le domeniche*, 34-36)
e i *malati* affacciarsi a *le finestre* (*Le capitali*, 103)

Il *rullo dei tamburi* dei *soldati* che fanno la *manovra* sui *bastioni* (*Le voci tristi*, 6)
la *manovra* dei *soldati* è incominciata. / Oh il suono tetro / di quei *tamburi!* (*Quando s'aprono le finestre*, 12-14)

o tra i platani dei *bastioni* glauchi / dove il mattino non si vedon che azzurri *soldati* / che vanno e vengono continuamente / al suono di *tamburi* rauchi! (*Le città di provincia*, 33-36)
I *soldati* che fanno la *manovra* azzurra (*Le cose che fanno la domenica*, 33)
I *tamburi* che *rullano* nei crepuscoli (*Le tristezze*, 6)

pallido contro il muro / come una *mensa di convalescenti* (*Il pallido sole*, 9-10)
Domeniche placide e strane / come una *mensa preparata per malati* (*Le domeniche*, 13-14)

si scaldavano al *sole* dei *malati* (*Canzone al vento*, 16)
I malati al sole (*Le dolcezze*, 21)

Sulle porte vedemmo dei *malati* / attendere il *sole* (*Le porte*, 14-15)
[dove sono i pallidi *convalescenti* / che aspettano il *sole* (*Alla musa*, 86-87)]¹⁹⁹

Era il cupo dolor che si strappava / le sue *viscere* sanguinolenti / e ai *famelici cani* le buttava? (*Canzone al vento*, 25-27)
Non vedi che son *famelici cani* / che si disputano su una rossa soglia / delle *viscere* fumanti? (*La suicida*, 15-17)

¹⁹⁷ L'immagine è baudelairiana: «La diane chantait dans les cours des casernes» (C. BAUDELAIRE, *Le crépuscule du matin*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 1).

¹⁹⁸ Da Laforgue: «étrange suicide» (J. LAFORGUE, *Le miracle des roses*, in *Moralités légendaires*, cit., p. 406).

¹⁹⁹ Il motivo è maeterlinckiano.

Oh quelle *lavandaie* / che lavano quei *panni* bianchi / stranamente cantando, entro quel *sangue!* (*Quando s'aprono le finestre*, 28-30)
Simile al batter d'una *lavandaia* / che risciacqua i suoi *panni insanguinati* nel canale (*Il tuo sorriso*, 33-34)
Delle *lavandaie* ignude / che lavan sotto i ponti i loro *panni insanguinati* (*Le stranezze*, 7-8)

Domeniche calme e monotone / come dei *galli sonnolenti* (*Le domeniche*, 10-11)
con un cantar *sonnolento* di *galli* (*Le città di provincia*, 6)

Domeniche candide ed abbaglianti / simili a della *biancheria* / *distesa in una verde prateria* (*Le domeniche*, 46-48)
La biancheria distesa nel prato (*Le cose che fanno la domenica*, 5)

simili a *rose disfogliate su una soglia* (*Le domeniche*, 63)
Sulle porte vedemmo *disfogliate* delle *rose* (*Le porte*, 13)

simili a pallidi *aborti* / dentro lo *spirito di vino* (*Anime sotto vetro*, 11-12)
Dei pomigranati nello *spirito di vino* (*Le stranezze*, 18)
E il museo d'*aborti* giallognoli / allineati nello *spirito di vino* (*La mendicante*, 76-77)

simili a *bambole ridenti* (*Anime sotto vetro*, 13)
Delle *bambole* rosee *sorridenti* / alle finestre d'un palazzo d'ebano (*Le stranezze*, 11-12)
[*Sorridenti* / *bambole* sparse ovunque (*Il palazzo dell'anima*, 2-3)]

Le candide *colombe* sulle *gronde* (*Dove stanno bene gli uccelli*, 2)
si direbbe che le *gronde* / son piene di *colombe* (*Sera*, 30-31)
Oh ma tutte quelle *colombe* / prese da un vomito continuo sulle *gronde!* (*Sera*, 58-59)
Guardan colombe / candide e indifferenti sulle *gronde* (*Domenica*, 4-5)
Due *colombe* candide che tuban sulla *gronda* (*Ballabile in malinconia*, 5)

simili a una *domenica in provincia* (*Al sole*, 15)
Oh le *domeniche* / delle *città provinciali* (*Le città di provincia*, 27-28)

pagliaccio che fa ridere col pianto (*Organo di Barberia*, 3)
I pagliacci che fanno ridere (*Le tristezze*, 21)
la sua triste sorte / è di *far ridere piangendo* / come i *pagliacci* (*Alla sposa che viene*, 82-84)
[*Pagliacci che fan ridere col pianto* (*I miei*, 10)]

Domeniche d'inverno con la neve, / simili a un'*elemosina* di *bianche suore* (*Le città di provincia*, 41-42)
E a tutte le finestre delle *elemosine* / *bianche* e calme come *suore* (*Il tuo sorriso*, 22-23)

ed i *leoni* di granito fulvo del *portale!* (*Le città di provincia*, 58)
I *leoni* somieri del *portale* / guardano in alto mansueti (*Il giorno*, 21-22)
Ecco le immense cattedrali / coi *leoni* di marmo bianco ai lati dei *portali* (*Le capitali*, 46-47)

e i *pipistrelli* con i loro *spagnittoi* / ad una ad una / hanno smorzato tutte le stelle (*Il giorno*, 7-9)
Sera di *pipistrelli*. / Girano, girano, ombre silenziose / come spettri con funebri *spagnittoi* (*La notte*, 24-26)

Il suono giallo dei *tamburi ventriloqui* nella neve (*La neve*, 21)
Oh i *tamburi*, *pagliacci ventriloqui* (*Caleidoscopio*, 27)

Sulle porte vedemmo *vomiti di vino* (*Le porte*, 12)
Rosseggia del sangue ai piedi d'idoli neri, / come un *vomito di vino* (*Le stranezze*, 33-34)

palazzi pieni d'agi e meraviglie / come i *palazzi delle fate* (*Amo*, 42-43)
Bianchi *palazzi di fate* (*La notte*, 5)

torrenti a cui s'impone il *giogo dei ponti* (*Amo*, 44)
E *fiumi* docili e lenti vanno / sotto il *giogo dei ponti* (*Le capitali*, 125-126)

come *reggie illuminate di bengala* / in *serate di gala* (*Le capitali*, 19)
Un museo di cera *illuminato dai bengala* (*Le stranezze*, 21)

[Sbocciano grandi rose di colore / come vari fantastici *bengala* / accesi in una *serata di gala* (*I profumi*, IV, 1-3)]

[*palazzi illuminati* / stranamente da *bengala* fumosi (*Ottavario degli occhi*, V, 7-8)]

E non oftalmici *fanali* / s'allungan per le vie / simili a *gialli* funerali / d'*itterizia* (*Le capitali*, 120-123)
per le vie / dominano i *fanali* / e impongono le loro *gialle* malattie, / insegne d'*itterizia* (*La notte*, 14-17)

Oh la dolce *altalena* delle *campane*! (*Domenica*, 9)

E tutte le *campane* / che fanno all'*altalena* tutto il giorno (*Ferrara*, 41-42)

si scopriranno misteriosi *aborti* / nell'*immondizie delle vie* (*La notte*, 63-64)

I *cenciaiuoli* che *frugando col bastone* / nei mucchi d'*immondizie delle vie* / trovano viscidii *aborti* inverminiti
(*Le tristezze*, 37-39)

[tu i tuoi miseri *aborti* / non costumi gettarli dentro le latrine / o ravvolti in un sudicio giornale / nasconderli
nell'*immondizie* / delle *pubbliche vie* cittadine / tetra sorpresa del mendico *cenciaiuolo* / che vi *fruga* all'aurora
col bastone, *Alla musa*, 73-79]

Vorrei aver le chiavi del *Calender curioso* (*Alla sposa che viene*, 71)

Io voglio entrare nel castel di rame rosso / dove il terzo *Calender* perse un occhio / per la sua *curiosità* (*Sesamo*,
apriti!, 19-21)

L'analisi delle ripetizioni dei *Cenci* è favorita da una circostanza favorevole: alcune di queste immagini prefabbricate, infatti, sono postillate a margine dei libri che Govoni legge tra il 1905 e il 1907²⁰⁰. L'impressione è che il ferrarese lavori per frammenti isolati, per schegge visive che poi incolla tra loro, riutilizzando spesso gli stessi tasselli e dando vita a poesie che sono veri e propri *collage*, ampi contenitori che consentono di raccogliere più materiale preconstituito possibile.

Il lavoro di ricomposizione finisce per coinvolgere pezzi (talvolta, come si noterà, interi versi) già usati nelle raccolte precedenti. Ecco dunque altre tangenze, oltre a quelle segnalate più sopra, tra i *Cenci* e le *Poesie d'Arlecchino* (e *Alla musa*):

Un *becchino ubbriaco* traballando per il marciapiede / fa un suo soliloquio (*I fanali*, 20-21)
scarican delle bare lunghe e corte / dei misteriosi *ubbriachi becchini* (*La paura*, 7-8)

musicanti spettrali che *solleticano* *pancie* magre di violini (*In un notturno di Chopin*, 19)
i *musicisti* ebbri e curvi, nel palchetto / *sollicitan* la *pancia* dei violini (*Sala da ballo*, 7-8)

Come *regine povere* ch'esiglia / il voto della rinunziatura / le tue *pupille* portan le corone / a lutto delle loro
lunghe ciglia (*Passeggiata dell'anima convalescente*, 45-48)

malinconiche e pallide *regine* / *travestite da rozze mendicanti* (*Gli arrivi*, 7-8)

Pupille dolcemente tristi e calme / come bionde *regine* viandanti / *travestite da rozze mendicanti* (*I suoi*, 5-7)

Dintorno, ovunque, i *galli* mattinieri / non *gettano l'allarme* / come rosse *sentinelle*? (*Quando s'aprono le*
finestre, 21-23)

Cantano i *galli*, pronte *sentinelle* / che *gettano l'allarme* dell'aurora (*Il mattino*, 1-2)

Le *aquile* nei *cortili* dei castelli antichi (*Dove stanno bene i fiori*, 9)

Giardino vedovile in cui si spregia / e la porpora rossa delle rose / e la dolcezza delle tuberose, / e si coltiva il
fior dell'*aquilegia* (*Il giardino dell'anima*, 1-4)

²⁰⁰ Rimando al loro censimento operato in due diverse tesi di laurea, entrambe consultabili presso il Fondo Govoni della Biblioteca Ariostea di Ferrara: M. TUFFANELLI, *Il laboratorio poetico di Corrado Govoni: le annotazioni ai testi francesi della sua biblioteca*, Università degli Studi di Urbino, 1968-69; F. ORSINI, *Sugli abbozzi autografi delle poesie di Corrado Govoni*, Università di Bologna, 1970-71.

Anime segrete e preziose / come la coppa del re di Thule (*Le anime*, 27-28)
dentro la coppa di quel re di Thule (*Ottavario degli occhi*, 8)

Il prillare delle rosse ventarole (*Le cose che fanno la domenica*, 27)
Le ventarole che girano sui conventi (*Le tristezze*, 24)
Giran, su torri, rosse ventarole (*Palazzo bisestile*, 4)
Tu sopra le reggie dei re decrepiti / fai girare le ventarole rosse (*Il vento*, 9-10)

Le buccie d'oro degli aranci sul selciato (*Le cose che fanno la domenica*, 29)
le buccie d'oro degli aranci sopra i marciapiedi (*Alla musa*, 114)

I mendicanti furon tutti avvelenati / nella sala del trono (*Il tuo sorriso*, 17-18)
mendichi avvelenati / su soglie di palazzi (*Ottavario degli occhi*, V, 6-7)

i leudi / sparpagliano per terra / larghi manti regali di sangue (*Il tuo sorriso*, 19-21)
han le rigidità cerimoniali / dei leudi al passare dei padroni (*Gli specchi*, 7-8)

ancorati come fantastici bengala / nello stagno dell'anima tua (*Il tuo sorriso*, 37-38)
Sbocciano grandi rose di colore / come vari fantastici bengala (*I profumi*, IV, 1-2)

E si lasciano dietro scie d'odore / simili a strascichi di sete variocolore (*Le capitali*, 25-26)
fruscianti / come sete di variocolore (*I profumi*, I, 7-8)

simili a gialli funerali / d'itterizia (*Le capitali*, 122-123)
Più dell'itterizia gialli (*I veleni*, 11)

e Puccettino s'è smarrito dentro il bosco / perché il vento ha soffiato via la sua farina (*Alba*, 18-19)
vani sassi che l'amore / sparge lungo la strada a imitazione / del piccolo Puccetto nell'addio (*Il pianto*, 9-11)

piccoli angeli idropici / mescon da bere (*La notte*, 52-53)
di tristi angeli biondi / briachi ch'offron da bere a le puttane (*Il vino*, 12-13)

I bambini rachitici che guardano giocare (*Le tristezze*, 28)
i rachitici bambini / che piangono sui lor trastulli infranti (*Alla musa*, 84-85)

gatti neri / dagli occhi fosforici (*La mendicante*, 45-46)
fosforici come gli occhi dei gatti (*I veleni*, 2)

Oh i tuoi occhi che girano / come immensi succhielli iridati (*La suicida*, 38-39)
succhielli del cuore (*Ottavario degli occhi*, II, 6)

Voglio vedere le tue azzurre fate / nei cui biondi capelli pettinandole / si scopron le perle ed i rubini / e i
giacinti e le opali (*Sesamo, apriti!*, 20-23)
Oh non ti dolga se non troveranno / perle e rubini nella tua chioma / come in capo alle fate pettinandole (*Alla
musa*, 4-6)

