



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

**Archive ouverte UNIGE**

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2010

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

---

"Cieloverbano" : un florilegio commentato del Sinigaglia lacustre

---

Frigerio, Sveva

#### **How to cite**

FRIGERIO, Sveva. 'Cieloverbano' : un florilegio commentato del Sinigaglia lacustre. Master, 2010.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17420>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Université de Genève  
Faculté des Lettres

septembre 2010

Département des langues  
et des littératures romanes  
Unité d'italien

Mémoire de Master

**Sveva Frigerio**

**«CIELOVERBANO»  
UN FLORILEGIO COMMENTATO  
DEL SINIGAGLIA LACUSTRE**



G. Usellini, **La grande allegoria di Arona**, 1963, cm 250 x 450 (Arona, scuola media Giovanni XXIII)

Directeur du mémoire: Prof. Emilio Manzotti

Jurée: Mme Francesca Latini

frigerio6@etu.unige.ch

# Indice

1. Introduzione.....	3
1.1 Scelta dei testi .....	4
1.2 <i>Breve anàmnese</i> .....	5
1.3 Lessico e temi.....	8
1.4 Sintassi.....	13
1.5 Modelli e fonti.....	14
1.6 Titoli .....	16
1.7 Soggetti poetici e modalità discorsive .....	18
2. Testi commentati.....	23
2.1 <i>Il flauto e la briccola</i> .....	23
2.1.1 <i>La cupola ho veduto</i> .....	24
2.2 <i>La camena gurgandina</i> .....	29
2.2.1 <i>Gialleggia il vercellese</i> .....	30
2.2.2 <i>Lasciando Premosello</i> .....	39
2.2.3 <i>Ritorno di notte al paese</i> .....	44
2.2.4 «Oh memoria di squillanti incudini» .....	54
2.2.5 <i>Di taverna in taverna</i> .....	59
2.2.6 «Ti seguono nel bosco di Monteleggiasco» .....	65
2.3 <i>Versi dispersi e nugaci</i> .....	68
2.3.1 <i>I gabbiani</i> .....	70
2.3.2 <i>Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno</i> .....	79
2.3.3 «Talvolta ancora lungo».....	83
3. Nota biografica.....	89
4. I luoghi di Sinigaglia .....	90
5. Bibliografia .....	91

## 1. Introduzione\*

Terminata la prima lettura di una poesia di Sandro Sinigaglia la sensazione di smarrimento è grande; tuttavia, ad essa si accosta subito il desiderio di analizzare a fondo il testo, per cercare di cogliere, *sotto 'l velame de li versi strani*, almeno un primo senso. Ci si appresta quindi a una ricerca, tra vocabolari e opere letterarie, per decifrare il significato – spesso non univoco – dei termini oscuri, e per iniziare a delineare le prime ipotesi generali. Ma una volta che si è individuato il senso di tutti i termini, identificandone se possibile quello più adatto, alla polisemia si somma la difficoltà, fino a quel momento posta in secondo piano, degli iperbati e delle anfibologie, coadiuvati da una versificazione che tende all'enjambement e alle forti cesure interne, spesso prive di punteggiatura. E così, nel microcosmo di una poesia la cui decifrazione ha richiesto tutta l'acribia del lettore – pur sostenuto dalle moderne tecniche informatiche di ricerca, le quali tuttavia non possono illuminare per intero l'universo delle fonti e dei modelli attivi nell'opera di Sinigaglia – quasi sempre qualcosa resta comunque irraggiungibile, qualcosa deve attendere una nuova lettura, uno sguardo diverso, ed è in questa continua riscoperta, in questo susseguirsi di strati occultati l'uno sotto l'altro che risiede parte del fascino di questa poesia, in cui è sempre possibile scorgere qualcosa di nuovo. A contribuire alla grandezza dei testi concorrono poi l'orchestrazione abile del significante, disposto secondo schemi di rime e di allitterazioni calibrati minuziosamente, e una grande attenzione al ritmo, che determina l'utilizzo di un verso libero persino più meditato di tanti metri canonici. Le dimostrazioni di dominio dei segreti della lingua si associano inoltre a vaste e difficilmente catalogabili conoscenze letterarie, che si manifestano in diverse forme, dall'eco appena accennata alla citazione diretta ed esplicita.

Fin dall'uscita della prima raccolta poetica di Sinigaglia, *Il flauto e la bricolla* (nel 1954), sostenuta nientemeno che da Gianfranco Contini, e poi con *La Camena gurgandina* (del 1979), corredata da un'introduzione di Maria Corti, la grandezza poetica dell'autore si è resa manifesta. La marginalità del personaggio e la ridotta diffusione del suo lavoro poetico si sono accompagnati a partire dagli anni Ottanta – e soprattutto negli anni Novanta – a una serie di studi critici meno esigua di quanto si potrebbe immaginare, considerato poi che questi lavori, pur se pubblicati spesso su giornali e riviste poco diffusi, portano la firma di illustri critici quali, tra gli altri, Carlo Carena, Franco Gavazzeni, Guglielmo Gorni, Giorgio Orelli.

Resta comunque da fare un immane lavoro, in relazione all'opera di Sandro Sinigaglia, certo incoraggiato e favorito dalla bella edizione Garzanti di tutte le sue poesie, provvista di un'ampia introduzione di Silvia Longhi e di un prezioso *Glossario* curato da Paola Italia, primo passo verso la de-

---

\* Ringrazio Francesca Latini e Emilio Manzotti per i loro suggerimenti, che mi hanno consentito di fare importanti precisazioni e aggiunte.

cifrazione di un universo linguistico tra i più ricchi, variegati e difficili della poesia italiana del Novecento. Molto importante anche il numero 37 (1999) della rivista “Microprovincia”, che ospita un consistente omaggio al poeta ad opera di una ventina di studiosi, e nello stesso anno il fatto che l’autore sia stato accolto, con una scelta di una decina di testi brevemente commentati, nell’*Antologia della poesia italiana* diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, edita da Einaudi.

Vari sono i temi accolti nelle poesie di Sinigaglia: si spazia dai ricordi d’infanzia a quelli della guerra e della Resistenza, dalla raffigurazione affezionata o disincantata del mondo circostante, con l’esaltazione di oggetti modesti e figure emarginate («Io sto per consanguineità coi vinti», dirà il poeta in *Virgiliana*, approfittando di quel testo tardo e che potremmo definire d’occasione per rivelare esplicitamente una tendenza che si può cogliere fin dalla sua prima raccolta), all’evocazione – ed è il tema di gran lunga dominante – di un vorticoso e fiammeggiante erotismo.

## 1.1 Scelta dei testi

Il lavoro qui presentato è basato sulla scelta di dieci testi poetici, provenienti da tutte e tre le raccolte pubblicate in vita dall’autore (soprattutto però dalla *Camena gurgandina*, che è anche la raccolta più corposa), e che presentano in maniera più o meno diffusa elementi paesaggistici della realtà abitata dal poeta: aperta campagna, zone collinari e montagnose, vedute del Verbano si accostano a scorci di aree industriali e di cittadine. Il poeta ritrae la realtà addomesticata accanto a quella selvatica, ciò che è maestoso accanto a ciò che è semplice, persino banale, evidenziandone quella bellezza involontaria che altrimenti non sempre si coglierebbe, e destreggiandosi in descrizioni calcolatissime che tuttavia esprimono la familiarità e l’affetto provati da un frequentatore abituale di certi luoghi del Piemonte affacciati sul Verbano o che si trovano a poca distanza da esso.

Attraverso il commento ai testi, si è cercato di definire il ruolo del paesaggio in relazione alle emozioni e ai ricordi. Se pure elementi esplicitamente affettivi compaiono soltanto nella poesia *I gabbiani* (con il bellissimo *amaterive / cieloverbano*), ricorre infatti frequentemente un certo tipo di lessico dell’affettività, più dissimulato, che si manifesta ad esempio nell’evocazione della pace fluviale (*La cupola ho veduto*), della bellezza dei colori (*Gialleggia il vercellese*), della maestosità del paesaggio (*Ritorno di notte al paese*), della resistenza nel tempo di percezioni visive e uditive legate al paese e ai suoi dintorni («Oh memoria di squillanti incudini»), della complicità di un lago attraversabile fino a tarda ora per andare a mangiare degli ottimi carpioni (*Di taverna in taverna*), del fascino di un bosco che risveglia i sensi e nasconde preziosi tesori («Ti seguo nel bosco di Monteoleggiasco»), dell’eccezionale dolcezza del clima autunnale (*Giugno in Brumaio oppur Brumaio in*

*Giugno*), o ancora del piacere malinconico di una passeggiata sulle rive del lago durante la quale la vista di una vecchia barchetta porta ad abbandonarsi all'*analogia entis* e a considerazioni sulla propria poetica («Talvolta ancora lungo | il lungolago andando»). E così come le emozioni si innestano su un elemento del paesaggio, in maniera simile può svilupparsi, piacevole o tragico, il ricordo, che nasce sulla base di percezioni sensoriali precise o vi si collega indelebilmente (può trattarsi del suono di una voce, del rumore prodotto da un'attività umana, del fischio del vento, o magari della vista di una distesa di spighe mature), e che a sua volta è carico di emozioni.

In maniera più o meno esplicita gli elementi del paesaggio tendono insomma a incoraggiare l'introspezione, e lasciano trasparire un legame affettivo profondo, a proposito del quale un conterraneo del poeta parla proprio di amore: «amore per il paesaggio lacustre Verbanese, le valli Ossolane, [...] un movimento come quello Resistenziale, che gli hanno ispirato forse le poesie se non le più belle, le più vere».<sup>1</sup>

## 1.2 *Breve anàmnese*

Per inoltrarsi nel linguaggio e nelle scelte poetiche di Sinigaglia, risulta estremamente proficua la lettura di un testo in prosa scritto dal poeta stesso e da lui letto il 9 giugno 1980 all'Università di Ginevra, quando fu ospite di un ciclo di incontri intitolato «Ecrire et lire la poésie» in cui erano intervenuti Fernando Bandini, Giovanni Giudici, Giorgio Orelli, Franco Fortini, Andrea Zanzotto e Vittorio Sereni.

La prosa, intitolata *Breve anàmnese*, fu poi pubblicata in rivista, con introduzione e commento a cura di Silvia Longhi<sup>2</sup>, e successivamente venne ristampata in una plaquette autonoma, con una prefazione di Roberto Rossi Precerutti<sup>3</sup>, per comparire infine nella già citata edizione Garzanti che raccoglie tutte le poesie.<sup>4</sup> Si tratta di un testo fondamentale – è anche l'unico testo in prosa lasciatici dall'autore concernente la sua opera poetica – per chiarire alcuni aspetti delle poesie: in esso si combinano, posti sullo stesso piano, la rievocazione memoriale e il discorso sulla poetica, i quali cooperano nella descrizione di alcuni specifici fondamenti autobiografici che motivano, almeno parzialmente, le principali scelte formali e tematiche dell'autore.

Sinigaglia apre il suo intervento prendendo posizione sulla questione della diffusione della sua poesia, insistendo sulla sua convinzione, «non [...] pretestuale», che ai suoi versi «convenga una

---

<sup>1</sup> F. Esposito, «Sandro Sinigaglia: la poesia della crisi», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 138.

<sup>2</sup> S. Longhi, «Per Sandro Sinigaglia», "Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago", n. 12 (1991), pp. 161-179.

<sup>3</sup> S. Sinigaglia, *Breve anàmnese*, Torino, Edizioni L'Arzanà, 1991 (collana "L'Arzanà Poesia", n. 12).

<sup>4</sup> S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 337-353.

posizione periferica ed emarginata, che la ribalta non giovi loro e che il loro epigonismo sia tutto il buono che hanno da scialare».<sup>5</sup> Accettazione e anzi rivendicazione, dunque, di un isolamento poetico della propria opera, durato per tutta la vita dell'autore e continuato in seguito, e dovuto alla difficoltà oggettiva dei testi, che anche nel quadro di una poesia moderna e contemporanea il cui primo gradino interpretativo si presenta già molto arduo da superare, scoraggiando il lettore non esperto, spiccano per ulteriori e peculiari *scabrosità* proprie.

A questa prima considerazione autoriale già si mescolano la discrezione e la sobrietà che sono molto più dell'autore che dell'opera: Sinigaglia è una persona che i conoscenti hanno sempre definito appartata e riservata, aristocratica persino, di poche ma profonde amicizie, piena di ironia nei confronti del mondo che lo circonda, ma anche di sé stesso e della propria produzione. Un «signore della vita e della letteratura»<sup>6</sup>, con un insuperabile pessimismo di fondo e di vastissime letture.

L'autore continua la sua *Breve anànesi* sostenendo, in relazione ai suoi versi: «Non vi ho insufflato alcun messaggio, li ho accuditi senza programmi e senza poetiche precostituite».<sup>7</sup> Tuttavia, poi osserva (e si noti l'accezione rara e preziosa nella quale è impiegato il verbo *sperare*): «Una poetica ce l'ho anch'io! Ma tutta a posteriori, decifrabile controluce, sperando a lume di candela i miei prodotti. Giacché neanche la mia scelta plurilingue o espressionistica che dir si voglia è nata da una esigenza di gusto o tanto meno da una determinazione critica [...]. Amo pensare che faccia tutt'uno con una condizione linguistica nella quale sono vissuto e ho imparato a parlare».<sup>8</sup>

Questa condizione linguistica può essere sintetizzata nella mescolanza del dialetto cremonese del padre e piemontese della madre<sup>9</sup>, che il poeta esemplifica attraverso l'opposizione fra il termine cremonese *putel* e quello piemontese *masna*, entrambi che significano «ragazzo». I due dialetti erano vissuti dal poeta come gli strumenti della convivialità, mentre l'italiano, che caratterizzava le situazioni formali e l'istruzione scolastica, era visto come la lingua «dell'uccello in gabbia».<sup>10</sup>

Un momento fondamentale per la costituzione della poetica di Sinigaglia è, a suo dire, quello in cui, da ragazzo, si sprofondava nella lettura dei manuali di medicina che costituivano l'unica componente della ricca biblioteca del nonno (in quella casalinga vi erano pochi volumi, tra il fondamentale e il popolare: D'Annunzio e Pirandello, Fogazzaro, Brocchi). Il periodo è quello in cui, ragazzo, si dedicava alle letture dei romanzi d'avventura di Verne e Salgari, unite a «quella assillata e continua dell'*Enciclopedia dei ragazzi*: sei tomi sacri, che i dissacratori avranno anche ragione di dissa-

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>6</sup> C. Carena, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 38.

<sup>7</sup> S. Sinigaglia, *Poesie*, op. cit., p. 339.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>9</sup> È importante ricordare che il dialetto della zona di Arona è una parlata di transizione tra il piemontese e il dialetto lombardo occidentale (o insubre), con prevalenza di quest'ultimo. Questa commistione è caratteristica di gran parte della provincia di Novara, che pur trovandosi in territorio piemontese vede un'influenza rilevante del dialetto lombardo, influenza che aumenta con il procedere verso est.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 342.

crare, ma che a me permisero una navigazione agiatissima e sfaticata sino alla soglia dell'ultimo anno di liceo». <sup>11</sup>

L'originale lettura dei testi di medicina era vista come un passatempo vacanziero e affascinante: «anche le tavole dedicate alle parti vergognose, all'apparato escretore tendevano al sublime più che alla colpa e al peccato». <sup>12</sup> Un primo impatto di queste letture si lega dunque ai contenuti: il poeta spiega che l'osservazione delle tavole di anatomia è in stretto rapporto con la stesura, più tardi, di testi che trattano – interamente o in parte – tematiche erotiche. La sua poesia mira dunque a una sublimazione della materia scabrosa, effettuata nel suo caso non attraverso un'elaborazione grafico-pittorica del soggetto, che punta a un risultato esteticamente ammirevole, come nelle tavole anatomiche, ma attraverso un analogo procedimento linguistico. Un secondo influsso è invece connesso direttamente al lessico: il poeta osserva che attraverso quei testi ebbe l'opportunità di imparare un numero rilevante di termini, e di apprezzarne prima di tutto il fascino a livello del significante. Commenta infatti:

la parola mi si era infine presentata nella sua sfingea realtà, una catena sonora che diventa forma e assoluta entità non appena si chiuda o venga chiusa da un significato. [...] La realtà della parola come cosa verbale in sé e per sé autonoma m'era entrata dentro. E fu subito dopo questi incontri che cominciai a leggere poesia per mio uso privato e m'imbattei nei primi impagabili struggimenti. [...] Fu insomma – lasciatemelo dire – una sorta di battesimo o investitura di quel demonietto che più tardi mi avrebbe incalzato nella ricerca dei timbri, delle assonanze, delle rime, delle allitterazioni e che avrebbe acuito il mio gusto paronomastico. <sup>13</sup>

Questo aspetto della sua poesia è sottolineato da Sinigaglia anche nell'unica intervista concessa (a Yvette Z'graggen per la Radio Suisse Romande, in occasione della conferenza tenuta a Ginevra), dove spiega: «Quand on écrit, il est très difficile de distinguer entre les mots et la chose. Les mots sont véritablement des choses pour ceux qui écrivent, et alors – selon moi – il se peut bien qu'un certain langage détermine même la possibilité du thème». <sup>14</sup>

Ed è proprio attorno ad un singolo spunto, ad una sonorità particolare, che può costruirsi una poesia di Sinigaglia, tanto che, osserva ironicamente il poeta in relazione al processo di formazione di un suo testo, «sarei portato a dire: ti diano gli dei l'ultimo verso, la clausola finale, non già il primo!» <sup>15</sup>, trasformando così l'affermazione di Paul Valéry (che scrisse, nel saggio critico *Au sujet d'Adonis*, del 1921: «Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers, mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné sur-

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 346

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>14</sup> G. Gorni, «“Mantissa in lingua franca” per Sandro Sinigaglia», “Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago”, n. 17 (1996), p. 102.

<sup>15</sup> S. Sinigaglia, *Poesie*, op. cit., p. 349.

naturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don»)<sup>16</sup>.

La *Breve anàmmesi* prosegue rievocando il fallimento di un'azzardata, per lingua e contenuti, composizione scolastica, che il professore definì «sciabordata e aberrante», e infine, perentorio, Sinigaglia scrive (a proposito della poesia che chiude la *Breve anamnesi*, ma la questione assume carattere generale): «Se volete aggiungere la psicanalisi: fate pure. Ma a discendere nelle zone crepuscolari fin dove almeno mi riesce di farlo, risalendo tutti i vertici allucinatori che m'è stato dato di toccare, non trovo traccia di quel feticismo. È un'esperienza che non mi dispiace mi sia affatto mancata».<sup>17</sup>

Messi dunque da parte i lumi freudiani, si cercherà ora di passare in rassegna, sia dal punto di vista linguistico che da quello tematico, una serie di modalità espressive caratteristiche della poesia di Sinigaglia, e in primo luogo l'aspetto, da lui stesso sottolineato, che è anche quello più lampante e più spesso evidenziato dai critici: l'impressionante varietà e ricchezza lessicale.

### 1.3 Lessico e temi

Nelle poesie di Sinigaglia ci si trova di fronte a «oggetti apparentemente casuali che, attraverso una nomenclatura aulica e straniata, sono proiettati e trasformati in simboli eterei, in provocazioni semantiche, in giochi linguistici virtuosistici, straordinariamente letterari e per questo non immediati, sempre da mediare».<sup>18</sup> Di questo aspetto, se pure sono riscontrabili esempi in tutta l'opera di Sinigaglia, è emblematico il testo *Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno* (nei *Versi dispersi e nugaci*), dove la semplicità dell'evento descritto – reso appena più particolare per la straordinaria mitezza del clima, rispetto alla stagione – è occultata sotto un geniale coacervo di termini preziosi e letterari.

Si è precedentemente messo in luce il fatto, sottolineato dallo stesso Sinigaglia, che la scelta dei termini spesso sia motivata dal significante, dal fascino della parola in sé, magari dalla possibilità di un gioco fonico. Un atteggiamento insomma che potrebbe ricordare Mallarmé e la sua ricerca della musicalità poetica, che approda al culto del significante, anche se nel poeta francese e particolarmente in alcuni suoi epigoni si accetta che l'emancipazione del significante possa avvenire a spese del significato, mentre in Sinigaglia il significante e il significato, una volta trovato l'accostamento appropriato, cooperano senza cedimenti né da una parte, né dall'altra.

---

<sup>16</sup> P. Valéry, *Oeuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1960, p. 482.

<sup>17</sup> S. Sinigaglia, *Poesie*, op. cit., pp. 351-52.

<sup>18</sup> R. Cicala, «La "Commedia" di Sinigaglia: scheda sui dantismi nella "Camena gurgandina" e nelle altre poesie», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 161.

Osserva infatti Gorni che per Sinigaglia si tratta di «mettere in opera i virtuosismi e le potenzialità della lingua, di tutta la lingua predicabile dalla tradizione. Arcaismi, tecnicismi, neologismi, calchi e deformazioni grottesche, scelti naturalmente anche per la loro sostanza nominale, per la scorza del significante»<sup>19</sup>, ma appunto non soltanto per essa; ed è proprio il recupero semantico a chiarirci la ricchezza dell'operazione di Sinigaglia, che mira in effetti ad ampliare le possibilità della lingua:

La strategia linguistica dell'autore, infatti, non consiste tanto nello stravolgere la comunicazione poetica, nel provocare il lettore o nel deformare la lingua per forzarne le possibilità espressive, ma piuttosto nell'ampliare queste stesse possibilità rimanendo all'interno del sistema linguistico stesso, attingendo cioè a settori della lingua non più frequentati, ma facenti parte di un patrimonio attestato anche se non sempre sedimentato nella tradizione scritta. Un'operazione poco sperimentale e molto letteraria.<sup>20</sup>

È stato sottolineato a più riprese il rapporto che si instaura in Sinigaglia tra lingua e materia, il fascino della «violenza portata sull'apparato verbale, tra rabelaisiano e folenghiano, pari alla consistenza morale, laicamente libera e liberatoria, corposamente sostanziata, golosa di senso e di sesso, governata da una felice rabbia poetante».<sup>21</sup>

Spesso tale rapporto è considerato in relazione a una certa forma di censura, di riservatezza: si è ipotizzato che l'autore sia

nel teatro del proprio mondo, al contempo lo sfrenato fruitore e un catoniano signore incline all'austerità. Il primo esige di partecipare le proprie emozioni, con una fantasia pirotecnica e con una profonda capacità di comprendere e di amare le figure anche eteroclite che viene incontrando [...] E poiché questo Sinigaglia è irriducibile al silenzio, il catoniano signore esercita una sua peculiare censura, applicandogli un filtro linguistico che ne distorca le fin troppo esplicite frasi e immagini, inibendone l'immediata decifrazione. Quella materia bassa, carnalmente terrestre, viene "truccata" da messaggio esoterico, da accademico arzigogolo per iperletterati.<sup>22</sup>

L'ipotesi è proposta in relazione ai testi di tematica erotica (dove quindi il termine raro e difficile avrebbe funzione di eufemismo), ma proprio in questa restrizione risiede il suo punto debole: infatti l'utilizzo di un linguaggio particolarmente ricercato e oscuro non è caratteristico soltanto della compagine delle poesie erotiche, ma anche di poesie che trattano tutt'altri argomenti (un esempio fra i molti, particolarmente significativo, è costituito dal già citato *Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno*, ma si può dire che almeno parzialmente tutti i testi presentati in questo lavoro offrono esempi di linguaggio ricercato in relazione a tematiche non erotiche).

---

<sup>19</sup> G. Gorni, «Sinigaglia ultimo e penultimo», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 58-59.

<sup>20</sup> P. Italia, «Lessico dantesco in Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 125.

<sup>21</sup> F. Portinari, «Milano» in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 285.

<sup>22</sup> A. Fo, «Sinigaglia come una miniera», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 184.

La tesi presentata sopra potrebbe eventualmente essere allargata all'insieme delle poesie, ipotizzando che le scelte linguistiche siano motivate anche da una generale volontà di innalzamento, di nobilitazione della realtà quotidiana attraverso il linguaggio, assimilabile alla volontà di oscurare il contenuto dei testi di tematica erotica. Tuttavia – e si ricordi comunque che in generale il fascino del significante in sé e per sé prevale probabilmente su queste motivazioni – è forse più convincente ipotizzare che il termine oscuro sia funzionale, più che all'attenuazione della fantasia erotica, a una sorta di dominio della stessa (dominando il linguaggio con il quale viene descritta l'immagine erotica viene controllata anche tale immagine, e il poeta non vi è più sottomesso), e più che all'innalzamento della realtà quotidiana, a una sorta di distanziamento rispetto alle emozioni che da essa derivano, per evitare di scivolare nella retorica, e per distanziarsi, ironicamente, aristocraticamente, dall'atto poetico stesso.

Si ricordi tra l'altro che alle scelte linguistiche preziose si accosta l'utilizzo, parziale o anche esteso a interi testi, del francese. In una sua poesia il poeta osserva che «un po' di biglossia | non nuoce quando | si tocchin cose troppo bollenti o arroventate» («Da qualche giorno», nella sezione «Versi per Erre» della *Camena gurgandina*). Si tratta però di una frase che già di per sé si presenta ambigua, poiché espressioni come *non nuoce* e *cose bollenti e arroventate* rendono incerti su quanto davvero sia funzionale la *biglossia*, e soprattutto su che cosa si presti ad occultare: ciò che pertiene al dominio dell'eros o più in generale ciò che preme al poeta, siano anche questioni di sentimenti e di poesia? In ogni caso, pur distinguendo tra la scelta di termini ricercati, ma in lingua italiana, e la *biglossia* di cui si parla in questo testo (si noti tra l'altro come, brillantemente, Sinigaglia la estenda a livello del termine stesso, unendo al prefisso latino, che è quello usato anche per il termine «bilinguismo», la parola di origine greca da cui ci viene «diglossia»), che implica l'utilizzo di un'altra lingua (il francese), è ragionevole ipotizzare che i due aspetti siano accostabili, e che l'utilizzo del francese sia anch'esso un modo per confermare al proprio io poetico il dominio sulla lingua e quindi sulla materia, per creare una distanza rispetto al referente e ai modi della sua collocazione nel testo poetico.

Per completare il discorso sul lessico, si elencano qui di seguito i campi ai quali attinge Sinigaglia, in relazione ai testi commentati in questo lavoro. È importante sottolineare fin d'ora che la presenza di una parola propria di un particolare linguaggio settoriale o di un certo dialetto non ne indica necessariamente la frequentazione diretta, ma piuttosto un interesse episodico, che può anche essere limitato a quella singola parola.

A dominare, quantitativamente, sono certo i termini rari, antichi e letterari, come *gialleggia*, *stroscia*, *dilima*, *sciamiti*, *cimba*, *bricche*, *greppi*, *mascalcia*, *svio*, *giannetta*, *piètiche*, *perugiante*, *allogate*, *faseolo*, con particolare presenza di dantismi (*vallea*, *declivi*, *temenza*). A questi si associano

termini derivati da linguaggi particolari, come quello furbesco (*slenzano*). Legato a questo aspetto, è da rilevare anche l'utilizzo di forme rare di termini comuni (*croccera, ebro, quaglio, sù*), oppure di forme apocopate (*piè, ancor*).

Numerosi sono anche i regionalismi e i termini dialettali (*alimorta, ranza, balosso, salsamentario, alonda, mondelle*), che non provengono necessariamente della zona abitata dal poeta (in particolare, spiccano il caso di *giana*, dal sardo, e di *mede* e *sciaveri*, termini di origine toscana). Le poesie ospitano anche toponimi legati alla zona (*Vévera, vercellese, Ranco, Monteoleggiasco*), aggettivi derivati da toponimi (*vergantini*) e nomi di fenomeni particolari legati alla realtà verbana (*invernetta*).

Nell'ambito della terminologia scientifica, si rileva l'utilizzo di termini della zoologia (*morello, gavielle*) e della botanica (*falasci*), ma anche – ed è dovuto probabilmente all'influenza della lettura dei manuali trovati nella biblioteca del nonno – della medicina (*forcipe, lancette*). Altri tecnicismi possono concernere ad esempio il linguaggio dello sport (*carpiato*) e della navigazione (*a laschi*), ma anche la filosofia (*ente analogico*) e la poesia (*trobar*).

Compaiono poi dei forestierismi (e in particolare si tratta di francesismi, come *matelotti*), e capita anche che siano riportati termini o intere frasi direttamente in latino (*optimus pictor*) o in francese (*plus léger qu'un bouchon / sur les flots j'ai dansé*). Si tratta di due lingue molto utilizzate in tutta l'opera poetica di Sinigaglia, la prima in particolare dalle prostitute (nella sezione «Bordellesca» della *Camena gurgandina* le prostitute parlano tutte, senza eccezione, una forma di latino maccheronico), la seconda soprattutto in una sezione della *Camena* («Breve mantissa in lingua franca»), che è interamente in francese, ma qua e là anche altrove (ad esempio in relazione ai viaggi a Parigi del poeta). Vi sono inoltre termini conati a partire da un vocabolo greco (*trenetiche, anacolimorfo, cremaste*) o latino (*acervoli*).

Si ha infine un discreto numero di parole composte (*roseodenso, amaterive, cieloverbano*), tendenza notevolmente diffusa nella poesia di Sinigaglia e la cui origine è da ricercarsi probabilmente nei vociani. Ricordiamo a questo proposito un'osservazione di Mengaldo:

Se Jahier si limita a composti fusi del tipo *nottegiorno* e *casamenti-cimiteri*, per arrivare sporadicamente a *gremiscicestini*, in Boine troviamo, quasi come insegna del suo nuovo stile, le caratteristiche coppie nominali unite da lineetta, che se da una parte si collegano ai precetti e alla prassi dei futuristi, dall'altra nascono da un elemento cardine della sua poetica, la “intenzione di esprimere una compresenza di cose nella brevità dell'attimo” (parole sue). Scegliendo in una folta foresta, si va dai tipi più semplici come “molle-allacciato”, “rosso-ridente”, in cui il primo elemento ha funzione fra avverbiale e di complemento modale, agli ossimori quali “pienissima-vuota giornata”, alla serie nutritissima di coppie aggettivali: “viscide-spalancate occhiaie”, “molle-distesa serenità”, “angoscie rapide-vaste” ecc. ecc. (ma il confine con il primo tipo è sottile).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 216.

Probabilmente per quanto riguarda Sinigaglia si tratta di una scelta che non nasconde un'intenzione post-futurista come quella di *esprimere una compresenza di cose nella brevità dell'attimo*, ma che risponde piuttosto alla volontà di allargare e potenziare le possibilità della lingua, attraverso un altro metodo di coniazione di neologismi (e del resto la condensazione lessicale, come quella sintattica, si presta ad aumentare all'estremo il grado di ricchezza del testo, cosa che sembra non dispiacere affatto al nostro autore).