Molti i riecheggiamenti con i *Fuochi*:

la mia gioia è una marmotta che danza senza animazione / sulla spalla d'un savoiaro che fa piangere la sua
ghironda (*Ballabile in malinconia*, 7-8)
ed una donnola che danza sulla spalla a un piccol savoiaro / che suona un organino lamentevole con
sentimento! (*Le pendole di campagna*, 15-16)

Cammina per un portico una squadra d'Orsoline (*Nella Certosa*, 8)
Domeniche stanche e lente / come bianche passeggiate / d'Orsoline (*Le domeniche*, 40-42)
Un meriggio una bianca squadra d'Orsoline / sfinite da una passeggiata senza fine / siedono silenziose tra de le
ruine (*Clinica di tristezza*, 19-21)

Una zingara in una piazza erbosa fa ballare la sua scimmia / [...] / Dei bambini s'affollano dintorno per
guardare / il suo cul pelato e ridere (*Impressioni*, 22; 24-25)

Un girovago porta in giro su una spalla / una *scimmia* vestita a la garibaldina / che si gratta il *didietro lustrò*
come una cipolla (*Armonie*, 1-3)

i *saltimbanchi* / schiamazzano sul loro palco / e i pagliacci *si schiaffeggiano* (*Aegri somnia*, 36-38)
il lor tamburo / pestan i *saltimbanchi* - ohè, ohè - sfiancandosi / e *schiaffeggiandosi* (*La fiera*, 40-42)

Lo spittinir dei pettirossi nelle siepi (*Le voci tristi*, 20)
Un pettirosso / spittinava tra le spine d'un rovo secco (*Ricordi minori*, 10-11)²⁰¹

Domeniche povere e graziose / come *penne di pavone dentro un vaso* (*Le domeniche*, 64-65)
Il vaso con le penne di paone / occhieggia di lontano (*L'avemaria dell'alba*, 5-6)

Anime avarie chiuse come un pugno, / come la *borsa d'un ebreo strozzino* (*Le anime*, 19-20)
urlando sciaialmente con le sue *strozzine borse* / come dei *creditori ebrei* (*L'illusione*, 12-13)

Anime segrete e preziose / come *la coppa del re di Thule* (*Le anime*, 27-28)
una poesia sul *re Thule*, // che comincia così: - *La coppa* di giargone (*Decalcomania*, 4-5)

L'orso che balla nella via (*Le tristezze*, 22)
In una piazza un *orso zoppo salta* (*Armonie*, 9)

una *campana di vetro* / con un *mazzo di fiori di cera* (*Alla sposa che viene*, 62-63)
alla tenera custodia della mia grande *campana di vetro* che cova la bellezza variopinta d'un *mazzo smodato di fiori di cera* (*Dedica*)

Meno profonda, ma ancora viva, la memoria dell'*Armonia*:

(Oh *buratto di malinconia!*) (*Impressioni*, 4)
Oh quel tamburo lontano / che *buratta la sua malinconia!* (*La Certosa*, III, *Patina di bronzo*, 11-12)

In un muro *si scorgono / delle caricature fatte col carbone* (*Impressioni*, 13-14)
Ne le celle in demolizione / *si scorgono de le caricature* / di monaci, de le sconce figure / di donne, *fatte col carbone* (*Rosario di conventi*, VII, *Nel monastero di San Bortolo*, 17-20)

nella camera d'una *vedova malata d'etisia* (*Aegri somnia*, 6)
una suora che assiste / una povera *vedova malata* (*Canto fermo*, II, 11-12)

Il lamento del *vento che urta le porte* (*Le voci tristi*, 12)
Il vento a le porte / urta insistentemente (*Canto fermo*, XXI, *Sommario*, 13-14)

come un' *elemosina bianca* / che nessuno raccoglie (*Il pallido sole*, 7-8)
Elemosina bianca / d'azimo (*La Filotea de le campane*, IV, 17-18)

Le tende bianche alle *finestre* del convento (*Le dolcezze*, 7)
Ogni *finestra* à la *tenda / bianca* (*Rosario di conventi*, XI, *Particole di emozione*, 5-6)

Regno dei gatti bianchi (*La neve*, 33)
Gatti bianchi nei monasteri / tutti candidi: il loro vero *regno* (*Rosario di conventi*, VI, *I gatti bianchi*, 19-20)

Solo un paio di contatti con le *Fiale*:

I mandorli fioriti nel convento (*Le cose che fanno la domenica*, 38)
Ne gli orti i *mandorli* sono *in fiore* (*Chiesetta deserta*, I, *Mandorli in fiore*, 1)²⁰²

Si vedranno questa sera / ardere *come fiaccole* viventi / le *chiome* d'oro delle vergini dormenti (*Il tuo sorriso*, 11-13)

Vorrei la tua bella *chioma* bionda, / *come una grande face* sfolgorante (*Lucrezia Borgia*, II, vv. 1-2)

²⁰¹ Il verbo era già nelle *Fiale*: «spittinano tra i bossi degli acridi» (*Il piviale de l'Autunno*, XVII, *Autunno*, 14). Si noti come il verbo, nei *Cenci*, cambi coniugazione.

²⁰² Anche, nei *Fuochi*: «Non vedi che negli orti i mandorli fioriscono» (*Dialogo delle rondini tornate col poeta*, v. 21).

E si noti come continuino ad agire con forza i più duraturi degli automatismi govoniani²⁰³:

I passeri si mettono a rissare sulle gronde (*I fanali*, 50)
Dei passeri rissano su un muro (*Impressioni*, 36)

Due colombe candide che tubano sulla gronda (*Ballabile in malinconia*, 5)
come colombe vengono a tubare (*Passeggiata dell'anima convalescente*, 44)
Le colombe che tubano sul tetto (*Le cose che fanno la domenica*, 37)

L'incrocio e la sovrapposizione di tutte queste riprese danno forma a un libro *puzzle* davvero stordente, tutto tramato di scomposizioni e ricomposizioni, che riusa i pezzi fino al loro estenuato logoramento («Oh come sono stanco / di tutte queste povere cose!», *Sesamo, apriti!*, vv. 1-2).

Qualcosa sulla metrica dei *Cenci* la si è già annotata altrove. In breve:

1) I *Cenci* sono il libro govoniano in cui il processo di liberazione metrica giunge a compimento. La maggior parte della raccolta è costituita da testi che rispettano le condizioni suggerite da Mengaldo per poter parlare di metrica libera²⁰⁴: assenza di rima, o suo uso sporadico e non regolare; ricorso a misure versali diverse, anche non canoniche, all'interno di uno stesso testo; eterostrofismo 'forte', ossia poesie con strofe dotate di un diverso numero di versi. Di più: 22 poesie dei *Cenci* (a cui si deve aggiungere *Alla musa*) sono formate da una strofa indivisa²⁰⁵. Delle altre: 18 sono caratterizzate da eterostrofismo forte²⁰⁶; 13 da eterostrofismo 'debole' (collocazione libera delle componenti versali, ma strofe con uguale numero di versi)²⁰⁷; 9 da isostrofismo²⁰⁸. Quest'ultimo dato dimostra come resista ancora una zona tradizionale all'interno dei *Cenci*, chiaramente compensativa rispetto ai pezzi 'liberi':

²⁰³ Qui riporto solo le occorrenze nei *Cenci*. Rimando ai capitoli precedenti per l'ormai lunghissima trafila di rinvii.

²⁰⁴ Cfr. P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 107-108.

²⁰⁵ Sono: *Contraddizione*, *Il cancro*, *Crepuscolo*, *Le voci tristi*, *Il pallido sole*, *Quando s'aprono le finestre*, *Anime sotto vetro*, *Al sole*, *Dove stanno bene gli uccelli*, *Sera*, *Le dolcezze*, *Dove stanno bene i fiori*, *Le anime*, *Le cose che fanno la domenica*, *Le porte*, *Il tuo sorriso*, *Amo*, *Domenica*, *Alba*, *Le tristezze*, *Le stranezze*, *La suicida*.

²⁰⁶ *Sera di maggio*, *I fanali*, *Ronda delle tristezze*, *Impressioni*, *Aegri somnia*, *Gli arrivi*, *Il sole* (che è in realtà un'unica strofa indivisa di 49 versi + un verso isolato finale), *Crepuscolo* (credo che il cambio di pagina presupponga la fine della prima strofa, visto che la pagina non è tipograficamente sfruttata fino in fondo), *Le città di provincia*, *Il giorno*, *La neve*, *Le capitali*, *Caleidoscopio*, *La notte*, *Ferrara*, *Alla sposa che viene*, *La mendicante*, *Sesamo, apriti!*.

²⁰⁷ *I cenci dell'anima*, *Ballabile in malinconia*, *Nella Certosa*, *L'amore è triste*, *Gli uomini e i cani del re*, *Gli uomini e le piante*, *Gli aster*, *La cordaia*, *In un notturno di Chopin*, *Le domeniche*, *Ai corvi*, *Organo di Barberia*, *Giorno di festa*.

²⁰⁸ *La straniera* (quartine di endecasillabi), *Le campane* (quartine di novenari), *Voglia di piangere* (quartine di endecasillabi e novenari), *O amante mia!* (quartine di endecasillabi), *Laus* (quartine di endecasillabi), *Passeggiata dell'anima convalescente* (quartine di endecasillabi), *Giovinezze sfiorite* (quartine di endecasillabi), *Canzone al vento* («strofe esastiche di endecasillabi più una coda quinaria a schema ABABCc»), P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 127), *Abendlied* (quartine di endecasillabi).

non a caso vi si recupera ampiamente l'endecasillabo, organizzato nella struttura-base del primo Govoni, ossia la quartina. A ciò va aggiunta la considerazione che alcune delle poesie caratterizzate da eterostrofismo debole, e che quindi presentano già di per sé una forma di regolarità mascherata, ricorrono a moduli ritornellanti, facendo come un po' il verso a strutture testuali popolari. In realtà credo che queste formule ripetitive, piuttosto che essere un'altra compensazione, rientrino nel più ampio sistema iterativo dei *Cenci*, anche se è innegabile che recuperino una cantabilità che il resto del libro nega decisamente. Non mancano, insomma, anche nei *Cenci*, indirizzi metrici contrastanti, pur in un quadro ormai chiaramente sregolato.

2) Dove Govoni si sbizzarrisce di più è senz'altro nella distribuzione delle rime, assai capricciosa ed eclettica anche all'interno delle strutture eterostrofiche deboli, a dimostrazione di come la loro regolarità sia solo superficiale. Si veda la collocazione confusa delle rime nel pezzo d'apertura (AABCCB ABBACC ABABCC ABABCC ABACCB), ma più ancora quella di un testo come *In un notturno di Chopin*, in cui ognuna delle quattro strofe pentastiche contiene due versi irrelati (tranne la quarta, che ne contiene tre). Già in questi pezzi si intravede quella scompaginazione o rarefazione delle rime che contraddistingue la maggior parte dei *Cenci*, e soprattutto le poesie-elenco. È chiaro che in questi componimenti-lista, dotati di un'evidente serialità a inizio verso (quando non, come si è già scritto più sopra, da anafore belle e buone, sul tipo di *Crepuscolo*), l'attenzione di Govoni a fine verso si sfilacci, lasciando pochissime rime²⁰⁹: tutto il peso formale è sbilanciato nella prima parte dei versi. La tendenza all'anaforismo, significativamente, infetta anche pezzi che sono invece dotati di un fitto sistema rimico: ne *Il pallido sole*, ad esempio, 10 versi su 18 sono anaforici, e, se si aggiunge che i versi sono tendenzialmente brevi (il più lungo dei primi 12 è il decimo, un endecasillabo) e tutti rimati, si ha l'idea di quanto iper-stipato sia il testo, di quante ripetizioni, foniche o di altro tipo, la tramino. Una situazione simile è quella di *Al sole*, dove 10 versi su 21 sono anaforici: la differenza è che, pur non essendo tutti i versi rimati, la tendenza alla ripetizione si scarica anche a fine verso, dal momento che ci sono ben 4 rime su 'sole' e 5 su 'oro'. Sarà giusto parlare, in questi casi, di «epifore»²¹⁰, e sottolineare come tutti questi espedienti iterativi siano connessi al «carattere generalmente accumulatorio»²¹¹ della

²⁰⁹ Per un'analisi più ravvicinata rimando a P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 128-130.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 130.

²¹¹ *Ibidem*, p. 132.

scrittura govoniana. Insomma, nei *Cenci* il sistema di ripetizioni si estende all'aspetto formale: non a caso aumentano rispetto al passato le rime identiche (o epifore, appunto)²¹².