Alcuni passi delle poesie di Sinigaglia svelano anche lambiccati giochi enigmistici, come quello della lettura al contrario (al quale l'autore stesso allude nella poesia *Posso ancora patire*, ammettendo che «capovolgere il mondo / è sempre stata la mia mania», osservazione che naturalmente può essere letta anche ad altri livelli, ad esempio in relazione all'ironia).

Il gioco sul lessico si sviluppa anche nello sfruttamento della polisemia: sono numerose le parole dai significati multipli, anche molto diversi l'uno dall'altro, che inserendosi in una sintassi magari ambigua non necessariamente permettono l'identificazione di un senso univoco.

Interessante infine il fatto che non siano così rari i casi di ripresa lessicale, che all'interno di un autore con un linguaggio ricco e ricercato come quello di Sinigaglia attirano l'attenzione. Grazie al *Glossario* inserito nell'edizione Garzanti, possiamo segnalare che compaiono più di una volta le seguenti parole: *accarpinandoti*, *acervolo* (/i), *basletta*, *callopigie*, *Camena*, *cariglione*, *carusa*, *cianghellino* (/a), *coreando*, *doppiera*, *ecceità*, *eone*, *estro* (/i), *falasco* (/i), *favisse*, *figaretto*, *fine*, *fisciù*, *fondiglio*, *frau*, *furettavano*, *ginofilo*, *greppo* (/i)<sup>24</sup>, *impelle*, *induzioso*, *lacchetta* (/e), *lemnisch*, *monoclamidi*, *nuncupativo*, *parusia*, *pettinisco*, *piora* (/i), *piropo*, *pòpola*, *porretto*, *redenzio*, *ridò*, *sandaline*, *scabroso* (/a), *scando*, *scrimolo*, *sfenduto*, *sinteresi*, *solluchero* (/i), *spanto*, *topia* (/e), *trogna*.

Sfuggono a questo elenco altre parole ripetute che non necessitavano un inserimento nel *Glossario*, come *quiete*, che compare in due testi commentati in questo lavoro (*Ritorno di notte al paese* e «Oh memoria di squillanti incudini»), ma paradossalmente a essere oggetto di più di un utilizzo sono proprio le parole più rare e bizzarre, che si prestano magari a più di una serie di giochi linguistici, e che di conseguenza sono riprese in più di un testo. Capita poi che il gioco, trascendendo l'aspetto morfologico, si faccia ancora più articolato, ad esempio con una ripresa a distanza tramite un velato richiamo semantico. Un caso interessante si pone con *Lasciando Premosello* e *Ritorno di notte al paese*: nel primo testo è evocata l'acqua nella forma di una *stroscia* («e della cateratta | solo

---

<sup>24</sup> Si coglie l'occasione per segnalare che la parola *greppo* (/i), inserita nel *Glossario* per due occorrenze (nella poesia «In Tram», dove il primo verso recita «Dai greppi dai picchi d'Oscella», e nella poesia «Dolce vista di essanti acque lontane», dove ai vv. 3-5 troviamo «di palesi | sul greppo sospese | vendemmiatrici minute»), si trova anche nel testo «Oh memoria di squillanti incudini», al v. 10 («su quei greppi»).

una stroschia | dal salto dilima»), nel secondo «chiaro ritorna | l'uggiolare dell'acqua molinara | che s'interra».

## 1.4 Sintassi

Quando il lessico non mostra asperità di superficie, magari lasciando trasparire solo qualche riferimento letterario colto appena accennato, i problemi interpretativi si pongono per l'impiego di una sintassi estremamente complessa, che può rendere talvolta impegnativa la ricomposizione gerarchica della frase.

Tra le figure retoriche più utilizzate, e che in effetti più spesso creano problemi quanto alla comprensione del testo, si possono annoverare gli iperbati e le anastrofi, talvolta votati alla ricostruzione di una sintassi di stampo latineggiante (con verbo alla fine). Si osservi ad esempio l'inizio della poesia *La cupola ho veduto* («La cupola ho veduto | del gasometro levarsi») o il penultimo, fondamentale verso di «Ti seguo nel bosco di Monteoleggiasco» («Non è trobar diverso», dove la posposizione di *trobar* crea fra l'altro un'ambiguità sintattico - semantica).

Sono molto frequenti anche le accumulazioni, rigorosamente asindetice e spesso prive di virgole. Si osservino in particolare tre passaggi di *Ritorno di notte al paese*: «le statue dei monti corni la becca | un grifo che muta nome», «lucidi vapori tremiti baleni | sciamiti galattici» e «schiene di tetti barche accoccolate | il porticciuolo quante una finestra | serrata»

L'assenza o l'utilizzo estremamente parsimonioso dei segni di interpunzione non è proprio solo delle accumulazioni: le poesie tendono sempre a una condensazione che esclude le pause brevi (le virgole sono quasi del tutto assenti), mettendo in risalto punti fermi e talvolta punti esclamativi, interrogativi o di sospensione, i quali appaiono più frequentemente delle virgole. Si osservi tra l'altro il variare dei segnali che indicano il discorso diretto, confrontando ad esempio le poesie *La cupola ho veduto* (« – Alimorta – ») e «Talvolta ancora lungo | il lungolago andando» («scando: *plus léger qu'un bouchon | sur les flots j'ai dansé*», dove il corsivo è motivato dal fatto che si tratta di una citazione).

La scarsità della punteggiatura facilita la presenza delle anfibologie, non sempre risolvibili in base al contesto. Un caso è nella poesia *I gabbiani* («Temenza cruda di morte solo | da voi mi viene amaterive»).

L'ultimo esempio ci mostra anche come alle ambiguità sintattiche contribuisca la scansione versatile, ricchissima di enjambement e di forti cesure interne. Il poeta in effetti «ama gli effetti di spiazamento, che ottiene soprattutto con lo spezzare le *iuncturae* naturali distribuendole fra un verso e

quello successivo; ripetendosi il fenomeno per più righe, restano associate su un medesimo stico *iuncturae* d'inganno».<sup>25</sup>

A queste difficoltà si aggiunge l'utilizzo massiccio di sintagmi circostanziali (sovente anteposti a quelli nucleari), forse motivato dalla volontà di esprimere la complessità della scena rappresentata o del retroscena paesaggistico – comunque fondamentale – in cui appare il referente. Si veda ad esempio, nella poesia *Gialleggia il vercellese*, la frase «a giri concentrici | sui risi sui risi | dopo la fila dei pioppi | discende la giana», dove l'apparizione della *giana* è anticipata e tenuta in sospeso da tre sintagmi che ne definiscono modo (il primo) e luogo (il secondo e il terzo).

## 1.5 Modelli e fonti

Indubbiamente nella poesia di Sinigaglia non mancano gli echi letterari, che si estendono diffusamente nell'ambito delle letterature europee antiche e moderne, nobilitando ulteriormente una realtà e un mondo ai quali il poeta già conferisce grande dignità nella sua evocazione commossa e partecipata.

Vi sono modelli direttamente esplicitati, come ad esempio Catullo e soprattutto Rimbaud in «Talvolta ancora lungo | il lungolago andando», il primo ricordato attraverso il *faselo*, che richiama il suo *phasellus* del carne 4, e il secondo evocato attraverso una citazione (che presenta un'inversione rispetto all'originale) tratta dal poemetto intitolato *Le bateau ivre*. E non solo di richiami espliciti di carattere letterario si tratta: anche l'arte ha un ruolo importante, come nella poesia *Di taverna in taverna*, dedicata all'amico pittore Gianfilippo Usellini, che vi viene descritto e celebrato con calore, anche attraverso riferimenti alla sua opera (del resto il poeta si giova in più occasioni del supporto visivo di opere pittoriche, come in particolare nel *Trittico* presente nei *Versi dispersi e nugaci*, i cui testi si accostano alla tipologia dell'ecfrasis).

Al di là della citazione diretta ed esplicita, si hanno inoltre continue apparizioni di richiami più nascosti, che se talvolta possono essere ricondotti con una certa sicurezza ad un autore preciso, in altre situazioni si limitano invece ad essere mere ipotesi interpretative. Si accenna qui ad alcuni casi (nell'insieme, quando le fonti appaiono plausibili, saranno esplicitate specificamente nelle note di commento ai singoli testi), anche per poter delineare, almeno a grandi linee, il panorama quasi illimitato degli echi che costellano l'opera poetica di Sinigaglia nel suo complesso.

Una poesia può essere influenzata in più luoghi da un determinato testo, come sembra capitare ad esempio con il Govoni dell'*Inaugurazione alla primavera*, che appare due volte, in forma di specifici richiami lessicali (abbastanza particolari e infrequenti da potergli essere attribuiti con discreta

---

<sup>25</sup> A. Fo, «Sinigaglia come una miniera», art. cit., p. 185.

sicurezza), ne *La cupola ho veduto*. Oppure, come spesso accade, un testo contiene numerosi echi diversi, magari quasi contigui: è il caso ad esempio di «Oh memoria di squillanti incudini», che accoglie in particolare Dante (con *vallea*) e Pulci (con *bricche*). Alcuni autori compaiono in maniera più diffusa, prestando diversi termini la cui collocazione è sparsa all'interno delle raccolte, o anche offrendo lo stampo per sintagmi che vengono modificati in maniera più o meno marcata. Nell'insieme gli echi rilevabili sono quasi infiniti, «dai greci ai latini ai provenzali agli stilnovisti, Dante e Petrarca accanto a Cecco Angiolieri e Aretino, Tasso e Porta, Leopardi e D'Annunzio, Rabelais e Apollinaire».<sup>26</sup> Un tale insieme di nomi ritorna molto simile in più di un commento (aggiungerei comunque alcuni altri autori la cui influenza è importante: Pulci, Berni, Parini e forse il Pascoli), anche in relazione a un rispecchiarsi dell'atteggiamento poetico, rispetto a certe fonti: si veda ad esempio l'osservazione secondo la quale si ravvisa «nei testi di Sinigaglia la disponibilità a cogliere del reale gli aspetti maggiormente fisici, corposi e aspri, per dirla con Contini, in una prospettiva che non può non richiamare la lezione di Arnaut».<sup>27</sup> Si riporta qui di seguito anche il simpatico aneddoto di un critico, conoscente e amico di Sinigaglia, che racconta: «nella sua camera, io vidi che dormiva con appresso gli *opera omnia* di Gabriele D'Annunzio! Non potrei immaginare uomo più lontano, umanamente, eticamente, da D'Annunzio, e poi anche Sandro era un sedentario. Ma D'Annunzio era come l'estremo approdo enciclopedico, nella parola innumerevole, non abbastanza, in lui, disattivata».<sup>28</sup>

È stato inoltre osservato che Sinigaglia, appassionato anche di letterature straniere, ha disseminato nei testi della *Camena gurgandina* allusioni, tra gli altri, a Eliot, Joyce e Guimarães Rosa.<sup>29</sup>

L'autore stesso, pur riservato sull'argomento, ammette talvolta, tra ironia e reticenza, l'importanza avuta su di lui da qualche autore, in particolare in due testi della *Camena gurgandina*: «Che giorno immenso il giorno | che aprii PUF collection blanche | matière et mémoire e adorai Bergson» (versi straordinari anche dal punto di vista formale, contenuti in «C'erano troppe pendole e pendollette»), e, nella poesia immediatamente successiva: «Goditrice estrosa e catecheta | di ragazzi a me per prima | disse di Freud m'indusse a leggere | un bianco manualetto di Edoardo | Weiss» («Sguigliò masculi piedi»). Interessante anche un testo («Essere un Faldellin poetico») della raccolta postuma *Il regesto della rosa e altre vanterie*, dove Sinigaglia indica come suoi modelli due narratori scapigliati, l'uno piemontese (Faldella) e l'altro lombardo (Dossi), «con riguardo all'espressività eclettica della loro lingua: ottenuta mescolando, con sistematica prodezza, elementi di ascen-

---

<sup>26</sup> C. Carena, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», art. cit., p. 11.

<sup>27</sup> R. Rossi Precerutti, «Memoria dei trovatori nella poesia di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 94.

<sup>28</sup> M. Pieri, «Dal carcere m'hai tratto», "Microprovincia", n. 37 (1999), p. 51.

<sup>29</sup> J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», mémoire de licence discusso presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra nel settembre 1982 (relatore F. Bandini), p. 11.

denza eterogenea, dal preziosismo culto al termine dialettale». <sup>30</sup> Poche invece, a dispetto della funzione data almeno in apparenza a tale prosa, le allusioni nella *Breve anamnesi*: se il poeta si compiace di evocare per intero la lista degli autori e dei testi – poco rilevanti, per la sua maturazione intellettuale – presenti nell’esigua biblioteca di casa, sono scarse le informazioni che lascia cadere altrimenti: l’ambiguo «allora non ero ancora uscito dalle letture di Verne e di Salgari, di un memorabile *Capitan Fracassa* (guarda un po’: Gautier!)» <sup>31</sup>, il generico, con l’impressione che di parentesi giovanile si tratti, «qualche po’ di Dostoevskij» <sup>32</sup>, e verso la fine i fondamentali *Amores* ovidiani. <sup>33</sup>

Tornando alle fonti rilevabili dai commentatori, potrà forse sorprendere, viste certe scelte tematiche dell’autore, che non manchino nemmeno gli echi biblici, eppure è piuttosto chiaro ad esempio quello del *consummatum est* in «Talvolta ancora lungo | il lungolago andando» («Tutto tutto | è compiuto»), mentre in altri testi l’eco arriva persino dal Corano. In altri casi invece Sinigaglia si diverte a sfruttare un sintagma già noto e molto specifico, con minima alterazione (come nel caso del *pictor optimus* Giorgio De Chirico, il cui appellativo diventa per Sinigaglia *optimus pictor* e viene attribuito all’ugualmente metafisico, e a detta del poeta paritario dal punto di vista del risultato artistico, Gianfilippo Usellini). E ancora, entrano nelle sue poesie elaborazioni di proverbi tradizionali (*un nonno che non batté che sella*, in «Oh memoria di squillanti incudini», che potrebbe richiamare l’adagio popolare «Chi non può battere il cavallo, batte la sella»).

## 1.6 Titoli

Un’attenzione particolare merita la scelta dei titoli, che subisce interessanti variazioni in particolare nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta. *Il flauto e la briccola*, infatti, presenta una maggioranza di testi (trentadue, su un insieme di sessantuno) in cui il titolo è esattamente uguale al primo verso (oppure, sporadicamente, all’inizio del primo verso), e un’altra dozzina di testi in cui il termine o il sintagma che costituisce il titolo è ripreso all’interno del testo. Resta dunque solo una minoranza di testi il cui titolo ha carattere esplicativo o di commento, e nessun testo è privo di titolo. Nella *Camena gurgandina* invece compaiono per la prima volta testi senza titolo (cinquantotto, numero che comprende anche i testi in francese della *Breve mantissa*, e che corrisponde circa alla metà delle composizioni della raccolta), e di poco inferiore (quarantanove) è il numero delle composizioni il cui titolo non è lessicalmente connesso al testo, mentre l’abitudine di riprendere con il

---

<sup>30</sup> S. Longhi, «Sandro Sinigaglia», in *Antologia della poesia italiana. Il Novecento*, II, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 2003, p. 945.

<sup>31</sup> S. Sinigaglia, *Poesie*, op. cit., p. 343.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 351.

titolo il primo verso (o con il primo verso il titolo...) è quasi del tutto abbandonata (uno dei pochi casi è quello di *Gialleggia il vercellese*). Una simile tendenza viene mantenuta nei *Versi dispersi e nugaci*, dove la corrispondenza del titolo e del primo verso scompare del tutto, mentre vi sono alcuni testi senza titolo e una decina di testi con titolo esplicativo o di commento, in questo caso probabilmente dovuti anche al fatto che si tratta sovente di testi “d’occasione”, e pubblicati indipendentemente su rivista, dunque non inseriti in un contesto poetico e perciò meno adatti a mostrarsi “nudi”. Nel postumo *Regesto della rosa e altre vanterie*, infine, a dominare nettamente sono i testi senza titolo, anche se ritorna sporadicamente la scelta che è propria della prima raccolta.