Va detto che questa tendenza non coinvolge i testi più lunghi (ossia la maggior parte delle poesie-fiume), nei quali il sistema di rime è molto variabile, e può trascorrere facilmente da passaggi piuttosto infittiti a vaste zone rarefatte. È il «sistema misto» indicato da Mengaldo²¹³, ed è anche la struttura che avrà più fortuna in Govoni (basti pensare ai testi lunghi dell'*Inaugurazione*). In questi pezzi le rime tendono a concentrarsi nei versi iniziali e soprattutto finali, mentre si sfilacciano nel corpo centrale, lasciando posto, al più, ad assonanze, consonanze e quasi-rime. Ma in realtà, camuffato dietro l'apparente sfolgimento dei richiami e l'abbassamento della tensione formale, si nasconde un nuovo reticolo di ripetizioni. Se si prende ad esempio una poesia-fiume indivisa come *Amo*, si ha che: dei primi 9 versi tre sono irrelati (ma uno [«mare»] è fortemente assonante con due versi rimati [«carovane : umane»]); degli ultimi 25 versi due soli versi sono irrelati; nella lunga parte centrale di 39 versi conto invece solo tre rime perfette, di cui una identica («umane : umane», 47:48). In compenso, a dispetto di questo quadro più variabile, in fine verso tornano: tre volte «umane» (7, 47, 48; «umana», 26), e due volte, ma sempre a notevole distanza, «mare» (7, 34), «terra» (13, 37), «suicidi» (15, 54), «oscure» (50, 70) e si ha pure «mondi» e «mondo» (20, 35). E ancora: gli ultimi 13 versi, se non ci fosse stata l'immissione di un verso irrelato, avrebbero proposto una perfetta sequenza di quartine a rime alternate²¹⁴. La regolarità e la tendenza alla ripetizione, insomma, si infiltrano anche nelle poesie apparentemente più

²¹² In *Le campane* tutti i versi centrali delle quartine ripropongono le stesse due terminazioni: «lontane : campane» (con inversione dell'ordine nell'ultima strofa); «via : via : via» (*Contraddizione*, 1:16:26); «bambine : bambine» (*Contraddizione*, 22:25); «canti : canti» (*La cordaia*, 1:5); «ruota : ruota» (*La cordaia*, 2:6); «ignota : ignota» (*La cordaia*, 3:7); «allunga : allunga» (*La cordaia*, 8:12); «fiume : fiume» (*La cordaia*, 36:40); «ancora : ancora» (*La cordaia*, 43:47); «chiesa : chiesa» (*La cordaia*, 50:54); «forte : forte» (*La cordaia*, 57:60); «ascolto : ascolto» (*O amante mia!*, 33:36); «occhi : occhi» (*O amante mia!*, 53:56); «stagni : stagni» (*In un notturno di Chopin*, 1:4); «malati : malati» (*In un notturno di Chopin*, 6:9); «rondinelle : rondinelle» (*Quando s'aprono le finestre*, 41:43); «serene : serene» (*Le domeniche*, 29:30); «elemosina : elemosina» (*Anime sotto vetro*, 14:18); «tardi : tardi» (*Ai corvi*, 10:11); «pace : pace» (*Ai corvi*, 22:23); «cavalli : cavalli» (*Le città di provincia*, 9:11); «mondo : mondo» (*La neve*, 14:16); «neve : neve : neve : neve : neve : neve» (*La neve*, 21:22:23:24:25:26); «corvi : corvi» (*La neve*, 38:42); «umane : umane» (*Amo*, 47:48); «rossi : rossi : rossi» (*Caleidoscopio*, 58:59:60); «pellegrino : pellegrino» (*Ferrara*, 8:11); «oro : oro» (*Le stranezze*, 4:5); «comperare : comperare» (*Abendlied*, 5:7).

²¹³ P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 130.

²¹⁴ E sempre su *Amo* bisognerà notare che le rime ricominciano a infittirsi proprio in perfetta coincidenza con il ritorno al repertorio figurativo crepuscolare («Ma amo anche voi, cose / piccole [...]», vv. 49-50), dopo la lunga rassegna centrale di «cose che faranno il futurismo» («macchine possenti», «navi micidiali», «porti grandiosi», «città febbrili»), praticamente priva di rime. E questo contraddice in piccolo ciò che vale per gli *Aborti* in generale: «gli *Aborti*, formalmente così innovatori, almeno per una loro metà, dal punto di vista tematico rappresentano infine, pur tra molte novità, l'estenuazione e quasi consunzione di un repertorio crepuscolare che era non solo individuale ma di gruppo, se non proprio di scuola; quasi che l'innovazione formale avesse bisogno di coprirsi le spalle agendo su un materiale cognito e tranquillo» (P. V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 133).

smagliate, e mentre la seconda raggiunge proprio negli *Aborti* il suo apice, la prima si farà sentire in tutto il Govoni successivo, sempre alternata, anche all'interno degli stessi testi, a fasi più disordinate e libere, e quindi in qualche modo camuffata. L'impressione è che Govoni abbia sempre bisogno di un'impercettibile rete di salvataggio a tutelare le sue acrobazie.

Gli *Aborti*, quindi, polarizzano soltanto la più evidente delle antinomie metriche, quella tra il tradizionalissimo sonetto e l'eterostrofismo spinto, mentre tutti gli altri attriti sono mantenuti vivi anche attraverso continui corpo a corpo. E non è un caso che nelle *Poesie elettriche* le carte verranno in buona parte rimescolate, con l'inserzione di altri sonetti e di altre strutture chiuse in mezzo a un impasto principalmente basato sulla metrica libera.

5.6. Le fonti degli *Aborti*

Ho già detto come negli *Aborti* si riattivino tutte quelle terminazioni letterarie che i *Fuochi* avevano volutamente disinnestato, con l'emersione, nello specifico, di alcuni repertori figurativi ben assestati da poter sfruttare in tutta la loro ampiezza, con usi e riusi delle stesse immagini, come depositi affidabili dove riuscire a recuperare tutto il materiale necessario alla propria poesia. Spiccano, in particolare, una prepotente riemersione del codice rodenbachiano, e più genericamente fiammingo, e un improvviso sfruttamento del modello maledetto del simbolismo francese, che vuol dire soprattutto Baudelaire e Rollinat (ma anche Péladan, Schwob, certo Laforgue). Più in generale, si può dire che la riattivazione dei modelli poetici di riferimento per il giovane Govoni comporta un loro ritorno di massa: possono quindi tornare a galla anche autori letti negli anni delle *Fiale* e dell'*Armonia* (da Colautti a de Heredia), modelli italiani che sembravano ormai aver esaurito la propria funzione fascinatrice (d'Annunzio, Pascoli), e possono naturalmente farsi sentire nomi nuovi compulsati di recente (Giorgieri Contri, Corazzini, Carli). Insomma, gli *Aborti* restaurano gli intarsi di influenze tipici delle prime due raccolte govoniane, pur con un nuovo gusto, non più euforico per il piacere di sperimentare tutte le maniere del simbolismo, di testare gli stili dei propri autori prediletti, ma quasi cocciuto e perverso per il piacere di logorarlo, e lo fanno tanto nelle *Poesie d'Arlecchino* quanto nei *Cenci*, senza evidenti asimmetrie.

Dopo il suo inabissamento nei *Fuochi*, torna a farsi sentire il modello rodenbachiano, anche se con più di una differenza rispetto all'*Armonia*. Innanzitutto il fiammingo funziona solo a livello delle immagini e degli spunti lessicali, non più come modello ispiratore 'totale':

si annullano, quindi, influssi stilistici, metrici o di impostazione strutturale. La pausa dei *Fuochi* è servita, inoltre, a scremare un Rodenbach più adatto alla materia oscura e *noir* degli *Aborti*, da cui l'arretramento del *Règne du Silence* a favore delle due raccolte più tarde. Sta di fatto che Govoni, durante la stesura degli *Aborti*, rilegge Rodenbach, lo riprende fisicamente in mano (come testimonia anche una seconda serie di postille apposte ai suoi testi, di sicuro non risalente al '03), e il fiammingo torna ad essere l'autore più riecheggiato nella poesia govoniana:

Loengrino (pensate al suo puro *cigno*)

cygnes de Lohengrin dans l'ivoire nageant!
(*La vie des chambres*, VI, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 18)²¹⁵

Come l'*acqua* d'un *getto* lamentevole
che or s'*alza* ed or s'*abbassa* estenuata
(*La voce*, vv. 9-10)

Les *jets d'eau* montent et retombent en leurs vasques
[...]
et, dans le soir, on les entend *croître* ou *décroître*
(*Les jets d'eau*, I, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 10; 12)

Che con un'amorosa sua carezza,
su l'anima di febbre arsa vi stenda
come una fresca lenitiva benda
di *collirio*
(*Sorella*, vv. 5-8)

Même une *sœur* infirmière
qui met dans nos yeux sa lumière
comme un *collyre*...
(*Les lampes*, IV, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 19-21)

Che anemica soave trasparenza
esse hanno! si direbbero intaccate
d'*etisia*
(*Le rose thee*, vv. 5-7)

Les pauvres *fleurs*, dans l'eau vaine, qui sont
phtisiques
(*La vie des chambres*, IV, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 20)

e la *musica* delle *arpe* piange
che hanno le forme delle *ali degli angeli*
(*Le sete*, vv. 10-11)

Musique d'une *harpe* qui serait une aile,
car les *ailes de cygne* ont la forme des *harpes*
(*Les cygnes*, VI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 7-8)²¹⁶

lenti
come *pallidi Lazzari*
(*La luce*, vv. 12-13)

On meurt au monde et on meurt à soi-même;
on est un *Lazare blême*
(*Les hosties*, IV, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 18-19)

Occhi gessai dei cechi: vitree chiuse
dell'anima
(*Ottavario degli occhi*, I, vv. 1-2)

Yeux d'aveugles: jardins où la vie a niégé;
yeux plus *vitreux* que ceux des morts
(*Le voyage dans les yeux*, XVI, in *Les vies encloses*, cit., vv. 3-4)

in *cerca* dei tesori secolari

Les beaux cygnes immaculés

²¹⁵ Anche: «Beaux *cygnes*, [...] / conduisant le songeur comme un *Lohengrin* vierge» (*Paysages de ville*, II, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 3; 5); «car voici que des rideaux s'exhale / la procession du beau *Cygne* ambassadeur / qui mène *Lohengrin* au pays des candeurs» (J. LAFORGUE, *Les linges, le cygne*, in *L'imitation de Notre-Dame la lune, Œuvres complètes*, II, cit., vv. 44-46). Sempre di Laforgue, si legga il racconto *Lohengrin, fils de Parsifal* dalle *Moralités légendaires*.

²¹⁶ Si tratta di un'immagine ricorrente in Rodenbach: «les *cygnes* ont ouvert leur aile / en forme de harpes, / harpes de *Lohengrin* aux musique d'argent» (*Les cygnes*, I, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 36-38); «Des *cygnes* de qui l'aile a la forme des harpes, / harpes de *Lohengrin* aux musiques d'argent» (*Le voyage dans les yeux*, XVII, in *Les vies encloses*, cit., vv. 6-7). Da questi passaggi si nota come Govoni erediti proprio da Rodenbach la tendenza a ripetere con minime variazioni interi versi, trasportandoli anche da un'opera all'altra.

dentro la coppa di quel re di Thule
(Ottavario degli occhi, I, vv. 7-8)

Ghiacciai, isole bianche di follia
(Ottavario degli occhi, III, v. 1)

golfi azzurri d'amore e d'ideale
(Ottavario degli occhi, III, v. 8)

Tristi come due re detronizzati
(I miei, v. 1)

Un odor di gelsomini languenti
sulle tavole sparecchiate
d'un refettorio di suore malate
(I cenci dell'anima, vv. 10-12)

Specchio di madreperla è la finestra
(Sera di maggio, v. 9)

un gran giardino con un albero di Giuda
(Impressioni, v. 8)

È l'ora in cui le lampade dentro le case accendono i
[loro occhi gialli
(Crepuscolo, v. 9)

Il rullo dei tamburi dei soldati che fanno la manovra
[sui bastioni
(Le voci tristi, v. 6)

Lungo la malinconica spianata,
indietro, avanti, avanti indietro,
la manovra dei soldati è incominciata.
Oh il suono tetro
di quei tamburi!
(Quando s'aprono le finestre, vv. 10-14)

o tra i platani dei bastioni glauchi
dove il mattino non si vedon che azzurri soldati
che vanno e vengono continuamente
al suono di tamburi rauchi!
(Le città di provincia, vv. 33-36)

Domeniche chiassose come lavandaie
che lavano il corredo d'una sposa
in un'azzurra acqua corrente
(Le domeniche, vv. 52-54)

Anime sotto vetro

cherchent dans le canal la coupe de Thulé
(Les cygnes, IV, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 19-20)

Tels yeux sont des pays de glace
(Le voyage dans les yeux, I, in *Les vies encloses*, cit., v. 1)

ces petits golfes clairs dans les roseaux des cils
(Le voyage dans les yeux, XII, in *Les vies encloses*, cit., v. 7)

Un orgueil qui, dans l'ombre, est un roi détrôné
(L'âme sous-marine, I, in *Les vies encloses*, cit., v. 24)

Impression d'un blanc bouquet mélancolique
qui meurt; impression tristement angélique
d'une petite sœur malade en la maison...
(Cloches du dimanche, II, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 26-28)

On aura beau vouloir, comme je le voulais,
que le miroir pensif soit de nacre incolore,
un peu de clarté filtre à travers les volets
(La vie des chambres, XVI, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 6-8)

et les pieds de Judas font pleurer le gazon
(Les jets d'eau, VI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 5)

Les lampes doucement s'ouvrent comme des yeux
(La vie des chambres, XIII, in *Le Règne du Silence*, cit., v. 12)

Tandis qu'au loin, sur les talus, quelques recrues
vont et viennent dans la même ombre au battement
monotone d'un seul tambour mélancolique...
Remparts désormais nuls! citadelle qui ment!
Glacis démantelés, (ah! ce nom symbolique!)
car c'est vraiment glacé, c'est vraiment glacial
ces manœuvres sur les glacis des villes vieilles,
au rythme d'un tambour à peine martial
(Paysages de ville, VIII, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 8-15)

Heures vagues où monte un chant de lavandières,
mais quels linges leurs mains trempent-elles dans
[l'eau:
nappes d'autels, rochets des grand'messes pascales
ou batistes de nos armoires conjugales?
(Au fil de l'âme, XI, in *Le Règne du Silence*, cit., vv. 4-7)

Ah! mon âme sous verre, et si bien à l'abri!
(Aquarium mental, V, in *Les vies encloses*, cit., v.