Il criterio meccanico di comparazione qui impiegato rivela dunque alcuni cambiamenti di rilievo nelle scelte relative al titolo, verificatisi nel passaggio da una raccolta all’altra. Tuttavia, anche se le cifre riportate condurrebbero per principio ad escludere la casualità di tali cambiamenti, è estremamente difficile attribuire loro un senso generale.

Si osservi ad esempio un commento di Orelli alla poesia senza titolo il cui primo verso è «Il gregge demonticante» (nella *Camena gurgandina*): secondo il critico-poeta il titolo è in questo caso un elemento «qui parlerait trop haut, forse, nel bianco».<sup>34</sup> Possiamo osservare, genericamente, che il testo è costituito da un accostamento di immagini che contribuiscono tutte quante, e potremmo dire in maniera paritaria, a delineare un quadro memoriale-paesaggistico. Testi di questo genere sono abbastanza numerosi all’interno dell’opera di Sinigaglia, e possiamo ricordare ad esempio «Oh memoria di squillanti incudini», costruito in maniera simile e anch’esso senza titolo. Che dire però dei non troppo dissimili e tuttavia provvisti di titolo specifico *Lasciando Premosello e Ritorno di notte al paese*? L’accostamento di immagini in questi casi viene inglobato sotto un titolo che in qualche modo le comprende tutte. Allo stesso modo, è difficile cogliere la differenza che porta a scegliere un titolo uguale al primo verso oppure l’assenza di titolo (possiamo solo osservare che la ripresa del primo verso non ha carattere esplicativo e anzi può condurre ad ulteriori ambiguità, essendo dipendente da una scansione versale spesso caratterizzata da forti enjambement).

Nell’insieme possiamo concludere che è opportuno considerare la situazione testo per testo, senza cedere all’attrattiva di raggruppamenti che sarebbero arbitrari. Ulteriori osservazioni in proposito necessiterebbero una lettura approfondita dell’insieme dei testi, e non è detto che si arriverebbe a conclusioni soddisfacenti.

Si osservi comunque, ancora nell’ambito della scelta dei titoli, la presenza di un *Trittico* sia nella *Camena gurgandina* che nei *Versi dispersi e nugaci*, e il fatto che un medesimo titolo, *Bordellesca*, designi sia un testo della *Camena gurgandina* (inserito proprio nella sezione «Bordellesca»), sia un testo presente nelle *Poesie extravaganti* (entrambi inoltre iniziano con la parola «Monoclamidi»).

---

<sup>34</sup> G. Orelli, «Simulacri di Sinigaglia», “Bloc Notes”, a. II, n. 2-3 (1980), p. 197.

## 1.7 Soggetti poetici e modalità discorsive

Carlo Carena ha osservato che la poesia di Sinigaglia si regge sulla complessità e sulla ricchezza del lessico, delle metafore e dei rinvii alla tradizione, che «ne sono l'ispirazione, l'essenza, il carattere e la ragione di esistere proprio come arte: assieme, si capisce, a più reconditi pensieri, a momenti di estasi o di abbandono, di angoscia o di malinconia, profonde, talvolta addirittura metafisiche».<sup>35</sup> E la brillante messa per iscritto di tali sentimenti è l'opera di un «uomo aperto, scanzonato, senza ideologismi, senza indugi; schierato con l'intelligenza e pietoso, incapace di cogliere la semplicità e per più goderne più affamato a rendere complesse le cose, ricercati i piaceri», per il quale l'immaginazione pescava nelle sensazioni, che «viveva leggendo» e «pubblicava versi che erano proclami di poetiche, gelose e per nulla pudiche: forti».<sup>36</sup>

All'interno di questo quadro, si vorrebbe ora approfondire, nel limite del possibile, un aspetto a proposito del quale Sinigaglia non concede indizi nella sua *Breve anamnesi*: quello relativo alla funzione dei soggetti poetici scelti. Se la parte più consistente della sua opera, declinandosi in diversi modi, si lega alla tematica erotica, è importante ricordare che altri testi costituiscono una forma di rievocazione memoriale e affettiva di luoghi, persone ed eventi, oppure ritraggono oggetti umili, che vengono accostati per analogia (talvolta per contrasto) al poeta, o ancora situazioni quotidiane e banali che vanno a costituire un presagio, oppure che sembrano offrire una spiegazione, anche di carattere metafisico.

Tali referenti a volte vengono descritti con notevole precisione, e possono arrivare a occupare l'intero testo (un esempio è «Sedia di ritorto falasco», nella *Camena gurgandina*), a volte invece sono coinvolti in una raffigurazione più ampia, o in un'argomentazione, a volte infine sono limitati ad un affioramento a margine, ad un'allusione, come nel caso delle molte brevi immagini di «Oh memoria di squillanti incudini», di *Lasciando Premosello* e di *Ritorno di notte al paese*. Interessante in rapporto a questo è il punto di vista del poeta, che talvolta accetta l'idea di avere una percezione del mondo sempre più frammentaria, e in altri casi invece sembra porsi al di sopra di tutto, per avere una visione panoramica (magari «risalendo pensile sulla valle», come in «Oh memoria di squillanti incudini»).

Osserva Maria Corti che «Sinigaglia è un eccezionale osservatore e decifratore di "particolari", cui delega di esprimere il senso fondamentale dell'esistere su questa terra»<sup>37</sup>, e che «il poeta a volte è preso in modo così totale dalla forza segnica proiettata su lui da piccole, lontane referenze, un episodio, un incontro, un corpo femminile, un animale, che non fa il minimo sforzo per eliminare

<sup>35</sup> C. Carena, «Il piacere di far poesia», "Corriere del Ticino", 28 ottobre 1997.

<sup>36</sup> C. Carena, «Sinigaglia, un aristocratico della poesia», "Corriere del Ticino", 14 settembre 1990.

<sup>37</sup> M. Corti, «Introduzione» a *La Camena gurgandina*, Torino, Einaudi, 1979, p. VI.

l'eventuale indecifrabilità del messaggio per il lettore». Infatti, disinvoltamente, «nell'atto in cui un particolare della realtà, sia azione o stato, persona o cosa, lo attrae, addirittura lo impegola, egli lo trasferisce su un piano figurale, lo trasforma in perfetto tropo, in simbolo esistenziale, in elaborata similitudine». <sup>38</sup>

Ed è il poeta stesso ad ammettere questa sua ossessione, e a tentare di giustificarla: «La vita è piena d'invenzioni | esprime esprime l'inespresso | è solo difetto di lettura» scrive infatti nei primi versi di un testo senza titolo della sezione «Versi per Erre», nella *Camena gurgandina*.

Un contributo fondamentale per la definizione della poetica di Sinigaglia si trova in un altro passo critico della Corti, alla quale dobbiamo una delle prime e ancora delle più pregnanti osservazioni in proposito. Scrive infatti la studiosa che

la scrittura di Sinigaglia ha un particolarissimo andamento bipolare: c'è un registro di fondo, narrativo-descrittivo o discorsivo, ove presente e passato continuano a specchiarsi, riflettersi uno nell'altro; ma proprio l'istintivo, perciò fatale incontro-scontro dei due genera qualcosa da cui il registro narrativo di base è continuamente violentato: cioè una irresistibile carica poetica figurale coi suoi riflessi linguistici di tipo espressionistico. L'esito è la rottura o almeno il disturbo della continuità narrativa, la quale si tinge vagamente di effimero, donde la continua vena ironica. <sup>39</sup>

Ironia dunque che si crea attraverso l'inserimento estroso delle immagini poetiche all'interno della linea narrativa, ma che al di là di questa origine di carattere quasi strutturale sembra essere una costante del poeta, manifestata forse più esplicitamente all'interno di alcuni passi della *Breve anàmnese*, ma percepibile in tutta una serie di riferimenti a sé stesso che Sinigaglia distribuisce nelle sue poesie.

Vale forse la pena di considerare l'atteggiamento del poeta e il modo in cui pone sé stesso all'interno dei propri testi in rapporto all'evoluzione (o alla rivoluzione, piuttosto) alla quale è stato sottoposto l'io lirico nella poesia novecentesca.

La centralità dell'io che aveva caratterizzato la poesia fino agli inizi del Novecento progressivamente viene meno, sia per volontà di contrapposizione agli eccessi del protagonismo dannunziano, sia, più tardi, perché nel panorama stesso della poesia italiana sono in atto dei cambiamenti, riguardanti in particolare la percezione che il poeta ha del suo ruolo, deprivato del prestigio tradizionale. L'ansia dell'identità minacciata mette in crisi l'io, porta a «un atteggiamento tipico del Novecento, l'affondo nella centralità e nelle potenzialità del linguaggio per sfiducia nella centralità del soggetto e della sua esperienza, un'idea e una pratica sempre più funambolica che si arena ai bordi della duplice carenza, del linguaggio e dell'identità. Donde le figure di sdoppiamento, così tipiche del Sere-

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. V.

ni ultimo»<sup>40</sup>, segni dei conflitti psicologici del soggetto, dove l'io delega ad altri la sua parola o affronta quella di un personaggio che gli si oppone, con forme di dialogismo riflessivo che si rivelano una contromisura perfetta per domare il centralismo monologico del soggetto (emblematici a questo proposito sono testi di Sereni come *Non sa più nulla, è alto sulle ali...*, *Un sogno, Amsterdam, Paura prima e Paura seconda...*, dove l'io è sdoppiato, frantumato, in conflitto – «arma contro me stesso me» – moltiplicato alla maniera dei dispersi spiritelli cavalcantiani, proiezioni dello stato d'animo del poeta).

Di questa tendenza della poesia dell'ultimo secolo, orientata dapprima verso la decentralizzazione dell'io e in seguito verso l'insicurezza nei confronti del linguaggio e delle possibilità espressive che offre, Sinigaglia coglie forse la prima parte, che muove dalla sfiducia nella centralità del soggetto per affondare nelle potenzialità del linguaggio, che sembra mostrarsi all'altezza delle necessità del poeta (sempre che, beninteso, il poeta sia in grado di approfittare delle sue ricchezze più remote).

Oltre che al dialogismo di Sereni, si pensi anche all'attitudine di un poeta come Giorgio Orelli, per il quale l'io costituisce il punto di osservazione del mondo e nelle cui poesie la soggettività è rivelata dalla dimensione emozionale, anche quando l'io non è esplicito, aspetto che può certamente essere messo in luce anche per quanto riguarda i testi verbani di Sinigaglia, nei quali non sempre l'io appare, ma è comunque rivelato attraverso le emozioni.

Per quanto riguarda i referenti, se poeti come Sereni e Orelli esprimono «la fine del soggetto ombelico dell'universo e dunque anche la fine della pienezza semantica dell'immagine o correlativo oggettivo, che un tempo costituiva per il poeta un premio almeno sul piano dell'immaginario»<sup>41</sup>, Sinigaglia invece, nei medesimi anni, utilizza lo stesso strumento con una sorta di soddisfazione, non necessariamente perché dal suo punto di vista il sentimento può essere pienamente rappresentato da un particolare referente, al quale viene accostato per analogia, ma perché il problema non sembra proprio porsi, o almeno non in termini così perentori. Sinigaglia sembra infatti accontentarsi di un senso anche vago, appena suggerito dal suo referente, o con implicazioni soggette all'interpretazione, e sta proprio in questo la forza delle sue analogie e delle sue interpretazioni metafisiche, che attraverso la vaghezza e l'ambivalenza evitano di essere retoriche o pedissequae.

E dunque, come nella sua opera al versante cupo e a tratti tormentato si accosta un atteggiamento ludico («Lo scherzo è in agguato, dove la seriosità minaccia»<sup>42</sup>, osserva Silvia Longhi), così la valenza metafisica dei referenti è garbata, solo vagamente sottesa, e spesso ironica. E in un suo testo, proprio attraverso una formulazione dialogica, Sinigaglia commenta: «quanto sei sciocchino a non

---

<sup>40</sup> M. A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 98.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>42</sup> S. Longhi, «Per Sandro Sinigaglia», art. cit., p. 164.

voler capire | che meglio meglio assai che d'alte | quanto vuote lagne è d'oneste | lagnie essere il buon traduciano» (in «Perché sì triste, caro, perché | tanto depresso», nel *Regesto della rosa e altre vanterie*), intendendo quindi che all'autoreferenzialità è preferibile l'attività di trasmettitore di oneste libidini.

Da ultimo, si consideri un altro tema fondamentale, rispetto al quale è importante capire come si ponga Sinigaglia: quello della rievocazione storica (e conseguentemente della memoria).

Il rapporto di Sinigaglia con la storia e la memoria si disegna nel commento proposto in questo lavoro in particolare attraverso due testi molto diversi: *Gialleggia il vercellese* e *Lasciando Premosello*. Il primo evoca la seconda guerra mondiale e la Resistenza, con l'immagine di quattro compagni assassinati (forse gli stessi ai quali è dedicata una sezione del *Flauto e la briccola*, i «Versi per quattro compagni caduti contro i fascisti»), mentre il secondo rende conto, in maniera molto velata e soggetta a interpretazione, dei cambiamenti avvenuti nel paese con il passare degli anni, tra metafora e realtà.

In generale sono numerosi i testi nei quali Sinigaglia evoca il ricordo della Resistenza, di una storia vicina che è anche vivida memoria personale. Cercheremo qui di definire il modo del nostro poeta di rapportarsi a questo argomento – centrale della poesia del secondo Novecento – considerandolo anche in rapporto ad altri due autori: Montale e Sereni.

Montale, che ha lungamente esplorato il tema della memoria, ne ha definito quale carattere fondamentale il fatto che sia labile, imperfetta (*La casa dei doganieri*), costantemente minacciata dall'oblio, dal tempo che passa e che tende con questo a distruggerla (*Non recidere, forbice, quel volto*). Si noti inoltre che in generale nei testi di Montale la storia viene soltanto accennata (*La primavera hitleriana* è uno dei pochissimi testi legati a un'occasione storica e che evoca esplicitamente la questione).

Sereni invece, importante per il suo sviluppo di questo tema e per la vicinanza a Sinigaglia (erano conterranei e amici), vede la memoria radicata nel dramma personale della prigionia, in una sorta di esclusione dalla storia (o se non altro dalla sua strada maestra) che crea con essa un rapporto conflittuale, associandosi alla responsabilità etica della scrittura: la memoria, inflessibile, è una volontà e un dovere, necessario per non azzerare la coscienza di ciò che è accaduto, e anche per questo c'è un confronto continuo tra il vissuto e la sua ripercussione sull'oggi.

Nella poesia di Sinigaglia il fatto storico o il ricordo sono spesso dichiaratamente trasfigurati a fini poetici, ma ne rimane saldo il nucleo (fattuale o anche limitato a una singola percezione sensoriale, a un singolo ricordo acustico, visivo, olfattivo), al di là della capacità memoriale complessiva. La necessità di rievocare il fatto storico, per dovere di cronaca ma forse anche per un bisogno personale di superamento, sono certo presenti, insieme, ancora come per Sereni, alla grande importanza at-

tribuita all'idea del rapporto continuo con i morti (anche in forma di fugaci apparizioni o di presagi). A questo proposito, si pensi anche a Giorgio Orelli, per il quale la poesia si pone sempre come un discorso che si sviluppa a partire dalla morte, e assume quindi un valore taumaturgico, nel suo tentativo di strappare all'inevitabilità della morte alcune figure.

Nell'insieme, sarebbe naturalmente pretestuoso voler collocare a tutti i costi all'interno di un quadro generale la poesia di Sandro Sinigaglia, che si distingue per una marginalità e un eclettismo che non pertengono unicamente alle scelte formali. Tuttavia, è almeno verosimile che percorsi paralleli e influenze reciproche si siano sviluppati, a seguito di letture e contatti diretti, e si è quindi ritenuto interessante fornirne una possibile traccia, prima di procedere all'analisi dei singoli testi.

## 2. Testi commentati

### 2.1 *Il flauto e la bricolla*

Nella prima raccolta poetica di Sinigaglia (pubblicata nel 1954 a Firenze presso Sansoni nella «Biblioteca di paragone») i referenti geografici dominanti sono Arona, comune in provincia di Novara affacciato sul Verbano, dove il poeta frequentò il ginnasio, e Premosello, comune della provincia del Verbano-Cusio-Ossola, dove aveva sede lo stabilimento da lui diretto adibito alla fabbricazione di pezzi di precisione per orologi (le pietrine artificiali che servivano da perno per i bilancieri). Lo sfondo spazia quindi dagli ambienti abitati (strade, piazze, cortili, osterie) ai paesaggi circostanti (il lago davanti ad Arona, i prati e le montagne che circondano Premosello), accogliendo ricordi dell'infanzia e dell'esperienza giovanile della Resistenza, con la commemorazione dei compagni caduti (Sinigaglia fu partigiano nelle Brigate Matteotti), ma anche scene domestiche e riflessioni che prendono corpo a partire dall'interpretazione di accadimenti e particolari minimi, procedimento al quale sarà poi dato largo spazio pure nelle raccolte successive. L'amore e l'erotismo invece, che in seguito diverranno centrali nella poesia di Sinigaglia, per il momento rimangono in secondo piano, non perché velati attraverso scelte linguistiche di difficile decifrazione, come avverrà più avanti, ma proprio nei contenuti, che in generale concedono alle figure femminili solo apparizioni fugaci e lievi allusioni.

Si tratta nell'insieme di una raccolta che «apre molte porte sull'oscurità dell'inconscio, che parla attraverso allucinazioni e avvertimenti sinistri; e si manifesta nell'esplosione di ambigue frasi esclamative, dove i sentimenti tracimano, o dove scatta – all'indirizzo di un destinatario non sempre nitido – un invito, una preghiera» (S. Longhi, «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. IX). Spesso un evento improvviso o inatteso suscita nell'io un sentimento di angoscia, portandolo a vedere un presagio di caduta o di morte imminente in un veloce movimento verso il basso, in un funerale che passa per la strada, nel fischio dei treni o del vento, nei suoni prodotti da uno strumento musicale. Tuttavia vi sono anche momenti di maggiore razionalità, in cui il poeta si interroga in maniera ironica e disincantata sulla propria attività poetica, dando l'impressione di non volersi prendere troppo sul serio e di non contare sulla comprensione dei posteri.

Questi due aspetti si uniscono con effetti di grande impatto emotivo all'interno dei testi di tematica resistenziale, dove il poeta, custode al tempo stesso della memoria individuale e di quella collettiva, accosta la partecipazione e il disincanto, in un quadro ambiguo e sofferto che vede insieme il rispetto per la vicenda storica vissuta in prima persona e lo scetticismo dovuto alle successive disillusioni.

Per quanto riguarda il titolo, è importante osservare che se il flauto compare, legandosi a un testo specifico (*I miei flauti dolenti*), la briccola invece non si incontra in nessuna poesia, e rimane in una condizione precaria, non ben definita. Come osserva bene Silvia Longhi, «fa pensare a luoghi di confine, a zone di frontiera: a una poesia sentita come merce di contrabbando» (S. Longhi, «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. IX).

La raccolta è articolata in cinque sezioni di lunghezza disuguale: «Prime poesie» (che comprende solo due testi), «Due ricordi d'infanzia» (sedici testi), «Versi per due canzonieri interrotti» (otto testi), «Versi per quattro compagni caduti contro i fascisti» (quattro testi) e «Dalla finestra sul ballatoio» (trentun testi). Solo l'imperfezione certo voluta del numero di testi dell'ultima sezione (trentuno e non trentadue) incrina il ricercato criterio numerico (utilizzo delle prime cinque potenze del numero due), lasciando aperto uno spiraglio, un'inattesa imperfezione non fuori luogo se si pensa all'atmosfera inquieta e misteriosa che permea gran parte dei testi.

Si noti infine che la raccolta è chiusa da un *Glossarietto* (comprendente soltanto sette lemmi), strumento che sarebbe certo inappropriato nelle raccolte successive, ricche di termini antichi, letterari, stranieri e tecnici che richiedono una ricerca, ma che può ancora apparire opportuno in questa circostanza, perché la complessità lessicale non costituisce l'aspetto dominante. Per il momento infatti predominano termini almeno in apparenza semplici, arricchiti da combinazioni inusuali, costruzioni sintattiche anfibologiche o comunque oscure e in generale da un utilizzo che li porta a evocare situazioni misteriose e inspiegabili. In ogni caso, il contenuto del piccolo glossario lascia trasparire una vena di ironia: il poeta spiega il termine «vibrissa», ma non, ad esempio, «ranni», «poto», «roffia» o «crepitacolo».

### 2.1.1 *La cupola ho veduto*

In questo testo, il quarto dell'ampia sezione «Due ricordi d'infanzia», è utilizzato un procedimento tipico della prima raccolta poetica di Sinigaglia (concerne infatti più della metà delle poesie): il titolo viene fatto corrispondere al primo verso (in alcuni casi la ripresa è limitata alla prima parte del primo verso). Solo occasionalmente questo procedimento sarà utilizzato in seguito: sei volte nella *Camena* (dove dominano i testi senza titolo) e mai nei *Versi dispersi e nugaci*. Forse la scelta di riprendere con il titolo il primo verso della poesia può essere accostata a quella della rinuncia al titolo: la ripresa evita di trovarsi, più o meno volontariamente, a fornire ulteriori spiegazioni attraverso una diversa intitolazione, e di attribuire un'importanza eccessiva a qualcosa che è imposto da un'abitudine più che da una necessità artistica vera e propria. Insomma, spesso il titolo «parlerait trop haut», come ha osservato Orelli in un suo intervento (la citazione è riportata sopra, par. 1.6).

Nella prima metà del testo (vv. 1-7) sono descritti due eventi, il primo percepito dal poeta attraverso la vista, il secondo grazie all'udito. La situazione descritta è reale, ma assume una valenza inquietante e misteriosa. Il poeta vede sollevarsi la cupola del gasometro (fenomeno non infrequente, necessario al mantenimento di una pressione costante nel contenitore), e ha l'impressione che si posi *sopra i tetti*, forse a causa della prospettiva, o forse davvero in una sorta di allucinazione, come sembra ipotizzare la Longhi («l'io patisce allucinazioni, innescate da minimi accadimenti esterni; così una visione surreale è attivata dall'eco di un gioco di bambini», S. Longhi, «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. X). A questo punto un ragazzo intento a giocare nei prati lancia un grido di tregua, con *voce smarrita*. Viene spontaneo ipotizzare che lo smarrimento e la richiesta di interrompere il gioco da parte del ragazzo siano dovuti allo spostamento della cupola del gasometro, percezione visiva condivisa con il poeta e che in questo caso assumerebbe il valore di un evento realmente accaduto. Tuttavia la congiunzione coordinante *e* è ambigua: non indirizza necessariamente verso un rapporto di causalità o di consequenzialità, ma solo verso una vicinanza temporale dei due eventi, che potrebbero anche essere irrelati (l'atteggiamento del ragazzo potrebbe essere dovuto a una non meglio precisata situazione legata al gioco).

Nella seconda metà del testo (vv. 8-15), introdotta da un avverbio (*Poi*) che ci lascia liberi di decidere della durata di tempo intercorsa tra gli eventi raccontati nei primi sette versi e quelli espressi in seguito, si descrive dapprima il canto della cicala, che implora solitaria *l'afa buia*, forse rivolgendo una richiesta non specificata al buio già sopraggiunto; in questo caso sarebbe dunque lasciato intendere il passaggio da un momento del giorno o della sera (comunque con abbastanza luce perché il poeta possa vedere a una certa distanza il gasometro, e i ragazzi giochino nei prati) al buio della notte. È anche possibile, tuttavia, che la cicala nell'aria della sera intoni un canto implorando l'arrivo della notte, dunque che il *poi* segnali il passare di un lasso di tempo relativamente breve, rispetto alla scena iniziale, o addirittura brevissimo (il grido del ragazzo potrebbe aver portato a un immediato silenzio generale, nel quale il canto della cicala, che per tale motivo è definita *sola*, è l'unico suono che si leva, implorando l'afa buia). Sia che il buio sia già sopraggiunto, sia che il momento descritto si collochi prima dell'imbrunire, l'interpretazione può ugualmente adattarsi ai cinque versi finali, all'attesa da parte del poeta di un *palpito di foglie* e della *luna* che si riflette sull'acqua, attesa del *cuore della notte* che può verificarsi sia prima che dopo il calare dell'oscurità.

Il testo si compone di quindici versi, con prevalenza di settenari (sette, ai vv. 1, 3, 5, 8, 11, 13 14), distribuiti lungo tutto il testo e sempre intervallati da versi di misura inferiore (un trisillabo al v. 10, due quadrisillabi ai vv. 4 e 7, due quinari ai vv. 9 e 12, un senario al v. 6) o superiore (due ottonari ai vv. 2 e 15), fatta eccezione per due settenari consecutivi ai vv. 13 e 14 (il secondo è sdrucchiolo,



dell'avvenimento, dovuta alla prospettiva dalla quale il poeta osserva la scena, oppure un'interpretazione poetica del fatto, tendente all'esasperazione della realtà, o ancora la descrizione di una sorta di allucinazione. La scelta del soggetto oltrepassa i confini poetici tradizionali, eppure all'epoca di *gasometri* (o *gazometri*) ne erano comparsi già altrove, ad esempio, come è ragionevole attendersi, nella poesia futurista («Ecco i gazometri di cinquantamila metri cubi | che rombano come caldaie per la fame | di tutti gli affamati del mondo», Paolo Buzzi, *Versi liberi*, in F. T. Marinetti e P. Buzzi, *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1912, p. 167) o che ha attraversato una fase futurista («E qua e là rosseggiano i gazometri | simili ad immensi palloni | che si gonfiano e sgonfian giorno e notte | senza esser mai pronti per innalzarsi», Corrado Govoni, *I sobborghi*, in *L'inaugurazione della primavera*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 52). Un altro esempio, più vicino al nostro testo dal punto di vista lessicale (riprende le parole *cupola* e *gasometro*, e l'idea dell'apertura), è in una prosa di Emilio Cecchi: «La cupola del gazometro si spacca come un guscio d'uovo» (E. Cecchi, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 436). Si osservi inoltre che il verbo *levarsi*, qui posto in chiusura del secondo verso, compare in rima nella *Commedia* in due occasioni, e in entrambi i casi si accompagna al tema della vista, che qui chiude il primo verso («pur come li occhi ch'al piacer che i move | conviene insieme chiudere e levarsi», *Par.* XII, vv. 26-27; e «supplica a te, per grazia, di virtute | tanto, che possa con li occhi levarsi | più alto verso l'ultima salute», *Par.* XXXIII, vv. 25-27). I verbi *levarsi* e *posare* compaiono inoltre in Leopardi, e pur trattandosi di verbi comuni il fatto assume un certo rilievo perché sono utilizzati proprio in relazione alla luna (che qui compare al penultimo verso): *levare* è verbo impiegato in particolare nella trattatistica (si vedano ad esempio le tre occorrenze contenute in questa frase: «Quattordici giorni circa dopo la sua prima apparizione, la luna si leva quando il sole tramonta; allora è piena, cioè mostra un disco tutto illuminato. Ma il suo lume comincia tosto a scemare: il sole è preceduto dalla luna che si leva prima di esso. Finalmente la luna non si leva più [...]», *Storia dell'astronomia*, cap. V, p. 1849), mentre *posare* appare in poesia («E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti | posa la luna», *La sera del dì di festa*, vv. 2-3).

vv. 4-5 **voce / smarrita** Forse perché il ragazzo, ignaro del funzionamento del gasometro, non capisce cosa stia succedendo. Il sintagma *voce smarrita* non è nuovo, e in particolare è pascoliano («voce stanca, voce smarrita, | col tremito del batticuore», vv. 3-4 e «risentii la voce smarrita | che disse in un soffio... *Zvanî...*», vv. 47-48, nella poesia *La Voce*, nei *Canti di Castelvecchio*). Compare la *voce smarrita* di un ragazzo anche in un'opera di Corrado Alvaro, pubblicata per la prima volta nel 1930 («“Che? Parto di già?” chiese il ragazzo con voce smarrita», C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, Milano, Garzanti, 1970, p. 49). Si noti il forte enjambement.

v. 7 **Alimorta** Nel *Glossarietto* in coda alla raccolta, Sinigaglia spiega che si tratta del «grido di tregua nei giochi dei ragazzi, specialmente in quelli dove si corre». Il termine, diffuso in diverse parlate regionali e dialettali del Nord Italia, ha origini classiche: i legionari romani, giocando ai dadi, dicevano «*Alea viva*» prima di tirarli e «*Alea mortua*» quando erano fermi (*alea* è appunto il dado: si ricordi il famoso *alea iacta est*, «il dado è tratto»).