Suscitando un'idea di *massacro*
laggiù il rosso del *crepuscolo* cresce
(*Sera*, vv. 12-13)

le lampade accendono il loro fuoco mite
casalinghe vestali
dal velo di *tulle*
(*Sera*, vv. 19-21)

dove *l'ombra* violacemente oscura
suggeriva un'idea di vigilia e di cura,
nelle povere stanze *aperte*
sopra il giardino di veleno della sera
(*Sera*, vv. 24-27)

Ed ecco che una gran chiazza di *sangue* vivo
macchia *l'orizzonte*
(*Crepuscolo*, vv. 13-14)

I crepuscoli di *sangue* che muoion sulle mura
(*Le dolcezze*, v. 13)

Le lampade d'oro che s'accendono la sera
(*Le dolcezze*, v. 12)

Le *passeggiate* degli amanti.
Le *passeggiate* dei malati.
(*Le cose che fanno la domenica*, vv. 23-24)

Passeggiate lungo i canali
d'educande e di *seminaristi*
(*Giorno di festa*, vv. 25-26)

Ecco le *immense cattedrali*
[...]
le *cattedrali* fresche come le *foreste*
(*Le capitali*, vv. 45; 49)

dai mistici *rosoni*
che aprono il loro strascico di luce sopra i pavimenti
come azzurri *pavoni*
(*Le capitali*, vv. 59-61)

e i *malati* affacciarsi a *le finestre*
(*Le capitali*, v. 103)

E non *oftalmici fanali*

1)²¹⁷

Ah! ce *crime* quotidien de *crépuscule!*
(*Les lampes*, XI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 24)

La lampe enfin est allumée
sous l'abat-jour de *tulle*
(*Les lampes*, I, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 1-2)

L'ombre n'est plus noire; elle est verte,
empoisonnée, il semble, peu à peu,
comme si une porte s'était ouverte
sur un *jardin vénéneux*
(*Les lampes*, XI, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 17-20)

un *sang* nombreux imprègne
le *fond du ciel* qui s'en rougit
(*La tentation des nuages*, III, in *Les vies encloses*, cit.,
vv. 3-4)²¹⁸

Douceur du soir et de la lampe qui s'allume!
(*Les lampes*, III, in *Le miroir du ciel natal*, cit., v. 1)

Dimanche, c'était jour de lentes *promenades*
par des *quais* endormis, de vastes *esplanades*,
au long d'un mur d'hospice, au long d'un canal mort
(*Cloches du dimanche*, IX, in *Le Règne du Silence*,
cit., vv. 1-3)

D'abord les continents et doux *séminaristes*
qui se hâtent
(*Cloches du dimanche*, X, in *Le Règne du Silence*, cit.,
vv. 8-9)

Parmi les *grandes cathédrales* aux murs frais
c'est toute la Nature éternelle qu'on goûte;
on y entre comme on entre dans la *fôret*
(*Les hosties*, XII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 1-3)

et les *rosaces* sont des *paons*
immobiles, qui font la roue, au soir tombant
(*Les hosties*, XII, in *Le miroir du ciel natal*, cit., vv. 10-11)²¹⁹

Les malades aux fenêtres, in *Les vies encloses*, cit.

Et ceci: les *réverbères ophtalmiques*, dans le

²¹⁷ L'origine dell'immagine, in realtà, è senz'altro maeterlinckiana: «et mon âme enclose sous verre» (M. MAETERLINCK, *Ame de serre*, in *Serres chaudes*, cit., v. 2).

²¹⁸ L'immagine è anche in Baudelaire: «à l'heure où le soleil tombant / ensanglante le ciel de blessures vermeilles» (C. BAUDELAIRE, *Les petites vieilles*, III, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 2-3).

²¹⁹ Anche: «les *rosaces* faisaient la roue. C'était des *paons* blue d'orgueil immobile» (*Le carillonneur*, cit., p. 130).

s'allungan per le vie
(*Le capitali*, vv. 120-121)

brouillard, font rêver d'altruismes
(*Le rouet des brumes*, cit., pp. 75-76)²²⁰

Govoni ricomincia a prelevare dal fiammingo alcune analogie e intere cornici ambientali (la città di provincia su tutte). Si scopre, così, che alcune delle immagini martellanti degli *Aborti* (i soldati che 'fanno la manovra' sui bastioni, le passeggiate domenicali, le lampade che si accendono, le lavandaie) derivano dal repertorio già di per sé ripetitivo di Rodenbach. Sembra, in poche parole, che Govoni cerchi appositamente di reimpiantare negli *Aborti* i semi figurativi più tipici della poesia rodenbachiana, le sue icone più celebri, per farne l'ingrediente base dei propri testi. Govoni, negli *Aborti*, cerca l'essenza dei suoi autori prediletti, e quello che estrae da Rodenbach, per quanto possa essere quantitativamente meno significativo rispetto ai tempi dell'*Armonia* e limitato al solo ambito tematico, è in compenso il suo succo più puro, il suo distillato.

Lo stesso discorso si può applicare a Baudelaire, che pure non rientrava tra gli autori più frequentati dal tamarese nelle opere precedenti. Anzi: il poeta de *Les fleurs du mal* lascia tra *Fiale* e *Fuochi* pochissime tracce, come se fosse una lettura obbligata ma non particolarmente amata. È con gli *Aborti* che Govoni scopre veramente Baudelaire²²¹. E anche qui, senza dubbio, la ragione sta in una rilettura più attenta e coinvolta (verrebbe da dire, a tratti, fatta 'col rampino') del testo fondativo del simbolismo d'oltralpe. Numerosi i lasciti testuali:

verdi e freschi come *oasi lontane*
(*I profumi*, II, v. 14)

Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines
(*L'amour du mensonge*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 15)

Rose come intaccate d'un malore
bianco, pallide come *Endimione*
baciato dalla luna per passione
(*Le rose bianche*, vv. 5-7)

Vas-tu, comme jadis, du soir jusq'au matin,
baiser d'Endymion les grâces surannées?
(*La lune offensée*, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 10-11)

Gigli clorotici, *fiori del male*
(*I gigli*, v. 5)

Les fleurs du mal

fosforici come gli *occhi* dei gatti
(*I veleni*, v. 2)

Où veillent des monstres visqueux
dont les larges *yeux de phosphore*
font une nuit plus noire encore
(*L'irrémissible*, I, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 21-23)

vi palpano ossee *mani*

et se lever tout droits

²²⁰ Aggiungo che un passaggio di Ferrara («Impiccarsi con dei capelli / alle corde delle campane», vv. 22-23) è senz'altro memore del finale del romanzo *Le carillonneur*, in cui il protagonista Joris Borluut si suicida impiccandosi a una campana.

²²¹ E mi chiedo come l'analisi di Livi sul rapporto tra gli *Aborti* e i poeti di lingua francese abbia potuto del tutto trascurare il nome di Baudelaire, soffermandosi piuttosto su poeti riecheggiati in minima parte come Samain e Jammes.

di *spettri* avvolti in *sudari* sdrusciti
(*La febbre*, vv. 7-8)

Prima che i *fantasmi* dei sogni
se ne siano andati nei loro *sudari* gialli
(*La notte*, vv. 65-66)

come pallidi *Lazzari* ravvolti
in un *sudario* di malinconia
(*La luce*, vv. 13-14)

hanno le fronti
la *fredda maestà* degli orizzonti
verso Natale
(*Le spose della morte*, vv. 6-8)

Non hai vissuto
forse una lunga *vita anteriore*
(*Pallida*, vv. 1-2)

Incubo che s'accascia sopra il petto
come un *viscido mostro* soffocante
(*La paura*, vv. 1-2)

Spleen, *idra di Lerna*
(*Spleen*, v. 9)

buffone *idropico* e rubro
(*Spleen*, v. 10)

Si transfigurano i suoi *infernali*
baci in gironi di brividi e strane
paure ed i suoi grigi occhi profondi

prendon l'aria di tristi *angeli* biondi
briachi ch'offron da bere a le puttane
dentro sconcie *taverne* suburranti
(*Il vino*, vv. 9-14)

Il cuore, *don Giovanni* eterno
dannato a trahettar le singhiozzanti
ombre pallide di tradite amanti
(*Il nero*, vv. 12-14)

succhielli del cuore
(*Ottavario degli occhi*, II, v. 6)

Oh i tuoi occhi che girano
come immensi *succhielli* iridati
(*La suicida*, vv. 38-39)

Le *diane* si rispondon tristemente dalle lor *caserme*
(*I fanali*, v. 49)

des *fantômes* puissants qui dans les crépuscules
déchirent leur *suaire* en étirant leurs *doigts*
(*Les phares*, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 14-16)

Lazare odorant déchirant son *suaire*
(*Le flacon*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 18)

resplendit à jamais, comme un astre inutile,
la *froide majesté* de la femme sterile
(*Avec ses vêtements endoyants et nacrés*, in *Les fleurs*
du mal, cit., vv. 13-14)

La vie antérieure, in *Les fleurs du mal*, cit.

Où veillent des *monstres visqueux*
(*L'irréremédiable*, I, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 21)

La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,
qui sent toujours la soif naître de la liqueur
et se multiplier comme l'*hydre de Lerne*
(*Le tonneau de la haine*, in *Les fleurs du mal*, cit., vv.
9-11)

Héritage fatal d'une vieille *hydropique*
(*Spleen*, LXXVII, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 12)

Une coupable joie et des fêtes étranges
pleines de *baisers infernaux*,
dont se réjouissait l'essaim de mauvais anges
(*Une martyre*, in *Les fleurs du mal*, cit., vv. 33-35)

La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne
(*Le tonneau de la haine*, in *Les fleurs du mal*, cit., v.
9)

Don Juan aux enfers, in *Les fleurs du mal*, cit.

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une *vrille*
(*Les petites vieilles*, I, in *Les fleurs du mal*, cit., v.
17)²²²

La *diane* chantait dans les cours des *casernes*
(*Le crépuscule du matin*, in *Les fleurs du mal*, cit., v.
1)

²²² Il paragone tra gli occhi e i succhielli è anche in *Madame Bovary*, ed è forse ancor più persuasivo del passaggio baudelairiano: «C'est qu'elle a des yeux qui vous entrent au cœur comme des vrilles» (G. FLAUBERT, *Madame Bovary* [1857], Paris, Garnier, 1971, p. 134).

È l'ora in cui i moribondi dentro l'ospedale, muoiono
(*Crepuscolo*, v. 12)

C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent
(*Le crépuscule de soir*, in *Les fleurs du mal*, cit., v. 31)

macabre danze di cadaveri
(*In un notturno di Chopin*, v. 20)

Danse macabre, in *Les fleurs du mal*, cit.

I riecheggiamenti baudelairiani sono meno articolati di quelli rodenbachiani, quasi fossero tocchi rapidi piuttosto che pennellate ripetute e indugianti, e sono più concentrati nelle *Poesie d'Arlecchino*. Govoni seleziona il Baudelaire nero, ne ripropone alcune figurazioni chiave (lo spleen, il vino, i veleni; altre, come il gatto, erano già nel bagaglio del ferrarese), e ne sfrutta in particolare la carica notturna, la patina *maudit*, il gusto per le figure dannate o escluse (penso alle *Petites vieilles* baudelairiane e a tutti gli emarginati degli *Aborti*), l'attrazione morbosa per lo sgradevole e il brutto. È tra questi due poli, rappresentati da Rodenbach e Baudelaire, che si iscrive la parabola degli *Aborti*.

Tra gli altri autori che riemergono negli *Aborti* spiccano Maeterlinck e Rollinat, che si schierano rispettivamente sul versante rodenbachiano e su quello baudelairiano della raccolta. A proposito del primo, già nei *Fuochi* si poteva notare una sua infiltrazione più profonda tra le maglie della poesia govoniana, un'infiltrazione non più ristretta a poche figurazioni, ma allargata a un certo metodo visionario, enigmatico, a certe associazioni mentali sconnesse e non spiegate, a certi vuoti logici lasciati nella diluita compagine dei versi, e persino a una cadenza versale lunga e asciutta, quasi in *trance*. Tutti questi elementi, intercettabili soprattutto nelle poesie 'a blocchi' dei *Fuochi*, tornano puntuali anche negli *Aborti*, che vanno senz'altro considerati il libro più maeterlinckiano di Govoni²²³. Di più: si può dire che dello stesso Rodenbach (che era, si tenga sempre presente, un maeterlinckiano accanito)²²⁴ Govoni scelga quello più in linea col poeta di Gand, ossia il più tardo. Maeterlinck, quindi, in profondità, è forse il nome più importante per capire gli *Aborti*. Qui, in più, rispetto ai libri precedenti, del fiammingo aumentano anche i ricordi testuali:

i pallidi *convalescenti*
che aspettano il sole
(*Alla musa*, vv. 86-87)

Moi, j'attends un peu de soleil
sur mes mains que la lune glace
(*Heures ternes*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 15-16)

si scaldavano al sole dei *malati*
(*Canzone al vento*, v. 16)

Je vois sous mes paupières closes,
les corbeaux au milieu des roses,
et les malades au soleil
(*Visions*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 10-12)

I malati al sole

²²³ La Folli conferma come questa seconda lettura di Maeterlinck sia ben diversa da quella, più esclusivamente tematica, contemporanea all'*Armonia*: «la seconda lettura avvenne in funzione non solo del repertorio ma anche della tecnica poetica» (A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., p. 442).

²²⁴ «E del resto, quale poeta più maeterlinckiano di Rodenbach?» (A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni*, cit., p. 442).