- vv. 8-10 **Poi sola è la cicala / che l'afa buia / implora** Tutti tacciono, mentre la cicala frinisce. Forse c'è un ricordo del Montale degli *Ossi di seppia* («Non durano che le solenni cicale | in questi saturnali del caldo», *Egloga*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996, p. 76). Interessante l'accostamento dell'afa al buio (più spesso è diurna), di cui un caso è in D'Annunzio («Ancora notte. Afa di scirocco», *Tragedie, sogni e misteri*, Milano, Mondadori, 1954, vol. I, p. 1216). Rimane misteriosa la preghiera che la cicala rivolge all'oscurità, a meno che, come accennato prima, la cicala non stia domandandone l'arrivo. In ogni caso nell'atteggiamento implorante dell'animale potrebbe esserci un ricordo della favola esopica.
- v. 11 **cuore della notte** L'espressione è molto frequente e appare familiare, ma è utilizzata soprattutto nel parlato e nella cronaca, piuttosto che in letteratura (se ne hanno esempi solo nella trattatistica cinquecentesca – Pier Francesco Giambullari – e in un romanzo di Riccardo Bacchelli, *Il mulino del Po*). Un richiamo può essere eventualmente al «cuor della terra» di Salvatore Quasimodo, nella poesia *Ed è subito sera* (e «cuor della terra» è espressione già reboriana: «O poesia, nel lucido verso | che l'ansietà di primavera esalta | che la vittoria dell'estate assalta | che speranze nell'occhio del cielo divampa | che tripudi sul cuor della terra conflagra», vv. 1-5 del testo XLIX dei *Frammenti lirici*). È anche possibile che si voglia richiamare il romanzo *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*) di Joseph Conrad (1899), la cui prima pubblicazione italiana risale al 1924.
- v. 12 **appena** “soltanto”. L'avverbio sottolinea che le attese connesse al calare dell'oscurità (che pure è auspicata, come sembra mostrare il comportamento della cicala) sono limitate, e riguardano due semplici percezioni sensoriali, uditiva la prima e visiva la seconda (dunque con inversione rispetto alla descrizione collocata nella prima parte del testo, che antepone la percezione visiva a quella uditiva).
- v. 13 **palpito di foglie** “leggero agitarsi delle foglie”, dovuto a una brezza che smuove l'afa. Il termine *palpito* è utilizzato sovente, per descrivere una folata di vento, in particolare da Pascoli («Il bosco alzava, al palpito del vento, | una confusa e morta salmodia», *Pervinca*, in *Myrica*). Si osservino poi due sintagmi di Vitaliano Brancati: «Palpiti di vento in una foglia morta» (*Il bell'Antonio*, Milano, Bompiani, 1982, p. 121) e soprattutto, «il palpito di foglie di una tale terrazza» (*Sogno di un valzer e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1982, p. 133). L'identico sintagma è anche in Govoni, nella raccolta *L'inaugurazione della primavera*, dove già apparivano i *gazometri*: «Una quercia antichissima | era un immenso palpito di foglie» (C. Govoni, *Dov'è*, in *L'inaugurazione della primavera*, cit., p. 174).
- v. 14 **screpola** Perché si riflette in maniera discontinua sulla superficie dell'acqua mossa dalla brezza. Non molto comune il senso figurato di questo verbo: si vedano Papini («Il cielo screpolato, livido, marcio, par che s'abbassi, stanco, sulla terra stanca», *Tutte le opere*, vol. 9, Milano, Mondadori, 1962, p. 380) e Marinetti («Il buio era massiccio. Ma si screpolò», in F. T. Marinetti e L. De Maria, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1007).
- v. 15 **acqua vizza** “non più fresca” (di solito è detto di vegetali o di persone e parti del corpo, nel senso di “cascante”). Non si trovano casi in cui l'aggettivo sia riferito all'acqua, ma può darsi che qui la scelta sia dipesa anche dal richiamo esercitato dalla possibilità dell'allitterazione. Un'allusione all'inquinamento del torrente a quest'altezza cronologica è improbabile, ma può darsi che si voglia alludere alla sua tendenza,

soprattutto in alcuni periodi dell'anno e dopo importanti piogge, a trasportare ingenti quantità di scarti vegetali, che intorbidano l'acqua e possono renderla a tratti limacciosa. Il riferimento potrebbe anche essere a pozze d'acqua stagnante formatesi ai margini del fiume, sulle quali il riflesso della luna si *screpola* perché l'acqua è leggermente mossa dallo stesso venticello che produce un *palpito* nelle foglie. Anche l'afa, comunque, può essere collegata allo stato dell'acqua, che proprio a causa del caldo – non solo diurno – non è fresca. Il termine *vizza* può anche contribuire a rendere l'idea di un colore cupo, spento. ~ *Vévera* Torrente dell'alto Novarese lungo una dozzina di chilometri. Nasce sulle pendici del Mottarone e attraversa i comuni di Inverio, Paruzzaro, Oleggio Castello e Arona, dove si getta nel Verbano.

## 2.2 *La camena gurgandina*

La seconda e più importante raccolta poetica di Sinigaglia si presenta all'insegna di una musa maccheronica – con un'eco folenghiana – e svergognata (l'aggettivo del titolo deriva dal francese *gourgandine*, “donna di facili costumi”, un termine usato nell'*Isabelle* di Gide, del 1911). È a partire da questo momento che si dispiega a tutto campo il brillante plurilinguismo che contraddistingue la poesia di Sinigaglia, e sempre a partire da questa raccolta la materia amorosa prende il sopravvento. Per coglierne il tono generale può aiutare la citazione posta in apertura della raccolta, e presa a prestito da Sainte-Beuve: «Les très grands sentiments et le sublime ne sont pas mon fait, mais j'entends assez le fracas du coeur.»

La *Camena* si divide in quattro sezioni di ampiezza molto diversa: la prima («Bordellesca») si compone di nove testi, la seconda («Estri solfette percussioni e ripercussioni») ne conta settantadue (il *Trittico* è da considerarsi un'unica poesia in tre parti, ognuna con un suo titolo, e lo stesso vale per *La Rondine*, poesia in due parti), la terza («Versi per Erre») è di ventisette testi e la quarta («Breve mantissa in lingua franca») ne raccoglie otto. Si può osservare che le tre sezioni in italiano sono costituite da un numero di testi multiplo di tre, mentre alla quarta, in francese (lingua «franca», appunto, ma che è tale anche perché libera da dogane, e forse pure audace – è in questo senso, fortemente letterario, che il termine compare ad esempio in D'Annunzio), mancherebbe un testo per seguire questa logica (come ne mancava uno nell'ultima sezione del *Flauto*).

In generale, possiamo dire che la sezione «Bordellesca» raccoglie, ponendosi all'insegna del libertinaggio, una serie di testi che hanno per protagoniste delle prostitute, che si esprimono in un latino goliardico parodiando persino Virgilio, e che sono dipinte come maestre di una grammatica erotica. «Estri solfette percussioni e ripercussioni», di gran lunga la sezione più corposa, accoglie invece testi di argomenti anche molto diversi (come in effetti ci lascia supporre già l'accumulazione presente nel titolo), spaziando dagli scorci di paese e di paesaggio ad avventure sentimentali di va-

rio genere, e dai ricordi di guerra all'evocazione di scene di vita quotidiana, che sono spesso lo spunto per riflessioni di carattere più generale, interpretazioni quasi divinatorie e dichiarazioni di poetica. La sezione successiva, «Versi per Erre», è una sorta di canzoniere d'amore, più compatto e quasi indipendente, nel quale ha largo spazio la passione e che già fin dal titolo rivela l'importanza del nome della donna, Rosa o forse Rosanna, come si può evincere dalla lirica *Una disperata* (e naturalmente un simile nome è fortemente connotato dal punto di vista letterario, prima che improntato al realismo). La «Breve mantissa in lingua franca», infine, manifesta il bisogno di un diverso idioma per toccare temi che non si potrebbero esprimere nella lingua abituale, legati ai sentimenti e soprattutto all'eros, e si chiude con un testo intitolato *À la manière d'Henri Michaux*. Se qui la volontà di oscurare il linguaggio passando al francese si fa più evidente, è però caratteristica di tutta la raccolta la scelta di una lingua piena di termini arcaici, letterari, regionali e tecnici, che spesso un vocabolario dell'uso corrente non basta a decrittare. E fra i molti possibili, un brillante esempio di originalità linguistica può essere dato dalle varianti di «andare» utilizzate all'interno della raccolta, con vari significati e connotazioni: *itur* (*Bordellesca*), *vade!* («Onde venisti?»), *Andiamo?* («Andiamo?») e *Vamos* (*Vacanze dell'anno dopo*).

### 2.2.1 *Gialleggia il vercellese*

Il testo, l'undicesimo dell'ampia sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni», presenta una caratteristica che era frequentissima nella raccolta *Il flauto e la briccola*, ma che riguarda soltanto sei testi della *Camena gurgandina*: il titolo corrisponde al primo verso, rafforzando in questo caso la nota coloristica e l'informazione di carattere geografico.

La poesia si apre con un'immagine panoramica delle risaie della provincia di Vercelli, il cui splendore sfolgorante costringe il poeta a socchiudere gli occhi (vv. 1-3). Un sinistro presagio, tuttavia, anticipato da una modalità di movimento (v. 4) e da due locativi che specificano progressivamente il punto d'arrivo (vv. 5-6), rompe l'incanto: una strega (la *giana*, evocata proprio a metà del componimento) discende dall'alto chiamando il poeta con voce rauca (vv. 7-8). A tale misteriosa apparizione spetta il compito di «tracciare la linea di passaggio tra i due piani semantici della lirica: dal quadro senza tempo di un luogo di delizie pieno alla cronaca di una zona tra le più attive all'epoca della guerra partigiana» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», "Lettere italiane", anno LX, n. 1, 2008, p. 129). Infatti è a seguito di questo evento soprannaturale, di questa allucinazione, che il poeta si sente spinto a rivolgere l'attenzione verso un incrocio, dove a quattro pali sono sospesi i compagni assassinati (vv. 9-12). Il testo si conclude con una domanda assoluta e iterata sul significato di quelle morti (v. 13) e con un tentativo di risposta (vv. 14-15) orientato nel senso di un

ottimismo non frequente in Sinigaglia (ma attenuato da un *forse*). Questo tipo di dialogismo riflessivo compare anche in altri suoi testi, talvolta evidenziato da trattini, altre volte invece totalmente privo di punteggiatura, e riflette un procedimento caratteristico di almeno una parte della poesia del secondo Novecento, che della frammentazione dell'io ha fatto uno dei suoi capisaldi.

Vi sono nella produzione poetica di Sinigaglia numerosi testi legati alla sua esperienza di partigiano e in generale alla guerra. In particolare, la sua prima raccolta ospitava una sezione di «Versi per quattro compagni caduti contro i fascisti», ma anche nella *Camena gurgandina* il tema è ricorrente (si vedano ad esempio, a poca distanza da *Gialleggia il vercellese*, poesie come *Viatico per il generale R. Graziani* e l'immediatamente successiva «... il morale delle truppe è altissimo»).

Possiamo collegare l'atteggiamento di Sinigaglia rispetto alla storia e alla memoria all'interno del più ampio quadro di una tendenza, diffusa nella poesia del secondo Novecento, alla *discrezione*. La tragedia storica non è evocata direttamente (non si sfrutta il fatto storico per innalzare la propria produzione letteraria), né giudicata in maniera esplicita (ciò che comporterebbe il rischio della banalizzazione), ma è aggirata attraverso un'evocazione simbolica, che conduce a un quadro tragico e preciso, senza tuttavia pretese di universalità, se non nella retorica della domanda finale, che si giustifica con il suo appoggiarsi alla cornice paesaggistica evocata in precedenza.

È molto interessante il fatto che in questo testo la rievocazione storica sia connessa a un evento soprannaturale, che assume i caratteri di un oscuro presagio simile a quelli che sono caratteristici della raccolta *Il flauto e la bricolla*, e che indicando il luogo della tragedia fa del vercellese, «luogo dell'anima innocente (il tempo dell'infanzia)», il «luogo della presa di coscienza del giovane, fattosi adulto nell'esperienza della lotta civile» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 129). *Giana* è un termine che indica la strega in numerosi dialetti in tutta Italia (l'origine è probabilmente sarda, ed è dovuta a una sovrapposizione con Diana), e la creatura soprannaturale assume qui i tratti di un uccello rapace, che cala sulle risaie *a giri concentrici*, forse con ricordo dell'etimologia della parola *strega*, che deriva dal latino *strigem* e dal greco *strix*, *strigós*, nome di un uccello rapace, o anche in rapporto con il fatto che Diana era una cacciatrice. Una solida ipotesi formulata da Francesca Latini consiste tuttavia nell'identificazione della *giana* con la garzetta (detta anche gianna), un uccello appartenente alla famiglia degli aironi, dal grido roco e dal volo a cerchi concentrici, legato all'habitat delle risaie e alla bella stagione (cf. nota al v. 7).

Osserva inoltre Francesca Latini che «andando avanti nella lettura, il testo si infittisce di una sensibile trama di allusioni all'episodio tragico per eccellenza dei *Vangeli*. Questo, non solo per potenza di immagini chiaramente riconducibili alla visione del martirio di Cristo, ma anche grazie a tante espressioni linguistiche, che, pur non rinnegando la loro più immediata e piana accezione, sono volte a riprodurre una *parole* scritturale ben ravvisabile». E aggiunge che «le affinità tra i procedimenti

narrativi portano però oltre, ovvero a rilasciare conforme messaggio nelle due storie luttuose: se scoperto è l'intento di conferire all'infelice sorte dei quattro partigiani identico onore tributato al sacrificio divino, altrettanto improrogabile appare la necessità di fare del tristo racconto una "buona novella" di riscatto» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 139).

Nel testo emergono alcuni endecasillabi (vv. 10, 11 e 15, gli ultimi due con inusuali accenti di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>; l'ultimo in particolare è un «intensissimo endecasillabo di 5<sup>a</sup>», come lo definisce Giorgio Orelli in «Simulacri di Sinigaglia», cit., p. 200). Gli altri versi hanno lunghezza disuguale (quadrisillabo il v. 13, quinario tronco il v. 2, senari i vv. 4, 5 e 7, settenari i vv. 1, 9 e 14, ottonari i vv. 6 e 8, novenari i vv. 3 e 12).

La poesia non presenta rime tradizionali, ma vi sono alcuni casi di rime interne o imperfette (*oro-splendore*, vv. 2-3; *giana-chiama*, vv. 7-8; *traditi-vestiti*, vv. 11-12). Compare inoltre una serie di termini assonanti ai vv. 4-5 (*giri-concentrici-risi-risi*), come pure la sillaba *-gia-*, che, ripetuta, delimita la parola *gialleggia*, e si ritrova poi in *giana* (tra queste due parole l'affricata palato-alveolare si ritrova, sempre sonora, in *stringere* e *giri*, e sorda in *vercellese* e *concentrici*, creando una catena di suoni simili alla quale contribuisce anche la fricativa palato-alveolare di *discende*). L'incupimento tematico dei versi successivi si associa invece a un intensificarsi dei nessi consonantici che comprendono la vibrante (sei casi in cinque versi: *strozza*, *crocera*, *quattro*, *traditi*, *capestri*, *fresche*).

Il testo è stato fatto oggetto di importanti osservazioni in particolare in G. Orelli, «Simulacri di Sinigaglia», cit., p. 200, e in J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia» (mémoire de licence discusso presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra nel settembre 1982), pp. 7-8 e 33. In seguito un ricchissimo approfondimento si deve a F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit.

## Gialleggia il vercellese

Gialleggia il vercellese

l'oro mi fa

stringere gli occhi di splendore

e a giri concentrici

sui risi sui risi 5

dopo la fila dei pioppi

discende la giana.

Con rauca strozza mi chiama!

Alla crocera a quattro

fossili pali ancora resistenti 10

COMPAGNI TRADITI alzati ai capestri

di fresche ferite vestiti.

Per chi per chi?

Forse per altre spighe.

Di cui tanta luce non è che l'ombra. 15

v. 1 **Gialleggia** “tende al giallo” o “comincia a ingiallire”. Il termine è stato talvolta usato per la frutta (Carducci, Gadda), e in alcuni casi compare proprio in un contesto simile a questo («I campi mietuti, le stoppie riarse e le praterie falciate gialleggiavano a destra e a sinistra, prostrate nella vampa fremente del pomeriggio», Ardengo Soffici, *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959, vol. II, p. 105). Si veda anche la traduzione dell'*Odissea* fatta da Pindemonte («Un'urna effigiata, argento tutta, | se non quanto sui labbri oro gialleggia, | di Vulcano fattura», libro 15, vv. 115-16), testo che costituisce una fonte possibile, tra l'altro, per l'abbondanza di neologismi composti che si trovano in Sinigaglia. In ogni caso il termine non è comune, soprattutto se considerato rispetto ad altri verbi che indicano colore (rosseggiare, verdeggiare, biancheggiare, nereggiare), frequenti in particolare nella lirica settecentesca e ottocentesca (benché compaiano già nel Tasso e poi fino a Pascoli), soprattutto nell'ambito della descrizione naturalistica. Guardando al più comune *verdeggiare*, si potrebbe anche ipotizzare una volontà di riscrittura rispetto al Carducci di *Piemonte*, poesia che si colloca in un analogo contesto geografico («Biella tra 'l monte e il verdeggiar de' piani | lieta guardante l'ubere convalle | ch'armi ed aratri e a l'opera fumanti | camini ostenta», vv. 25-28). Per un possibile richiamo (ma a livello del significante) si veda anche l'inizio della poesia di Pascoli intitolata *La calandra* (nei *Primi poemetti*): «Galleggia in alto un cinguettio canoro. | È la calandra, immobile nel sole | meridiano, come un punto d'oro» (e come nel caso della traduzione di Pindemonte, si ha, oltre ad una possibile fonte per *gialleggia*, la presenza della parola *oro*, al v. 2 nel nostro testo; si osservi tra l'altro che il termine *calandra* sarà poi utilizzato da Sinigaglia in un altro testo: *In ermo letto*, sempre nella *Camena*). Il commento proposto dall'*Antologia della poesia italiana* è il seguente: «la stagione è tra primavera e estate, e lo specchio d'acqua delle risaie sommerse riflette una luce abbagliante» (S. Longhi, «Sandro Sinigaglia» in *Antologia della poesia italiana*, cit., p. 935). Questa interpretazione fornirebbe l'immagine di una distesa fitta di piantine color verde brillante, ancora semisommerse dall'acqua (tale è infatti l'aspetto delle risaie nei due mesi successivi alla semina, che avviene in aprile-maggio), la quale è resa gialla dal sole che splende. Mi sembra però almeno altrettanto plausibile ipotizzare che le piantine siano invece già giunte a maturazione (saremmo dunque in agosto-settembre), periodo in cui appaiono le pannocchie giallo-dorato che motiverebbero direttamente non solo il colore descritto dal poeta, ma anche il successivo utilizzo del termine *spighe* (v. 14). È improbabile invece che la scena si collochi nell'autunno inoltrato, in un momento successivo alla mietitura (che lascia stoppie giallo-bruno), anche perché il successivo *oro* dà l'idea di una coltivazione ricca, fertile, e non già spogliata. ~ **vercellese** Si tratta della provincia di Vercelli, il cui paesaggio tipico è proprio quello descritto. Il referente è meno nuovo di quanto si potrebbe pensare: compare già nel poema eroicomico del Pulci («e finalmente alla battaglia venne | dove il pian vercellese par che sia», *Morgante*, 28, 78) e anche in Tasso (ma si tratta in questo caso di un abitante di Vercelli: «Fra gli altri adocchia il vercellese Arnanco», *Rinaldo*, IV, 27). È usato anche da De Amicis (ad esempio un «accento

vercellese» e due volte il «Vercellese» per indicare la provincia di Vercelli nel romanzo *La carrozza di tutti*, Torino, A. Viglongo e C. Editori, 1980, pp. 62, 109 e 160).

- vv. 2-3 ***l'oro mi fa / stringere gli occhi di splendore*** Si ha un passaggio dal colore giallo del primo verso all'oro del secondo, che impreziosisce il soggetto descritto. Un'ulteriore intensificazione avviene poi tramite la descrizione dell'effetto di tale vista sull'osservatore e narratore. È stato notato che in questa sua prima parte la lirica si presenta «qual descrizione celebrativa di un territorio sì identificabile nel suo pretto carattere di piana campagna riservata alla coltura del riso, ma nondimeno *locus amoenus* rispondente ai tradizionali canoni letterari: terra inondata dal sole, luce a sua volta riflessa dalle distese risaie invase da un biondo raccolto ormai maturo» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 128). Il paesaggio descritto tende inoltre a evocare Virgilio, poiché *oro* «è parola che rammemora l'età mitica descritta nella quarta bucolica, lieta stagione comprovata dal rigoglio del raccolto» (*ibid.*, p. 129). Benché l'atto di *stringere gli occhi* non significhi di per sé sofferenza (si tratta di una reazione automatica di difesa dalla luce abbagliante, e in questo caso è dovuta per di più a una vista meravigliosa), richiama comunque la più comune espressione *stringere il cuore*, che è invece una tipica espressione di sofferenza (abbastanza noto il passo del *Fermo e Lucia* in cui «Geltrude si sentì stringere il cuore, ma gli occhi della famiglia erano sopra di lei», tomo 2, cap. 3), e potrebbe alludere quindi, anticipandola, alla tragicità dell'immagine descritta ai vv. 9-12. ~ ***di splendore*** “per lo splendore”. La scelta della preposizione costituisce un'innovazione linguistica, e sembra ricalcare l'analogo sintagma “di dolore”, prelundando (anche per l'influenza del precedente *stringere gli occhi*, che richiama *stringere il cuore*) all'atmosfera drammatica che permea la seconda parte del testo. Si noti la ripresa fonica tra l'apertura del v. 2 e la chiusura del v. 3 (***oro-splendore***).
- v. 4 ***a giri concentrici*** Modalità che rammenta il movimento di un uccello rapace che si avvicina alla preda prima di gettarsi a capofitto su di essa. L'espressione è frequente nella trattatistica medica ottocentesca, e la si ritrova simile nel Leopardi scientifico («per cerchi concentrici», *Storia dell'astronomia*, cap. 4, p. 1493) e nella *Logica* di Carlo Cattaneo.
- v. 5 ***sui risi sui risi*** Attraverso l'iterazione lo spazio sembra dilatarsi fino a includere il lettore, che ha l'impressione di seguire dappresso il movimento *a giri concentrici*. Allo stesso tempo la descrizione spaziale può prestarsi all'evocazione di un effetto sonoro, «quasi a riprodurre in anticipo l'eco del verso della giana» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 136). I *risi* sono naturalmente prima di tutto le risaie, e la scelta del plurale di riso (preferito appunto al più banale «risaie») sottolinea in maniera più pregnante quale sia il costituente fondamentale del referente, contribuendo tra l'altro a sostenere l'ipotesi che siamo alla fine dell'estate, in presenza di spighe di riso già mature, e non in primavera, quando sarebbe pretestuoso definire *riso* le piantine verdi immerse nell'acqua. In ogni caso *risi* può anche far pensare alle risa, magari alludendo al successivo rauco grido della *giana*.
- v. 6 ***dopo la fila dei pioppi*** Le risaie della zona sono quasi sempre separate l'una dall'altra da filari di pioppi, elementi del paesaggio di cui si hanno numerose evocazioni in Carlo Emilio Gadda, importanti anche per la loro valenza metaforica («emblema stesso del dominio sulla scompostezza irrazionale, possedendo la propria qualità di prodotto di natura ma assoggettandosi docilmente ai disegni dell'uomo, come un ordina-

to esercito messo a presidio delle coltivazioni», Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2004, pp. 92-93). Sono riportati qui di seguito due fra gli innumerevoli esempi possibili: «I pioppi giovinetti e li adulti con disciplinati filari popolavano tutto il piano immenso e di là dalle verdi falangi vaporavano nùvole aurate e lontani cumuli sopra le torri e come lontani e virili pensieri» (C. E. Gadda, *La meccanica*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Garzanti, Milano, 1988, p. 526); «Dalla rotabile di circonvallazione, nel tratto che conduce all’Incile, si spiccano strade parallele e diritte, fiancheggiate di pioppi, lontanando nel piano, oggi asciutto quasi per magia, che costituiva il fondo del lago» (C. E. Gadda, *Le meraviglie d’Italia. Gli anni*, Torino, Einaudi, 1964, p. 75).

v. 7

**discende** Il *Flauto* era ricco di movimenti veloci verso il basso (si pensi all’esempio emblematico costituito dal finale del testo di chiusura, *A mia moglie*: «quando nel cielo risalterà di nuovo | prima che si lanci | perdutoamente | verso le sabbie d’oro | della sua catabasi), ma anche successivamente ritornano immagini simili (ad esempio con *I gabbiani*, che si gettano a capofitto verso l’acqua nei *Versi dispersi e nugaci*). Forte il loro significato simbolico (traspare l’idea del ritorno alla terra, dunque della morte, eventualmente anche con una valenza infernale, di dannazione o comunque di sofferenza). In questo caso, osserva Francesca Latini, il verbo contribuisce anche a delineare il quadro dei riferimenti evangelici, richiamando «l’episodio del battesimo di Cristo, salutato dalla discesa dello spirito santo apparso in figura di colomba», lo *Spiritum descendentem* di *Joan.*, I, 32 (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», p. 140). ~ **giana** “strega” (il *Glossario* dell’edizione Garzanti indica anche che il termine proviene dal dialetto sardo, come il GDLI, che segnala trattarsi di voce sarda, derivante dal nome della dea Diana. In origine, nella mitologia romana, Giana era la moglie di Giano o ne rappresentava l’aspetto femminile (Giano, le cui leggende sono collegate a quelle delle origini della città di Roma, è uno dei più antichi Dei del pantheon romano ed è raffigurato come una divinità bifronte, con un volto che guarda davanti a sé e l’altro che guarda indietro, e talvolta questa sua peculiarità viene fatta coincidere con l’androginia). Poi sempre più spesso Giana fu confusa con Diana, dea dei boschi e degli animali selvatici e protettrice delle donne, che divenne dea della caccia in seguito alla sovrapposizione con Artemide (e il suo essere cacciatrice ben si accosta al suo calare *a giri concentrici* come un uccello rapace). In diversi dialetti il termine indica genericamente la strega o la fata (*jana* in provenzale, *iana* in toscano, *janara* nei dialetti campani e *janas* in sardo). È possibile che si tratti anche di un termine regionale, o piuttosto dialettale, per indicare un particolare rapace (non però nell’italiano standard, dove comunque attira l’attenzione la parziale somiglianza con il termine *barbagianni*, nome comune degli uccelli rapaci notturni appartenenti alla famiglia dei tytonidi, la cui etimologia tuttavia è lontana da quella di *giana*: si tratterebbe infatti, segnalano il DISC e lo Zingarelli, di un composto di *barba*, lo “zio” in alcune parlate settentrionali, e *Gianni*, da *Giovanni*, quindi di un termine, attestato dal 1336, che costituisce un caso – non isolato – di trapasso da nome d’uomo a nome di animale). In quanto rapace, la *giana* evocherebbe anche l’idea della discesa della morte, rafforzando dunque il suo ruolo di presagio rispetto alla successiva scena, che vede i partigiani assassinati appesi alle forche. Tuttavia, conviene tener presente il fatto che la scena è collocata in un quadro diurno, quindi meno istintivamente accostabile al mondo dei rapaci. Francesca Latini suggerisce a questo proposito un’identificazione della

*giana* con la *gianna* (o *gianna piccola*), un uccello chiamato anche *garzetta* e appartenente alla famiglia degli aironi, ma di dimensioni più ridotte rispetto a questi ultimi, che frequenta prevalentemente ambienti acquitrinosi e canali (dunque si adatta molto bene all’habitat delle risaie evocato in questo testo). Analogamente al caso del *barbagianni*, il nome “*gianna*” attribuito alla *garzetta* nel linguaggio popolare deriva dal nome proprio *Gianna* o *Giovanna* (e osserva Francesca Latini: «Curiosa conformità di procedimenti etimologici: come il nome comune della strega deriva dall’appellativo proprio della divinità, così anche l’alato trae il suo colorito nomignolo da un nome proprio di donna; per opposto: come *Sinigaglia* conferisce all’entità umano-divina (la strega-dea) forma d’uccello, la fantasia popolare ha dato nome (e con ciò sostanza) di donna alla *garza*» (F. Latini, «Seguendo il volo della *giana*», cit., p. 132). Oltre alla corrispondenza dell’habitat della *garzetta* con quello evocato nel testo, si osservi che gli aironi affollano tali aree durante la bella stagione (quando *gialleggia il vercellese*), che il volo a cerchi concentrici che si tende ad attribuire ai rapaci può ricondurre comunque agli aironi (a p. 133 dell’articolo citato sopra Francesca Latini osserva che in tale modo il volo degli aironi è descritto in una lirica di Fabio Pusterla, *Due aironi I*, nella raccolta *Folla sommersa*), e anche che il grido di tali uccelli è definito a più riprese «rauco» nel manuale *La vita degli animali* di A. E. Brehm (F. Latini, «Seguendo il volo della *giana*», cit., pp. 134-35), aggettivo che qui compare al v. 8. Lo stesso manuale indica i fonemi ai quali è accostabile il verso dell’airone, che sono riprodotti, come osserva bene Francesca Latini, nel nostro testo («Le esplosive e le affricate *c*, nonché la liquida *r*, sono i suoni predominanti, che possiamo rintracciare in vari vocaboli impiegati nella raffigurazione dell’epifania della *giana* e nei versi limitrofi: nello stesso sintagma “*rauca strozza*”, in “*chiama*”, “*crocera*”, “COMPAGNI TRADITI”, “*capestri*”, e soprattutto in quella faticosa domanda raddoppiata a eco, «Per chi per chi?», che giustamente Orelli riconnette alla precedente ripetizione, «sui risi sui risi», duplice nota che riproduce appunto il verso dell’airone e che rimanda a simili soluzioni, come quella dannunziana della *Pioggia nel pineto* (*Alcyone*), 92: “chi sa dove, chi sa dove!” – con conforme funzione a quella posseduta dalla precedente formula duplicata, “sui risi sui risi”, poiché anch’essa acconcia a dire la lontananza della rana che canta in un territorio non interamente dominato dai sensi della vista e dell’udito, datane l’estensione – e soprattutto alla formula geminata di *Echi di cavalleria* (*Poesie varie*), II, 1: “per qua per qua”, adottata da Pascoli, sempre, non a caso, per la rana (come già detto, la *garzetta* e in fattispecie la *ranocchiaia* hanno la voce stessa degli animali che parlottano loro, soffocati, nella gola)» (F. Latini, «Seguendo il volo della *giana*», cit., pp. 135-36). Francesca Latini osserva ancora (p. 137) che la *giana* è pure detta «*garzetta dal piede giallo*», «cifra coloristica che impronta tutto il quadro». Un altro appellativo popolare per questi uccelli è «nonna, nome comune che conferisce alla *garza* una natura di vecchia megera, insomma di strega, di *giana delle paludi*» (F. Latini, «Seguendo il volo della *giana*», cit., p. 133). Certo la scelta del sostantivo è dettata anche – o soprattutto – da ragioni foniche, poiché ha in comune la prima sillaba con la sillaba iniziale e finale di *gialleggia*, parola che apre la poesia. Forte inoltre l’assonanza con il *chiama* del verso successivo.

v. 8 ***rauca strozza*** “grida rauche”, con raffinata metonimia: *strozza* è termine antico, letterario, per “gola”. Scrive Francesca Latini che *strozza* è «dantismo non fine a sé stesso, ma orma che riconduce a due ben

precisi passi infernali di cui questo luogo di martirio reca voluta memoria: *Inf.* VII, 125: “Quest’ inno si gorgoglian ne la strozza” e *Inf.* XXVIII, 101: “con la lingua tagliata ne la strozza”. Se il vocabolo precorre e suggerisce l’immagine degli impiccati, serve d’altra parte (giusta il primo esempio citato) ad assegnare a tale lama vercellese la trista impronta della palude ultraterrena, da cui risuonano, come da stagno limaccioso e fitto di rane gracidanti, le voci dei dannati. Ancor più interessante il richiamo al ventottesimo canto, poiché in questo caso non si tratta semplicemente di conferire al paesaggio una connotazione da basso Averno dantesco, bensì di accostare, per antifrasi, agli infernali “seminatori di discordie”, che di questo loro odioso peccato portano qui pena, ben altri “seminatori” giovannei, martiri in nome di un futuro riscatto di pace. Che il dantismo non sia erudita inserzione con esclusiva finalità di fonetismo mimetico, ma che davvero intenda avvertire di questa analogia sottesa tra i due generi di giustiziati, lo conferma altro minimo indizio, che rivela il preciso proposito di evocare proprio questo canto infernale. È qui che infatti ritroviamo un esplicito riferimento al territorio medesimo di cui sta parlando Sinigaglia, quelle terre da Dante menzionate tramite toponimo diretto: “se mai torni a veder lo dolce piano | che da Vercelli a Marcabò dichina” (*Inf.* XXVIII, vv. 74-75)» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», p. 142). Il termine *strozza* inoltre serve «perfettamente a tratteggiare la posizione del collo secondo la tipica forma a esse, assunta dall’uccello in volo, condizione che fa presupporre che la voce ne esca appunto come strozzata» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 135). ~ **mi chiama** Il pronome e il verbo sottolineano il coinvolgimento personale del poeta nella vicenda storica.