(*Le dolcezze*, v. 21)

Sulle porte vedemmo dei *malati*
attendere il sole
(*Le porte*, vv. 14-15)

Sono dei *palombari* corazzati
di scafandri
(*Lo spleen*, vv. 5-6)

è l'eccentrica resa
d'una *città* di pigmei *assediati*
(*Lo spleen*, vv. 7-8)

Ma intanto i candidi agnelli
entrano nella *città assediata*
(*Il tuo sorriso*, vv. 63-64)

E *principesse* salamandre illese
dentro reggie di fiamma belle e strane.
Regine pазze nelle torri chiuse.
(*Occhi della follia*, vv. 12-14)

le *principesse* ignude
che fanno segni verso la palude
dalle altissime *torri* barcollanti
(*I tuoi occhi*, vv. 2-4)

molli polke ora allegre ed ora meste
simili a strane *nozze di malati*
(*Giovinette sfiorite*, vv. 15-16)

Anime sotto vetro

I cigni sono tutti morti di fame contro le porte
(*Il tuo sorriso*, v. 67)

Un museo di cera illuminato dai bengala
(*Le stranezze*, v. 21)

O *plonger* à jamais sous sa cloche!
(*Cloche à plongeur*, in *Serres chaudes*, cit., v. 1)

Il y a des cerfs dans une *ville assiégée*
(*Hôpital*, in *Serres chaudes*, cit., v. 35)

A enfermer une *princesse dans une tour*, un jour de
fête
(*Regards*, v. 16)

Sur l'herbe épaisse de l'amour
je vois des *noces de malades*
(*Ronde d'ennui*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 3-4)

et mon *âme* enclose sous verre
(*Ame de serre*, in *Serres chaudes*, cit., v. 2)

Toutes les châtelaines sont mortes de faim
(*Ame*, in *Serres chaudes*, cit., v. 21)

Et *les cygnes sont morts* au milieu des serpents!
(*Regards*, in *Serres chaudes*, cit., v. 26)

A une après-midi d'été dans un *musée de cires*
(*Regards*, in *Serres chaudes*, cit., v. 13)

In realtà l'atmosfera maeterlinckiana negli *Aborti* si respira anche senza precise risposdenze lessicali: gli stessi temi ricorrenti dei saltimbanchi, degli emigranti, dei soldati feriti e dei prigionieri provengono dal fiammingo²²⁵. Sono soprattutto l'origine del procedere illogico e arcano di molti pezzi degli *Aborti* a rimandare alla produzione di Maeterlinck, incluse le *pièces* teatrali, che non lasciano scorie specifiche ma che, puntualmente lette da Govoni, lo aiutano a penetrare la poetica e la tecnica del fiammingo.

²²⁵ In immagini che certamente Govoni ha ben presente durante certi squarci presurreali degli *Aborti*: «Des émigrants traversent un palais» (*Hôpital*, in *Serres chaudes*, cit., v. 6); «Ils sont pâles comme des malades qui écoutent pleuvoir placidement sur des jardins de l'hôpital» (*Cloche à plongeur*, in *Serres chaudes*, cit., v. 29); «Ils sont pareils à des prisonniers [...] / qui entendent faucher l'herbe dans le jardin de la prison» (*Cloche à plongeur*, in *Serres chaudes*, cit., vv. 31-32); «Il y avait une musique de saltimbanques autour de la prison» (*Attouchements*, in *Serres chaudes*, cit., v. 27).

Si inserisce invece sul versante macabro l'influenza di Maurice Rollinat, che prima degli *Aborti* aveva lasciato solo tracce molto sporadiche in Govoni. Qui, ovviamente, gli indugi decadenti e da incubo di un testo come *Les Névroses* non possono non riemergere:

Il palazzo dell'anima

Le Ciel est le palais des Âmes (*Le Ciel*, in *Les Névroses*, cit., v. 1)

Le cupe e funebri teste da morto
passan nel sonno rosso dei papaveri
come sogni macabri di cadaveri
(*Le farfalle*, vv. 12-14)

Soudain le Sphinx-tête-de-Mort
passe et dit: «Tu seras cadavre»
(*Les papillons*, in *Les Névroses*, cit., vv. 73-74)

alati e meravigliosi
come piccoli silfi capricciosi
che stiano per volare in cielo
(*I ciclami*, vv. 6-8)

Et le Sylphe y glissant pense qu'il est tombé
sur un nuage ami de ses battements d'ailes
(*Le val des marguerites*, in *Les Névroses*, cit., vv. 35-36)²²⁶

fosforici come gli occhi dei gatti
(*I veleni*, v. 2)

Et les chats
[...]
saurais-tu déchiffrer le vivant logogriphe
qu'allume le phosphore au fond de leurs yeux verts?
(*L'introuvable*, in *Les Névroses*, cit., vv. 13; 15-16)

Incubo che s'accascia sopra il petto
come un viscido mostro soffocante
(*La paura*, vv. 1-2)

J'ordonne au cauchemar malsain
d'aller s'accroupir sur son sein
comme un crapaud
(*La peur*, in *Les Névroses*, cit., vv. 10-12)

Rictus orrendo di schifoso mostro
(*Lo spleen*, v. 9)

le rictus d'un demon qui maudit sa science
(*Le mime*, in *Les Névroses*, cit., v. 11)²²⁷

Impiccarsi con dei capelli
alle corde delle campane
o alle corde delle cisterne
(*Ferrara*, vv. 22-24)

Et l'on a, je vous jure, une étrange mimique
quand on s'est mise au cou cette corde qui pend!
(*Le magasin de suicides*, in *Les Névroses*, cit., vv. 3-4)

grandi fari
dello spleen
(*I miei*, vv. 2-3)

je vois luire deux yeux
[...]
reflets changeants du spleen
(*Les étoiles bleues*, in *Les Névroses*, vv. 2; 4)

Oh quelle lavandaie
che lavano quei panni bianchi
stranamente cantando, entro quel sangue!
(*Quando s'aprono le finestre*, vv. 28-30)

des lavandières qui sanglotent
au bord d'une eau de sang
(*La peur*, in *Les Névroses*, cit., vv. 43-44)

²²⁶ I Silfi, spiriti alati della mitologia nordica, sono anche in Samain: «Le vol argenté des sylphes bleus s'assemble / en un soir diaphane où défilent des fleurs» (A. SAMAIN, *Invitation*, in *Au Jardin de l'Infante*, cit., vv. 3-4).

²²⁷ Il rictus è anche in altri autori simbolisti: J. LAFORGUE, *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, in *Moralités légendaires, Œuvres complètes*, II, cit., p. 388; ID., *Salomé*, *ibidem*, p. 446; «la tête, intacte, avait ce rictus ennemi / qui nous attriste, nous énerve et nous agace» (P. VERLAINE, *Le squelette*, in *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes*, cit., vv. 5-6); «dessine ses côtes en cercle / et rit de son large rictus» (T. GAUTIER, *Buchers et tombeaux*, in *Émaux et camées, Œuvres poétiques complètes*, cit., vv. 59-60); «Elle se rabat sur le dos, palpitante, avec un rictus de soffocation» (J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, cit., p. 3).

Rollinatiane, come già detto, sono le poesie tematiche su *Le farfalle*, *I profumi* e gli occhi (*Les papillons*, *Les parfums* e *Les yeux*, sempre ne *Les Névroses*), i motivi del suicidio, dell'impiccagione, della decapitazione²²⁸, degli spettri (*Les spectres* è il titolo della sezione più *noir* de *Les Névroses*), e altre risposdenze lessicali²²⁹. Govoni preleva da Rollinat l'esposizione del macabro, il gusto per l'estenuazione orrorosa, fino anche a un suo trattamento grottesco, smaccatamente iperbolico. *Les Névroses*, nel loro essere già di per sé una ricercata estremizzazione di alcuni elementi tipici del decadentismo maledetto, forniscono a Govoni un materiale che non deve neppure essere ri-manipolato, tanto è già sfibrato e corrosivo, e che rientra dunque alla perfezione nella linea logorante degli *Aborti*.

Questi sono senz'altro i quattro autori più presenti nella raccolta. Tuttavia i nomi che lasciano qualche traccia tra *Arlecchino* e *Cenci* sono molti altri: la riattivazione delle terminazioni letterarie è completa, non esclude nessuna riemersione. Tornano così i numi tutelari delle *Fiale*, d'Annunzio e Montesquiou, ma anche Jammes, Samain, Pascoli, Laforgue, de Heredia, più isolati ricordi di altri poeti italiani, da Lucini a Corazzini:

Sofferenti
in vasi d'ambra fior di *digitale*
(*Il palazzo dell'anima*, vv. 3-4)

G. PASCOLI, *Digitale Purpurea*, in *Primi poemetti*, *Poesie*, I, cit.

Oh i crepuscoli tristi d'*anilina*
(*Il palazzo dell'anima*, v. 12)

Un uomo [...], con le mani e le braccia colorite d'*anilina* come quelle dei tintori [...]
(G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 874)

I damerini
ora entrano a ballare il minuetto
del *Cimarosa*
(*Sala da ballo*, vv. 1-3)

Ieri un vivo rondò del *Cimarosa*
da la spinetta al fin gli echi sopiti
ne' campi de gli arazzi scoloriti
riscosse
(G. D'ANNUNZIO, *La gavotta*, in *Intermezzo*, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 1-4)

La lampada di Psiche

M. SCHWOB, *La lampe de Psyché*, Paris, Mercure de France, 1903²³⁰

L'ombra Danaide

Le monache sono scomparse, ma credo che *le ombre delle Danaidi* frequentino il luogo (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 383)

e *sanie* bavi
pei muri
(*L'acqua*, vv. 2-3)

tu stilla
per lui la *sanie* succulenta
(G. D'ANNUNZIO, *Laus vitae*, in *Maia*, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., XIII, vv. 90-91)²³¹

²²⁸ «Horreur! Une cordelette / *décapitait* sans merci / Mademoiselle Squelette» (*Mademoiselle Squelette*, in *Les Névroses*, cit., vv. 46-48).

²²⁹ Come la rima «caverne : cisterne» (*I profumi*, II, vv. 10-11), che riprende una «citerne : caverne» in *La lanterne*, sempre da *Les Névroses* (vv. 5:7).

²³⁰ Si tratta di una raccolta di racconti: è un libro che non rientra nella biblioteca govoniana conservata nel Fondo Govoni, ma che senz'altro il ferrarese conosceva.

Sancta simplicitas

Ogni mattina come monacelle
escon ronzando dalle bianche celle
delle *bresche*
(*Le api*, vv. 9-11)

Profondissimi letti *suburrati*
dove lussuria, *Messalina* fulva
apre il girone della sua vulva
(*Magnolie*, vv. 9-11)

rose bianche e *digiune* come *suore*
(*Le rose bianche*, v. 8)

han le rigidità cerimoniali
dei *leudi* al passare dei padroni
(*Gli specchi*, vv. 7-8)

E nella camera della regina i *leudi*
sparpagliano per terra
larghi manti regali di sangue
(*Il tuo sorriso*, vv. 19-21)

non *leudi* vestiti di rosso
ti attenderanno in cima alle scale
(*Alla sposa che viene*, vv. 19-20)

Lussuria, *rossa autodafé* dei sensi
(*Il rosso*, v. 14)

Oh squillate l'annunzio sonoro,
araldi con le vostre *trombe d'oro*
ai quattro venti celeri
(*Loengrino*, vv. 9-11)

E *gli astri* *nevicano* dentro i pozzi
(*Le stranezze*, v. 40)

il *cielo* inaugura il suo palpito *stellare*
come un'immensa geometrica *nevicata*
(*Ballabile in malinconia*, vv. 3-4)

Io ti vidi una volta (oh volta sola!)

J. LAFORGUE, *Sancta simplicitas*, in *Des fleurs de bonne volonté, Œuvres complètes*, II, cit.

Nell'aride *bresche* anco l'api
si sono destate agli schiocchi
(G. PASCOLI, *Canzone di marzo*, in *Canti di Castelvecchio, Poesie*, II, cit., vv. 19-20)

per emularvi nell'immondo zelo,
alla *Suburra*, come lupa in selva
(A. COLAUTTI, *Messalina*, in *Canti virili*, cit., vv. 12-13)²³²

Le *suore*, a le finestre
del convento [...]
guardano mute e sole,
mute e *digiune*
(G. D'ANNUNZIO, *Le tristezze ignote*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit., vv. 19-20; 22-23)²³³

Toujours ce ciel de fer et ces grands *leudes roux!*
(A. SAMAIN, *Galswinte*, in *Au Jardin de l'Infante*, cit., v. 2)

Rouges autodafés, bûchers à peine éteints
(J. LORRAIN, *Intérieur*, IV, in *Les griseries*, cit., v. 9)

trombe d'oro sul cielo di sciamito
levantino
(G. P. LUCINI, *L'aurora*, I, in *Il libro delle immagini terrene*, cit., vv. 1-2)

Les astres au ciel noir commencent à *neiger*
(A. SAMAIN, *Soirs*, III, in *Au Jardin de l'Infante*, cit., v. 12)

La signora è *vestita di viola*

²³¹ Il termine è prettamente dannunziano, e si trova in altri passi: *L'otre*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., II, v. 109; *Laus vitae*, in *Maia, Versi d'amore e di gloria*, II, cit., V, v. 291; *Laus vitae*, *ibidem*, VI, v. 7; *Laus vitae*, *ibidem*, XVI, v. 76; *Laus vitae*, *ibidem*, XVIII, vv. 152 e 181.

²³² Si senta anche Péladan: «*Messaline n'est pas toujours à Suburra*» (J. PÉLADAN, *Le vice suprême*, in *La décadence latine*, I, cit., p. 98).

²³³ È noto come d'Annunzio prelevi l'immagine da Maeterlinck («Et toutes les vierges du couvent regardaient passer les vaisseaux sur le canal, un jour de jeûne et de soleil», M. MAETERLINCK, *Ame*, in *Serres chaudes*, cit., v. 29), e si capisce come Govoni possa benissimo ricordare il passo del fiammingo piuttosto che quello dell'abruzzese, che pure a me sembra più circostanziato.

in un giardino antico verso sera,
vagante stanca in abito viola
(*La straniera*, vv. 1-3)

Gli amori che incominciano con canti
è legge che finiscano con pianti
(*L'amore è triste*, vv. 29-30)

i pipistrelli, gli esigliati
dal regno della luce
(*I fanali*, vv. 29-30)

Innumerevoli lebbrosi ignudi
si accosciano sui gradini d'una mostruosa cattedrale
senza una voce
come una massa irregolare di cariatidi corrose
che sudano sotto il sole tropicale
(*Ronda delle tristezze*, vv. 18-22)

la ruota
cigola una tristezza ignota
(*La cordaia*, vv. 2-3)

Aegri somnia

Strani suicidi un giorno di Domenica
(*In un notturno di Chopin*, v. 6)

L'angelus cade
(*Crepuscolo*, v. 7)

[...]
Nel vespro autunnale tace il parco assopito
(C. GIORGIERI CONTRI, *La Pensosa*, in *Il convegno dei cipressi*, cit., vv. 1; 5)

Amor comincia con canti e con suoni
e poi finisce con lacrime al cuore
(G. PASCOLI, *Ultimo canto*, in *Myricae, Poesie*, I, cit., vv. 8-9)

[*chauves-souris*]
éccœurés du mortel – exilés du divin
(R. DE MONTESQUIOU, *Essence*, in *Les chauves-souris*, cit., v. 24)

Ed io li vidi con quest'occhi umani!
Nelle squallide vie
esponevano al sole
le loro miserabili agonie.
Lor latravano i cani.
Stavan senza parole
guardando il cielo turchino
(F. CARLI, *I lebbrosi*, in *L'anima azzurra*, Comacchio, Fantini, 1905, vv. 1-7)²³⁴

G. D'ANNUNZIO, *Le tristezze ignote*, in *Poema paradisiaco, Versi d'amore e di gloria*, I, cit.²³⁵

Allez, aegri somnia
(P. VERLAINE, *Prologue*, in *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes*, cit., v. 20)

Ceci à la suite d'un étrange suicide
(J. LAFORGUE, *Le miracle des roses*, in *Moralités légendaires, Œuvres complètes*, II, cit., p. 406)

Dalle campane *l'Angelus* si sfilava
e, cenere, *cade*

²³⁴ Il nome di Filippo Carli è segnato da Govoni in una lista di letture contenuta in una pagina di un'edizione delle *Varie versioni poetiche* di Giacomo Zanella conservata nel Fondo Govoni. Il suo nome rispunta anche nel carteggio tra Moretti e Palazzeschi, in un passo in cui il romagnolo riferisce all'amico i bizzarri autori prediletti da Govoni («Se sentissi i suoi giudizi sui poeti e sulla poesia. A lui piace solamente la roba semplice e vecchia: non parla che di Petrarca e di Leopardi: tra i moderni cita il Marin (!) e un certo Carli. È incredibile», lettera del luglio 1910, in M. MORETTI, A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, I, cit., p. 287). Si tratta di un giovane autore comacchiese che farà carriera come economo e uomo politico, ma che debutta nel 1905 con la raccolta *L'anima azzurra*, fortemente influenzata dai fiamminghi, Rodenbach in testa, e dal Govoni dell'*Armonia*. Rodenbach, in particolare, è citato da Carli nell'epigrafe di *Giardino* ed è chiamato in causa nella prefazione a firma di Giulio De Frenzi («Ne' suoi versi io ascolto volentieri un'eco stanca del malinconico canto di Georges Rodenbach e di qualcun altro fra i più squisiti simbolisti francesi [...]. D'altronde, pensate ai mesti silenzi acquatili di Bruggia, ove fiori il sogno mirifico del Rodenbach, e ai canali di Comacchio, pallidi di nebbie e di miseria umana, ove questo nostro giovane artista ha primamente aperto gli occhi alla vita e l'anima della poesia... Non v'è, tra i due ambienti, una stretta naturale affinità?», in F. CARLI, *L'anima azzurra*, cit., p. VII), con toni che anticipano clamorosamente quanto si scriverà più tardi sul 'crepuscolarismo autoctono' di Govoni (si ricordi in particolare l'appunto di Ravagnani sulle affinità tra Ferrara e Bruges: G. RAVEGNANI, *La poesia di Govoni*, in C. GOVONI, *Manoscritto nella bottiglia*, cit., pp. X-XI). È curioso come Govoni sia poi a sua volta influenzato, sia pur in minima parte, dai versi di un suo sfortunato epigono, il che la dice lunga sull'eclettismo alquanto acritico del ferrarese.

²³⁵ Anche in questo caso è doveroso il rimando a Maeterlinck: «Et ceux qui font songer à des tristesses ignorées» (M. MAETERLINCK, *Regards*, in *Serres chaudes*, cit., v. 10).

	in grigie contrade (F. CARLI, <i>Le luci di Pentecoste</i> , in <i>L'anima azzurra</i> , cit., vv. 2-4)
come un'elemosina bianca che nessuno raccoglie (<i>Il pallido sole</i> , vv. 7-8)	<i>Elemosina triste</i> di vecchie arie sperdute, vanità di un'offerta che nessuno raccoglie! (S. CORAZZINI, <i>Per organo di Barberia</i> , in <i>Piccolo libro inutile</i> , Roma, Tipografia cooperativa operaia romana, 1906, I, vv. 1-4)
Ara davanti a specchi (<i>Ottavario degli occhi</i> , V, v. 9)	et les <i>aras</i> , parmi d'assourdissants ramages lustraient au soleil clair leurs splendides plumages (J. M. DE HEREDIA, <i>Les conquérants de l'or</i> , II, in <i>Les trophées</i> , cit., vv. 110-111)
simili ad ara verdi imbalsamati (<i>Anime sotto vetro</i> , v. 10)	
<i>Le rondini sui fili del telegrafo</i> (<i>Dove stanno bene gli uccelli</i> , v. 1)	<i>Aux fils du télégraphe</i> , on voit les hirondelles (F. JAMMES, <i>Septembre</i> , in <i>De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir</i> , cit., v. 60)
<i>La maschera d'oro della luna</i> (<i>Caleidoscopio</i> , v. 55)	Par la grande baie de la salle, ouverte vers le ciel, la lune tombante montra son masque jaune (M. SCHWOB, <i>Le roi au masque d'or</i> , cit., pp. 27-28)
	<i>La lune</i> , comme un <i>masque jaune</i> aérien, montait au- dessus des arbres (<i>ibidem</i> , p. 16) ²³⁶
Nelle basse cucine i cuochi bianchi come dei <i>Pierotti</i> tirano il collo a dei candidi cigni (<i>La mendicante</i> , vv. 31-32)	Vois-je pas là nos <i>cygnes blanc</i> ? Vient-on pas de tourner la clenche? (J. LAFORGUE, <i>Locutions de Pierrots</i> , in <i>L'imitation de Notre-Dame la Lune</i> , <i>Œuvres complètes</i> , II, cit., III, vv. 3-4)
E dei <i>cacatoe</i> su tavole di marmo (<i>La mendicante</i> , v. 63)	les perroquets divers et les <i>kakatoès</i> (J. M. DE HEREDIA, <i>Les conquérants de l'or</i> , II, in <i>Les trophées</i> , cit., v. 109)

Aggiungo, in più, che l'intero impianto della conclusiva *Sesamo, apriti!*, come aveva già dimostrato Livi, viene prelevato da un testo di Max Elskamp (*D'anciennement transposé*, V)²³⁷. Ne esce un quadro davvero articolatissimo, in cui quasi tutti gli autori letti da Govoni fanno sentire una propria eco²³⁸, creando un impasto tanto denso quanto ormai liquidante: anche nel rapporto con le fonti gli *Aborti* si dimostrano la raccolta degli eccessi, un collettore di immagini topiche e un condensato del gusto simbolista talmente ricco da uscire dai bordi.

²³⁶ Tutta l'atmosfera nera e assieme carnevalesca di *Caleidoscopio*, in realtà, sembra ispirata dalla lettura del *Roi au masque d'or* di Schwob.

²³⁷ Cfr. F. LIVI, *Govoni e i poeti di lingua francese*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., pp. 89-90.

²³⁸ Certamente gli *Aborti* non recano segno della crisi del 1905 («Tutto mi annoia: non apro più un libro. I cari poemi che parlavano al mio cuore e alla mia mente ora mi sembrano vuoti di senso, sciocchi. Non li è abbandonati per troppo tempo? anch'essi mi hanno abbandonato: hanno chiuso ermeticamente la loro anima»), lettera di Govoni a Moretti del novembre 1905; cito da A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina*, cit., p. 358), o meglio, testimoniano come quella crisi abbia poi stimolato per contrasto un ritorno appassionato e ultraricettivo ai 'cari poemi'.

5.7. L'esperimento estremo

Gli *Aborti* sono l'ultimo libro in cui Govoni si fa sovrastare dalla massa di letture simboliste della sua giovinezza, l'ultima raccolta in cui si tocca ancora con mano la ricerca ossessiva della propria personalità, con tutto lo strascico di sperimentazioni più o meno riuscite, e con un senso crescente di insofferenza verso un codice strausato. Gli 'aborti' stanno ad indicare proprio la natura informe e non ancora sbazzolata della poesia govoniana, e assieme la sua abnormità: le estenuanti prove di stile, le rivisitazioni iper-ripetitive dei repertori, i tentativi di risintonizzarsi su frequenze ormai abbondante e la volontà di esplorare nuovi vastissimi territori rendono sproorzionata la raccolta, facendo nascere dal suo interno un automatico movimento liberatorio. Gli *Aborti*, voglio dire, con le loro due anime e le loro poetiche contrastanti, si risolvono in una raccolta che scopre *in itinere* le sue ragioni più profonde, con esiti quasi terapeutici, perché è proprio dall'assunzione stremata del codice simbolista che nasce l'intolleranza verso quello stesso codice.

Ed è significativo che Govoni, per dare corpo a questa onnivora spregiudicatezza, scelga di eleggere a dominanti i motivi più cupi che gli offre la tradizione, le immagini più torbide e urtanti, i protagonisti più derelitti. Il libro si pone da sé ai margini, si posiziona da solo in una zona d'ombra, annuncia fin dal titolo una sorta di auto-esilio: l'emarginazione è uno dei suoi temi portanti ed è assieme il suo destino, cercato con masochistica caparbia. Lo si capisce già con *Alla musa*: le poesie degli *Aborti* portano con sé passione e negazione, entusiasmo e insofferenza, si ritorcono l'una contro l'altra, si violentano, espongono le proprie distorsioni e le proprie deformità²³⁹. Sarà il ferrarese stesso a sentire questo libro come un eccessivo mostro di imperfezione: nell'auto-antologia del 1918 inserirà quasi soltanto i pezzi più levigati, meno maledetti, e solo le due poesie programmatiche di chiusura²⁴⁰. Ma la discriminazione a cui il suo stesso autore lo ha condannato non rende giustizia a questo libro: di qui passano Montale e Ungaretti²⁴¹, di qui passa un'intera generazione di poeti che vedono erosi dall'interno i miti simbolisti, che vedono esposta l'agonia di un intero codice, e che intuiscono, nella raffica di immagini govoniane, mille spunti e idee per scrivere nuova

²³⁹ «È stato il poeta non attratto dalla profondità del vivere, ma dall'avventura dell'essere e su questo terreno di uno sperimentalismo onnivoro ha percorso il tragitto della sua esperienza di autore d'avanguardia. Ha licenziato prodotti antiarmonici che esibiscono la loro imperfezione e non vogliono avere nessun senso del compiuto, nessun decoro della bella forma» (G. TELLINI, *Le «poesie scelte» del 1918*, in *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio*, cit., p. 301).

²⁴⁰ Basti dire che tutte le poesie notturne non passano il vaglio del Govoni 1918, mentre vengono promossi pezzi come *Sera di maggio* e *Al sole*, non certamente rappresentativi del tono medio del libro.

²⁴¹ Molti i lasciati degli *Aborti* nel primo Montale: cfr. L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'«oggetto povero»*, cit., *passim*. Non sono pochi anche i passaggi che riecheggeranno in Ungaretti (si pensi solo alla «vendemmia di tramonto» che apre *Ballabile in malinconia*): cfr. M. MANGANELLI, *Da Govoni a Ungaretti*, cit., *passim*.

poesia. E la prima esperienza che nascerà in ordine di tempo, dopo nemmeno un paio d'anni, potrà pretendere di fare piazza pulita anche grazie a questo libro e ai suoi estremismi.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

TESTI DI CORRADO GOVONI:

- C. GOVONI, *Le fiale*, Firenze, Lumachi, 1903 (per il *Vas luxuriae*: Imola, Galeati, 1983).
- C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, Firenze, Lumachi, 1903 (seguendo la rinumerazione corretta delle poesie proposta nell'edizione Bari, Palomar, 1992, a cura di A. Scarano).
- C. GOVONI, *Fuochi d'artificio*, Palermo, Ganguzza-Lajosa, 1905.
- C. GOVONI, *Gli aborti*, Ferrara, Taddei, 1907.
- C. GOVONI, *Poesie elettriche*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1911.
- C. GOVONI, *Inaugurazione della primavera*, Firenze, Libreria de «La Voce», 1915.
- C. GOVONI, *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1915.
- C. GOVONI, *Poesie scelte (1903-1918)*, Ferrara, Taddei, 1918.
- C. GOVONI, *La santa verde*, Ferrara, Taddei, 1919.
- C. GOVONI, *Anche l'ombra è sole*, Milano, Mondadori, 1921.
- C. GOVONI, *La terra contro il cielo*, Milano, Mondadori, 1921.
- C. GOVONI, *Piccolo veleno color di rosa*, Firenze, Bemporad, 1921.
- C. GOVONI, *La strada sull'acqua*, Milano, Treves, 1923.
- C. GOVONI, *Il quaderno dei sogni e delle stelle*, Milano, Mondadori, 1924.
- C. GOVONI, *Brindisi alla notte*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.
- C. GOVONI, *Bomboniera*, Roma, Sapiientia, 1929.
- C. GOVONI, *Misirizzi*, Firenze, Vallecchi, 1930.
- C. GOVONI, *Il flauto magico*, Roma, Al tempo della fortuna, 1932.
- C. GOVONI, *I racconti della ghiandaia*, Lanciano, Carabba, 1932.
- C. GOVONI, *Canzoni a bocca chiusa*, Firenze, Vallecchi, 1938.
- C. GOVONI, *Pellegrino d'amore*, Milano, Mondadori, 1941.
- C. GOVONI, *Govonigiotto*, Milano, STELI, 1943.
- C. GOVONI, *Confessione davanti allo specchio*, Brescia, Morcelliana, 1943.
- C. GOVONI, *Aladino. Lamento su mio figlio morto*, Milano, Mondadori, 1946.
- C. GOVONI, *L'Italia odia i poeti – Elegia romana*, Roma, Edizioni «Pagine Nuove», 1950.
- C. GOVONI, *Patria d'alto volo*, Siena, Maia, 1953.
- C. GOVONI, *Preghiera al trifoglio*, Roma, Casini, 1953.
- C. GOVONI, *Manoscritto nella bottiglia*, Milano, Mondadori, 1954.
- C. GOVONI, *Stradario della primavera*, Venezia, Neri Pozza, 1958.
- C. GOVONI, *Uomini sul delta*, Milano, Ceschina, 1960.
- C. GOVONI, *La ronda di notte*, Milano, Ceschina, 1966.
- C. GOVONI, *Teatro*, a cura di M. Verdone, Roma, Bulzoni, 1984.

ALTRI TESTI:

- V. AGANOR, *Leggenda eterna. Intermezzo. Risvegli*, Milano, Treves, 1900.
- D. ANGELI, *La Città di Vita*, Spoleto, Premiata Tipografia dell'Umbria, 1896.
- D. ANGELI, *Roma sentimentale*, Roma, Voghera Editore, 1900.
- B. D'AUREVILLY, *Les diaboliques*, Paris, Garnier, 1963.

- C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Calmann Lévy, 1900.
- V. BETTELONI, *Poesie edite ed inedite*, in *Opere complete*, I, a cura di M. Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946.
- G. CAMERANA, *Poesie*, a cura di L. Bistolfi, Torino, Streglio, 1907.
- R. CANUDO, *Piccole anime senza corpo*, Castrocaro, Barboni, 1898.
- G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di G. A. Papini e M. M. Pedroni, Roma, Salerno, 2004.
- F. CARLI, *L'anima azzurra*, Comacchio, Fantini, 1905.
- G. CIVININI, *L'urna*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1900.
- A. COLAUTTI, *Canti virili*, Milano, Treves, 1896.
- CONTESSA LARA, *Versi*, Roma, Sommaruga, 1883.
- CONTESSA LARA, *E ancora versi*, Firenze, Sersale, 1886.
- CONTESSA LARA, *Nuovi versi*, Milano, Galli, 1897.
- S. CORAZZINI, *Poesie*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1999².
- G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, I, Milano, Mondadori, 1968.
- G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, 2 voll.
- G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, 2 voll.
- G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 1992.
- L. DIERX, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1980.
- E. DUBUS, *Quand les violons sont partis*, Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1892.
- M. ELSKAMP, *Œuvre complète*, Bruxelles, Le Cri, 2001.
- G. FLAUBERT, *L'initiation sentimentale: histoire d'un jeune homme*, Paris, Charpentier, 1911.
- G. FLAUBERT, *Salammbô*, Paris, Garnier, 1964.
- G. FLAUBERT, *La tentation de saint Antoine*, Paris, Garnier, 1968.
- G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1971.
- A. GALLAND, *Les mille et une nuits*, avec une préface de Jules Janin, Paris, Flammarion, s.d. [1930]
- T. GAUTIER, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004.
- C. GIORGIERI CONTRI, *Primavera del desiderio e dell'oblio*, Torino, Lattes, 1903.
- C. GIORGIERI CONTRI, *La donna del velo*, Torino, Lattes, 1905.
- C. GIORGIERI CONTRI, *Il convegno dei cipressi*, Milano, Galli, 1895.
- E. DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881.
- E. & J. DE GONCOURT, *Madame Gervaisais*, Paris, Flammarion, s.d. [1914]
- E. & J. DE GONCOURT, *Idées et sensations*, Paris, Fasquelle, 1904.
- L. GUALDO, *Poesie (1859-1893)*, a cura di R. Lollo, Milano, IPL, 1989.
- C. GUÉRIN, *Le semeur de cendres*, Paris, Mercure de France, 1901.
- C. GUÉRIN, *L'homme intérieur*, Paris, Mercure de France, 1905.
- C. GUÉRIN, *Le cœur solitaire*, Paris, Mercure de France, 1912.
- J. M. DE HEREDIA, *Les trophées*, Paris, Lemerre, s.d. [1893]
- J. K. HUYSMANS, *A rebours*, in *Œuvres complètes*, VII, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- J. K. HUYSMANS, *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, XII, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- J. K. HUYSMANS, *En route*, in *Œuvres complètes*, XIII, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

- J. K. HUYSMANS, *La cathédrale*, in *Œuvres complètes*, XIV, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- F. JAMMES, *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, Paris, Mercure de France, 1898.
- F. JAMMES, *Le deuil des primevères*, Paris, Mercure de France, 1901.
- F. JAMMES, *Le triomphe de la vie*, Paris, Mercure de France, 1902.
- T. KLINGSOR, *Filles-fleurs*, Paris, Mercure de France, 1895.
- T. KLINGSOR, *Squelettes fleuris*, Paris, Mercure de France, 1897.
- T. KLINGSOR, *L'escarpolette*, Paris, Mercure de France, 1899.
- T. KLINGSOR, *Le livre d'Esquisses*, Paris, Mercure de France, 1902.
- T. KLINGSOR, *Schéhérazade*, Paris, Mercure de France, 1903.
- J. LAFORGUE, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, 2 voll.
- J. LORRAIN, *Les griseries*, Paris, Tresse et Stock, 1887.
- P. LOUÏS, *Les chansons de Bilitis*, Paris, Fayard, 1894.
- P. LOUÏS, *Aphrodite*, Paris, Albin Michel, 1963.
- G. P. LUCINI, *Il libro delle figurazioni ideali*, Milano, Galli, 1894.
- G. P. LUCINI, *Il libro delle immagini terrene*, Milano, Galli, 1898.
- M. MAETERLINCK, *Les aveugles*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.
- M. MAETERLINCK, *Les sept princesses*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.
- M. MAETERLINCK, *Alladine et Palomides; Intérieur; et La mort de Tintagiles: trois petits drames pour marionettes*, Bruxelles, Deman, 1894.
- M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Lacomblez, 1898.
- M. MAETERLINCK, *Serres chaudes, suivies de Quinze chansons*, Bruxelles, Lacomblez, 1900.
- M. MAETERLINCK, *Aglavaine et Sélysette – Ariane et Barbe-bleue – Sœur Béatrice*, Bruxelles, Lacomblez, 1901.
- M. MAETERLINCK, *La vie des abeilles*, Paris, Charpentier, 1901.
- M. MAETERLINCK, *Monna Vanna*, Paris, Charpentier, 1903.
- S. MALLARMÉ, *Vers et prose*, Paris, Perrin, 1901.
- S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, Paris, Flammarion, 1983.
- M. MARIN, *Humus, versi (1889-1891)*, Milano, Galli, 1892.
- M. MARIN, *Voci lontane*, Castrocaro, Barboni, 1898.
- M. MARIN, *Luci e ombre: nuove rime*, Bologna, Zanichelli, 1904.
- T. MARRONE, *Cesellature*, Trapani, Tipografia Fratelli Messina, 1899.
- T. MARRONE, *Liriche*, Roma, Tipografia Innocenzo Artero, 1904.
- F. M. MARTINI, *Si sbarca a New York*, Milano, Mondadori, 1930.
- P. MASTRI, *L'arcobaleno*, Bologna, Zanichelli, 1900.
- E. MIKHAËL, *Poèmes*, Genève, Droz, 1994.
- E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983.
- E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- R. DE MONTESQUIOU, *Les hortensias bleus*, Paris, Richard, 1906.
- R. DE MONTESQUIOU, *Les chauves-souris*, Paris, Richard, 1907.
- R. DE MONTESQUIOU, *Le chef des odeurs suaves*, Paris, Richard, 1907.
- R. DE MONTESQUIOU, *Le parcours du rêve au souvenir*, Paris, Richard, 1908.
- R. DE MONTESQUIOU, *Les Paons*, Paris, Richard, 1908.
- R. DE MONTESQUIOU, *Les perles rouges*, Paris, Richard, 1910.
- J. MORÉAS, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- M. MORETTI, *Il libro dei sorprendenti vent'anni (Via Laura)*, Milano, Mondadori, 1944.
- M. MORETTI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1966.

- M. MORETTI, *Via Laura*, in *Tutti i ricordi*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 279-475.
- E. NENCIONI, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1880.
- M. NORDAU, *Degenerazione*, traduzione di G. Oberosler, Torino, Bocca, 1896.
- A. DE NOAILLES, *Le cœur innombrable*, Paris, Calmann Lévy, s.d. [1901]
- P. L. OCCHINI, *Biscuits de Sèvres*, Firenze, Landi, 1897.
- G. ORSINI, *Fra terra ed astri*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1905².
- A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002.
- E. PANZACCHI, *Poesie*, con prefazione di G. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1909.
- G. PASCOLI, *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1968, 2 voll.
- J. PÉLADAN, *Le vice suprême*, in *La décadence latine*, I, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- J. PÉLADAN, *Curieuse!*, in *La décadence latine*, II, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- J. PÉLADAN, *Modestie et vanité*, in *La décadence latine*, XII, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- J. PÉLADAN, *A cœur perdu*, in *La décadence latine*, IV, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- V. PICA, *L'arte dell'Estremo Oriente*, Torino-Roma, Roux, 1904.
- *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 3 voll., 1967-1971-1972.
- E. PRAGA, *Poesie*, Milano, Treves, 1922.
- RACHILDE, *Contes et nouvelles*, Paris, Mercure de France, 1900.
- H. DE RÉGNIER, *Poèmes 1887-1892*, Paris, Mercure de France, 1895.
- H. DE RÉGNIER, *Les jeux rustiques et divins*, Paris, Mercure de France, 1897.
- H. DE RÉGNIER, *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1899.
- H. DE RÉGNIER, *Les médailles d'argile*, Paris, Mercure de France, 1900.
- H. DE RÉGNIER, *La Cité des Eaux*, Paris, Mercure de France, 1902.
- A. RIMBAUD, *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1904.
- C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Il libro dei frammenti*, Milano, Aliprandi, 1895.
- G. RODENBACH, *Les tristesses*, Paris, Lemerre, 1879.
- G. RODENBACH, *La jeunesse blanche*, Paris, Lemerre, 1886.
- G. RODENBACH, *Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891.
- G. RODENBACH, *Musée de béguines*, Paris, Charpentier, 1894.
- G. RODENBACH, *Les vies encloses*, Paris, Charpentier, 1896.
- G. RODENBACH, *Le voile*, Paris, Ollendorff, 1897.
- G. RODENBACH, *Le miroir du ciel natal*, Paris, Charpentier, 1898.
- G. RODENBACH, *L'élite*, Paris, Charpentier, 1899.
- G. RODENBACH, *Le rouet des brumes*, Paris, Ollendorff, 1901.
- G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1904.
- G. RODENBACH, *Le carillonneur*, Bruxelles, Le Cri, 2000.
- G. RODENBACH, *Œuvres en prose & œuvres poétiques*, Bruxelles, Le Cri, 2000, 2 voll.
- M. ROLLINAT, *Dans les brandes*, Paris, Lettre Moderne, 1971.
- M. ROLLINAT, *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883.
- SAINT-POL-ROUX, *La dame à la faux*, Paris, Mercure de France, 1899.
- SAINT-POL-ROUX, *De la colombe au corbeau par le paon*, Paris, Mercure de France, 1904.
- A. SAMAIN, *Au flancs du vase*, Paris, Mercure de France, 1898.
- A. SAMAIN, *Contes*, Paris, Mercure de France, 1906.
- A. SAMAIN, *Au jardin de l'Infante*, Paris, Mercure de France, 1907.
- A. SAMAIN, *Le chariot d'or*, Paris, Mercure de France, 1914.

- F. SCAGLIONE, *Le litanie*, Napoli, Bideri, 1911.
- M. SCHWOB, *Le roi au masque d'or*, Paris, Ollendorff, 1893.
- R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914.
- R. DE SOUZA, *Sources vers le fleuve*, Paris, Mercure de France, 1897.
- D. TUMIATI, *Iris fiorentina*, Firenze, Landi, 1895.
- D. TUMIATI, *Musica antica per chitarra*, Firenze, Landi, 1897.
- G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo: tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969.
- A. VAN BEVER, P. LÉAUTAUD, *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1929, 3 voll.
- C. VAN LERBERGHE, *Entrevisions*, Bruxelles, Lacomblez, 1898.
- E. VERHAEREN, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, 3 voll.
- P. VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, 1992.
- F. VIELÉ-GRIFFIN, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1895.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Contes cruels*, in *Œuvres complètes*, II, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- O. WILDE, *La maison des Grenades*, Paris, La Plume, 1900.
- E. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Éditions du Seuil, 1969-1970, 6 voll.

STUDI CRITICI:

- L. ANCeschi, *Introduzione a L. ANCeschi, S. ANTONIELLI, Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953, pp. VII-CIV.
- L. ANCeschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972, pp. 119-176.
- S. ANTONIELLI, *Il cinquantenario di Govoni*, in *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955, pp. 33-39.
- M. BALLERINI, *Struttura e metafora liturgica ne «Le fiale» di Corrado Govoni*, «Il Veltro», XXXI, 3-4, 1987, pp. 359-365.
- L. BALDACCI, *Corrado Govoni*, in *I crepuscolari*, Torino, ERI, 1967².
- L. BARILE, *Postfazione a C. GOVONI, Armonia in grigio et in silenzio*, Milano, Scheiwiller, 1989, pp. 211-230.
- G. L. BECCARIA, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento: corso di storia della lingua italiana*, Torino, Giappichelli, 1971.
- A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 195-272.
- C. BETOCCHI, *Lettura di poeti: Govoni*, «Frontespizio», X, 9 (settembre 1938), pp. 573-575.
- L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l'oggetto povero*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, 1990, pp. 43-63.
- C. BOUMIS, *La biblioteca di Corrado Govoni*, «Avanguardia», 1, 1996, pp. 111-126.
- L. CARETTI, *Nota a C. GOVONI, Vas luxuriae*, «Strumenti Critici», 28, 1975, pp. 349-366; poi col titolo *Govoni 'inedito'* in L. CARETTI, *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, pp. 1-13.
- *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio, Ferrara 5-7 maggio 1983*, a cura di A. Folli, Bologna, Cappelli, 1984.
- F. CURI, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964.

- G. DE ROBERTIS, *Storia «A rebours» di Govoni*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 148-153.
- E. FALQUI, *Corrado Govoni (dalle «Fiale» alla «Ronda di notte»)*, «Nuova Antologia», 1967, pp. 205-217.
- G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005.
- L. FELICI, *Corrado Govoni*, in *Poesia italiana: il Novecento*, I, Milano, Garzanti, 1980, pp. 70-74.
- F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800: il carteggio Vittorio Pica – Neera*, Firenze, Olschki, 1988.
- L. FIUMI, *Corrado Govoni*, Ferrara, Taddei, 1918.
- F. FLORA, *Corrado Govoni*, in *Dal romanticismo al futurismo*, Milano, Mondadori, 1925, pp. 211-216.
- A. FOLLI, *Il laboratorio poetico di Govoni: 1902-1908 (Sulle annotazioni autografe ai testi francesi della sua biblioteca)*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 3, 1974, pp. 437-455.
- A. FRATTINI, *Tecnica e poesie di Govoni*, in *Studi di poesia e di critica*, Milano, Marzorati, 1972, pp. 306-320.
- E. FUMI, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992.
- A. GALLETTI, *Corrado Govoni*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1935, pp. 332-334.
- S. GIOVANARDI, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.
- P. GIOVANNETTI, *Tre paragrafi su Lucini e il simbolismo*, «Allegoria», V, 15, 1993, pp. 135-144.
- S. JACOMUZZI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Mariani e M. Petrucciani, I, Roma, Lucarini, 1979, pp. 465-479.
- S. JACOMUZZI, *Il messaggio francescano e i poeti del crepuscolo: un'appropriazione indebita*, in *Sipari ottocenteschi e altri studi*, Torino, Tirrenia, 1987, pp. 207-223.
- S. JACOMUZZI, *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale*, *ibidem*, pp. 117-135.
- F. LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1974.
- F. LIVI, *Tra crepuscolarismo e futurismo. Govoni e Palazzeschi*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1980.
- N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- G. P. LUCINI, *Govoni*, «L'Italia del popolo», 8-9 novembre 1904, poi in *Prose e canzoni amare*, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 315-318.
- P. MAES, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Gembloux, Duculot, 1952.
- M. MANGANELLI, *Da Govoni a Ungaretti*, «Il Verri», 13-14, 2000, pp. 66-76.
- G. MARIANI, *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958.
- C. MARTIGNONI, *Corrado Govoni*, in *Antologia della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 787-796.
- E. MAZZALI, *Corrado Govoni*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1953, pp. 565-576.
- P. V. MENGALDO, *Corrado Govoni*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 3-8.
- E. MONTALE, *Un'antologia di Govoni*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1953, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1564-1569.

- E. MONTALE, *La morte di Corrado Govoni poeta fanciullo della natura*, «Corriere della Sera», 22 ottobre 1965, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2745-2748.
- L. NISSIM, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- A. NOZZOLI, J. SOLDATESCHI, *I crepuscolari*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- G. PANCRAZI, *Il quaderno del poeta*, in *Ragguagli di Parnaso*, III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, pp. 479-485.
- G. PAPINI, *Testimonianze. Saggi non critici*, Milano, Studi Editoriale Lombardo, 1918, pp. 73-89.
- A. PIETROPAOLI, *Poesie in libertà. Govoni Palazzeschi Soffici*, Napoli, Guida, 2003.
- M. PRAZ, *Roma sentimentale*, in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, pp. 113-117.
- G. RAGUSA MOLETI, *Le 'Fiale' di E. [sic] Govoni*, «Gazzetta Ferrarese», 28 maggio 1904.
- S. RAMAT, *La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari. Terza parte: «Armonia in grigio et in silenzio» di Corrado Govoni*, in «Poesia», III, 33, 1990, pp. 47-49.
- G. RAVEGNANI, *La poesia di Govoni*, in C. GOVONI, *Manoscritto nella bottiglia*, Milano, Mondadori, 1954, pp. VII-XXXVI.
- E. SALIBRA, *Le due edizioni delle «Fiale» di Govoni*, «Italianistica», VIII, 2, 1979, pp. 38-49.
- E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1965.
- E. SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, I, Torino, Einaudi, 1969, pp. XLIV-XLVI e 263-264.
- E. SANGUINETI, *Il bambino déco*, in *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 50-59.
- M. SANTAGOSTINI, *Armonia in grigio et in silenzio di Corrado Govoni*, «Poesia», III, 25, 1990, pp. 61-62.
- G. SAVOCA (a cura di), *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- A. SCARANO, *Le allegorie del declino*, in C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, Bari, Palomar, 1992, pp. 7-15.
- L. SINISGALLI, *L'età della luna*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 147-148.
- S. SOLMI, *Govoni e le immagini*, in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 256-262.
- G. SPAGNOLETTI, *Itinerario di Govoni*, introduzione a C. GOVONI, *Antologia poetica*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 9-25.
- N. TEDESCO, *La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- G. TELLINI, *Introduzione a C. GOVONI, Poesie 1903-1958*, Milano, Mondadori, 2000, pp. V-XXX (già come *Linea della poesia govoniana*, «Paragone», 422-424, 1985, pp. 54-77).
- L. TESTAFERRATA, *D'Annunzio «Paradisiaco»*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- A. VALLONE, *I crepuscolari*, Palermo, Palumbo, 1960.
- C. VARESE, *La poesia di Corrado Govoni*, «Nuova Antologia», 1962, pp. 51-60.
- L. VETRI, «*Idea della poesia*» e «*poesia*». *Il «caso» Govoni*, Il Verri, I, 1991, pp. 43-74.
- G. VIAZZI, *Dal simbolismo al déco*, Torino, Einaudi, 1981, 2 voll.
- F. VIERI, *La «rilegatura» delle 'Fiale'*, «Filologia e Critica», XIII, 3, 1988, pp. 376-404.
- F. VIERI, *Le «pièces interdites» di Corrado Govoni*, «Studi Italiani», III, 1, 1991, pp. 49-93.
- F. VIERI, *Un'antologia govoniana*, «Paragone», 27-28-29, 2000, pp. 182-187.

- F. VIERI, *Intorno alle Fiale. Incunaboli del protonovecento govoniano*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- A. I. VILLA, *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999.
- A. I. VILLA, *Note govoniane. Corrado Govoni recensore di Cosimo Giorgieri Contri (1905)*, «Otto/Novecento», XXV, 3, 2001, pp. 137-152.
- G. VIOLATO, *Bibliographie de Georges Rodenbach et de Albert Samain en Italie*, Firenze, Sansoni, 1965.

CARTEGGI E ALTRI STUDI:

- E. F. ACCROCCA, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 215-217.
- C. GOVONI, *Lettere a Adolfo De Carolis*, a cura di C. Martini, «Nuova Antologia», CI, 1966, pp. 219-227.
- C. GOVONI, *Lettere a Gabriele d'Annunzio*, a cura di E. Mariano, «Quaderni dannunziani», XXXIV-XXXV, 1966, pp. 599-601.
- V. MASELLI, G. A. CIBOTTO, *Antologia popolare di poeti del Novecento*, I, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 63-65.
- M. MORETTI, A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, I, a cura di S. Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, 1999.
- Lettere di Govoni a Papini conservate presso l'Archivio Primo Conti, Archivio Papini, a Fiesole.
- Documenti e postille autografe conservate presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, Fondo Govoni.

Ringrazio Fiorella Govoni per avermi fornito alcune preziose informazioni biografiche.

1. Corrado Govoni 1903-1907	1
1.1. Per un quadro complessivo del giovane Govoni	1
2. <i>Le fiale</i> (1903): il <i>pastiche</i> euforico e raffinato del debuttante	11
2.1. Il libro multiforme	11
2.2. La poesia al quadrato	13
2.3. La struttura debole delle <i>Fiale</i>	20
2.4.1. <i>Reliquie</i> : l'apprendistato scolastico e i <i>Ventagli giapponesi</i>	23
2.4.2. <i>Odori sbiaditi</i> : Roma vista attraverso d'Annunzio	35
2.5. Il <i>Vas luxuriae</i> : Govoni erotico	44
2.6. Le cose tristi della religione: i <i>Fioretti francescani</i>	57
2.7.1. L'artificio del parco: <i>Il piviale de l'Autunno</i>	66
2.7.2. Il <i>Ver triste</i> : dolore amoroso e finzione poetica	81
2.8. Il Govoni degli eccessi: l' <i>Orto di devozione</i>	84
2.9. <i>Giallo crisantemo e violetto pasquale</i> : la sezione sostitutiva tra recuperi e anticipazioni	97
2.10. Un orientamento nel magma delle <i>Fiale</i>	106
3. <i>Armonia in grigio et in silenzio</i> (1903) o il poema senza prospettiva	109
3.1. Il brivido del nuovo	109
3.2. Genesi e struttura dell' <i>Armonia</i>	111
3.3.1. La provincia di Govoni	116
3.3.2. Dalla moviola al <i>flash</i>	122
3.4. Le cose che fanno l' <i>Armonia</i>	127
3.5. Il trattamento del repertorio	134
3.5.1. L'elenco	135
3.5.2. L'analogia e le sue forme	140
3.6. L'io mimetizzato	150
3.7.1. L' <i>Armonia</i> e Rodenbach	155
3.7.2. Non solo Rodenbach: Pascoli, d'Annunzio, Montesquiou, Maeterlinck e altri	168
3.8. La novità stilistica dell' <i>Armonia</i>	180
3.9. La disarmonica <i>Armonia</i>	198
3.10. Appendice: per una nuova edizione dell' <i>Armonia in grigio et in silenzio</i>	199
4. L'esplosione e l'exasperazione: i <i>Fuochi d'artificio</i> (1905)	203
4.1. Il libro avvelenato	203
4.2. La genesi e la struttura labirintica dei <i>Fuochi</i>	205
4.3. Il panismo privato delle poesie domestiche	212
4.4. Tra conventi e cimiteri: i <i>Fuochi 'noir'</i>	220
4.5. I <i>Fuochi</i> lirici: dal sentimentale al grottesco	229
4.6. Tra ville e interni: una rivisitazione di <i>Fiale</i> e <i>Armonia</i>	233
4.7. Le poesie a blocchi: il trionfo della sconnessione	239
4.8. I sonetti d'avventura	243
4.9. Gli altri <i>Fuochi</i> : uno sguardo tematico d'insieme	245
4.10. Le tecniche poetiche: la digressione, l'analogia, il piano sequenza	250
4.11. Le fonti: un'improvvisa emancipazione	261
4.12. Stile e metrica dei <i>Fuochi</i> : verso l'anti-poesia	270
4.13. Assecondare il caos: i <i>Fuochi</i> come elogio del disordine	288

5. <i>Gli aborti</i> (1907): il libro emarginato	291
5.1. Due raccolte in una	291
5.2. La lunga gestazione e la doppia natura degli <i>Aborti</i>	293
5.3. Le poesie programmatiche	301
5.4.1. <i>Le poesie d'Arlecchino</i> : la varietà delle cose	306
5.4.2. La prima parte delle <i>Poesie d'Arlecchino</i> : tra simboli e natura	308
5.4.3. La seconda parte delle <i>Poesie d'Arlecchino</i> : il fascino del macabro	318
5.4.4. Lo stile e la metrica ossessivi delle <i>Poesie d'Arlecchino</i>	324
5.5.1. <i>I cenci dell'anima</i> : Govoni a briglie sciolte	338
5.5.2. Le poesie-elenco	341
5.5.3. Le poesie-fiume	347
5.5.4. Gli altri <i>Cenci</i> : poesie lirico-popolari, poesie crepuscolari, poesie sociali	357
5.5.5. Non solo elenco e analogia: altre tecniche poetiche nei <i>Cenci</i>	363
5.5.6. Lo stile dei <i>Cenci dell'anima</i> e la liberazione metrica	367
5.6. Le fonti degli <i>Aborti</i>	381
5.7. L'esperimento estremo	394
 Bibliografia	 397