v. 9 **crocera** Variante rara di *crociera*, nel significato di “punto d’intersezione fra parti che si intersecano”. Nel significato di “crocevia, crocicchio” (il *Glossario* dell’edizione Garzanti indica infatti “incrocio”) il GDLI lo segnala come termine dialettale. È in effetti un settentrionalismo, rispecchiato nel comune termine del dialetto lombardo “crusera”. Poco usato in letteratura, compare prevalentemente in epistolari e nella trattatistica. Osserva Francesca Latini: «Indubbia la suggestione esercitata dal vocabolo, il più espressivo a suggerire da solo l’immagine della croce, in quanto termine direttamente da questa derivato» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 143). Il fatto che la *giana* chiami *alla crocera*, a quattro fossili pali ancora resistenti, e insomma conduca al luogo ove sono impiccati i partigiani, «conferisce all’alato il ruolo che da sempre detengono i corvi, i quali, come *topos* letterario vuole (possiamo citare l’esemplare caso di Orazio, *Epist.*, I, XVI, 48), sono soliti aleggiare intorno non semplicemente a delle spoglie inanimi, ma ai crocifissi». E inoltre: «Il motivo del corvo, remeggiante con voli concentrici là dove giacciono dei cadaveri di guerra, arriva fino al racconto resistenziale [...] Nel racconto di Calvino, *Ultimo viene il corvo*, un nero uccellaccio torna a roteare sopra il soldato tedesco braccato dall’infalibile giovane tiratore, che, dopo una carneficina venatoria, riesce pure a colpire [...] il nemico, ingannato proprio dall’ultima possibile preda del ragazzo, quel corvo risparmiato dal cacciatore, quasi nell’inconscia intenzione di lasciare che l’uccello adempia il suo tradizionale compito di becchino. E così termina il racconto: “Il corvo s’abbassava lentamente, a giri”» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 140). Si osservi anche il fatto che la preposizione (*alla*) implica la continuazione della frase interrotta dal punto esclamativo.

- v. 10 ***ancora resistenti*** Sempre nell'*Antologia della poesia italiana*, il sintagma viene definito sarcastico, ma personalmente ritengo che tale attitudine sia poco probabile da parte di Sinigaglia in un contesto del genere. Sottolineerei piuttosto l'associazione tra *fossili* e *resistenti*, in apertura e in chiusura del verso, che dà l'idea della possibilità di una rivalsa, dell'irrevocabilità di una tragica morte il cui significato e il cui valore tuttavia permangono.
- v. 11 ***COMPAGNI TRADITI*** Difficile determinare con esattezza il senso della variazione tipografica. Il maiuscoletto potrebbe essere un modo per sottolineare i tratti chiave dell'immagine: i soggetti coinvolti e la ragione del loro attuale stato. La particolare scelta tipografica sembra quasi attribuire al sintagma la funzione di un'insegna, di un cartello derisorio, «replica odierna del biblico INRI» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 143). Si osservi che oltre al suo significato più immediato *traditi* può essere inteso «nel senso figurato che possiede in veste di latinismo. Il participio serve sì a dire l'inganno da cui sono stati colpiti i resistenti, ma suggerisce anche il loro essere stati propriamente consegnati nelle mani dei carnefici (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 143). ~ ***alzati ai capestri*** “sospesi per mezzo di funi con cappio scorsoio”. *Alzati* evidenzia il modo dell'uccisione (per impiccagione), e richiama un altro testo di Sinigaglia, «Dolce vista di essanti acque lontane», nelle *Poesie postume*, dove si parla di «Cristo alzato sulla croce» (il biblico «exaltatus a terra», *Joan.*, 12, 32). *Capestri* è termine frequente in letteratura, si veda in particolare un passo poetico del Manzoni («Avea i luridi solchi in su la strozza | del capestro», *Del trionfo della libertà*, canto III, dove tra l'altro compare anche il termine *strozza*, qui utilizzato al v. 8).
- v. 12 ***di fresche ferite vestiti*** Si noti l'estrema forza dell'immagine, sostenuta dall'allitterazione della fricativa labiodentale sorda unita alla vibrante (*fresche ferite*), con predominanza inoltre della vocale *e*. Nell'*Antologia della poesia italiana* è osservato che «non si nomina il rosso del sangue, che forse l'eccesso di luce scolora. Di fatto in questa scena il rosso è il colore negato, che non deve inquinare il magnifico oro» (pp. 935-36). L'interpretazione mi sembra tendenziosa, forse dovuta alla volontà di politicizzare all'inverso ciò che qui comunque non è apertamente in questione. L'oro infatti viene in ogni caso “inquinato” dalla presenza della morte, creando una fortissima contrapposizione fra i versi d'apertura e questi, pur senza evocazione esplicita del colore rosso (che comunque è richiamato più che apertamente dalle *fresche ferite* di cui i morti sono addirittura *vestiti*). Si veda anche l'osservazione di Francesca Latini: «se il sangue che riveste i cadaveri dei partigiani ne fa dei martiri pietosi al pari del Cristo flagellato e quindi ucciso sulla croce, la vivacità di queste pure macchie di colore sembra perfettamente rispondere a quell'idea di rigoglio stagionale che impronta tutta la lirica. Le “fresche ferite” di cui si rivestono, come di nuovi boccioli fecondi, i bronchi scheletrici dei corpi degli assassinati, appaiono quali segni di una rinascita primaverile» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 146).
- v. 13 ***Per chi per chi?*** “a favore di chi?”. La domanda è iterata, a sottolinearne la drammaticità, come al v. 5 si aveva la ripetizione *sui risi sui risi*, che dilatava il paesaggio e lo adattava a una visione dovuta a un movimento *a giri concentrici*.
- vv. 14-15 ***Forse per altre spighe | di cui tanta luce non è che l'ombra*** Il sacrificio dei partigiani potrebbe (*forse*) essere avvenuto *per altre spighe*, rispetto alle quali lo splendido paesaggio dorato descritto all'inizio (al

quale rimanda la *tanta luce*) appare molto meno luminoso (*non è che l'ombra*). Si intende insomma «che tanta solarità del vercellese, data in figura di questa “primavera” di lotta che sta al momento impegnando gli uomini di buona volontà, al confronto col luminoso futuro che ne dovrà scaturire, non è che ombra opaca. [...] Lasciato alle venture generazioni il compito di giudicare se tale raccolto avrà dato il suo giusto “fructum”, la lirica si chiude sull’idea di una non immediata, ma prossima realizzazione del bene per cui si sta al momento combattendo: la “tanta luce” di questi giorni di lotta [...] non è che esigua parvenza, minimo assaggio di quel radioso umano avvenire d’autentica giustizia che i resistenti attendono» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., pp. 147-48). L’idea di un raccolto migliore ha una valenza fortemente metaforica, ed esprime la speranza in un rinnovamento, che collocherei nei momenti vicini alla situazione descritta: fatta eccezione per la breve esperienza della Repubblica dell’Ossola, che Sinigaglia – e con lui Contini – aveva vissuto con grande partecipazione, dopo la fine della guerra e le elezioni del 1948 la delusione del poeta rispetto alle grandi attese per il futuro sarà infatti rapida (naturalmente senza che questo intacchi il ricordo e il valore della Resistenza). L’immagine delle messi destinate a generare *altre spighe* richiama, scrive Francesca Latini, la «metafora della sacrificale uccisione del chicco di grano da cui rispunteranno nuove vite, simbolo stesso della resurrezione e troppo esclusivo del *Vangelo* di Giovanni: “Amen, amen dico vobis, nisi granum frumenti cadens in terram, mortuum fuerit, ipsum solum manet: si autem mortuum fuerit, multum fructum affert” (*Joan.*, XII, 24)» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 139), dove già è contenuto in potenza l’accostamento ossimorico di *luce* ed *ombra* («l’interramento del chicco di grano ne presuppone una transitoria giacenza nelle tenebre, seguita dalla nascita di nuove teste al chiarore dei cieli», F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., p. 147). Interessante la possibile allusione al fatto storico, osservata ancora da Francesca Latini: nella primavera-estate del 1944 molti contadini erano stati convinti a non falciare il grano, per non consegnare il raccolto alle autorità fasciste, impedendo così i rifornimenti ai tedeschi. «Alla luce di questo stato di cose, l’allusione al celebre passo evangelico assumerebbe dunque una carica simbolica ancor più forte. Non solo, come da tradizione scritturale, la sementa ormai matura attesterebbe la vittoria sulle tenebre passate – perfetto emblema nelle sue fasi naturali di questo storico momento di passaggio, contrassegnato dal generoso sacrificio di tanta gioventù in nome di un nuovo avvenire – ma la sua stessa abbondanza, dovuta alla mancata mietitura, farebbe fede di un ampio consenso accordato alla lotta di liberazione, estesa così anche ai non combattenti, direttamente partecipi con questo ulteriore “sacrificio” del raccolto» (F. Latini, «Seguendo il volo della giana», cit., pp. 141-42).

### 2.2.2 *Lasciando Premosello*

Il testo, inserito nella sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni», era apparso in precedenza nel volume miscelaneo *Un augurio a Raffaele Mattioli* (Firenze, Sansoni, 1970), con una piccola variante (i due sintagmi del v. 16 erano invertiti: si aveva *la capra s’è fatta*).

Il titolo potrebbe far pensare a un'occasionale partenza dal luogo in cui Sinigaglia aveva risieduto nel periodo in cui dirigeva lo stabilimento dell'industria di famiglia, ma proprio l'avversa fortuna legata a questa sua attività lavorativa, che portò infine alla chiusura della fabbrica (Sinigaglia si trasferirà poi a Milano) fanno pensare a una valenza più simbolica e definitiva, all'abbandono finalmente del «luogo di lavoro e di sofferenze esistenziali che in seguito nella sua produzione poetica diventano luoghi mitici che affiorano indirettamente come un piccolo fiume carsico» (F. Esposito, «Sandro Sinigaglia: la poesia della crisi», cit., p. 140).

Il testo si apre con una dichiarazione fortemente legata al lessico e alla realtà regionale: *la marsigliese vince / la beola cristiana* (vv. 1-2). Il contrasto, che sembra inizialmente opporre la laicità della Francia (evocata attraverso il suo inno nazionale) alla cristianità locale (e forse questo significato ironico sullo sfondo c'è davvero), si riferisce in realtà alla contrapposizione fra due tipi di laterizi, uno dei quali, di origine francese, per ragioni di costo (legate sia alla qualità del prodotto, sia al tempo necessario per la posa) ha cominciato ad essere preferito all'altro, di produzione locale. Una chiave di lettura fornita sin dai primi due versi potrebbe essere dunque legata a un certo tipo di cambiamenti legati alla modernità: si passa a produzioni in serie, spesso di provenienza estera, a scapito dell'industria locale, più artigianale (il discorso in questo caso potrebbe riferirsi anche alle sorti dell'industria gestita dal poeta, che si occupava della fabbricazione delle pietre artificiali utilizzate per ridurre l'usura nelle sedi di rotazione dei perni, e che subiva la concorrenza estera, in particolare giapponese).

Il testo prosegue poi presentando una successione di immagini frammentarie, spesso, almeno a prima vista, irrelate. Dapprima, coordinata alla constatazione relativa ai laterizi, si ha quella sull'esilità del getto d'acqua che cade dal salto di una cascata (vv. 3-5). Per quanto il termine *stroscia* (come anche *dilimare*) non permetta un'interpretazione univoca e precisa circa la quantità d'acqua in questione, l'avverbio *solo* chiarisce che l'acqua in caduta è poca, meno di quanta ci si potrebbe aspettare, o meno di quanta fosse in precedenza. Ciò può essere legato all'idea della siccità, che può avere anche un valore simbolico, o magari a un intervento umano (una diga a monte, o una deviazione di parte del corso d'acqua), che ha compromesso l'afflusso.

A tale osservazione segue (e il verbo d'apertura della seconda parte del verso a scalino, *sfiata*, in un primo momento crea ambiguità circa il referente, perché sembra coordinarsi a *dilima*, mentre in realtà ha il suo soggetto al v. 7, la *pletora coatta*) l'evocazione degli operai del turno di notte che escono dalla fabbrica, nel suono delle sirene e nel fischio dei treni, suono che arriva anche alle orecchie del poeta, includendolo nella scena descritta (vv. 5-10). Quindi compare un cane a spasso per la strada (vv. 11-12), e infine il testo si chiude (con una similitudine che concerne una donna ri-

tratta in un atteggiamento impacciato, ai vv. 13-15) sull'osservazione che la capra sembra un animale goffo e di pianura, se paragonata al camoscio (vv. 16-19).

Il testo si compone di diciotto versi di lunghezza irregolare, con prevalenza di settenari (vv. 1, 2, 3, 7, 9 e 11, l'ultimo anapestico, gli altri giambici) e senari (vv. 12, 16, 17, 18). Due quadrisillabi (vv. 10 e 19), un quinario (v. 4) e pochi versi lunghi: due ottonari (vv. 8 e 14) e due novenari (vv. 13 e 15). Due i versi di misura superiore, un decasillabo (il v. 5, a gradino) e un verso di tredici sillabe (v. 6), nel quale si è tentati di vedere un settenario unito a un senario.

Nel complesso si ha un'impressione di discontinuità, a tratti però risolta in brevi regolarità, osservabili in particolare nei classici senari con accento di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> dei versi 16-18. Si noti tra l'altro che l'unione dei versi 9 e 10 forma un endecasillabo a minore.

Il testo presenta due sole rime, una tra i vv. 3 e 7 (*cateratta-coatta*, in consonanza con *notte*, v. 5, ripreso da *parapetto*, v. 14) e una tra i vv. 13 e 19 (*casello-gemello*, in rima imperfetta con *quelle*, v. 5, che è ripreso da *quella*, v. 13).

## Lasciando Premosello

La marsigliese vince  
la beola cristiana  
e della cateratta  
solo una stroscia  
dal salto dilima.

Sfiata in quelle 5

trenetiche sirene dei turni di notte  
la pletora coatta  
nel fischio ebro degli espressi  
che a lungo mi lasciavano  
in ascolto. 10

Per la strada va il cane  
che tira la gamba.  
E come quella del casello  
che scavalca con la sporta  
il parapetto ferroviario 15  
s'è fatta la capra  
pesante padana  
se miri il camoscio  
suo gemello.

- v. 1 **marsigliese** Laterizio rettangolare piano, di argilla color mattone, con risvolti e scanalature ai bordi che permettono il reciproco incastro (il *Glossario* dell'edizione Garzanti, che già definisce la *marsigliese* “te-gola di argilla con scanalature”, segnala anche che si tratta di un termine di area lombarda). Brevettata nel 1841 dai fratelli Gilardoni (le cui industrie avevano sede in Alsazia) e usata nella copertura di edifici, è una tegola prodotta in serie e quindi molto più economica rispetto alle beole, che richiedono anche un lavoro di posa notevolmente più lungo e impegnativo. Il termine era già comparso in letteratura con Govoni («Ap-pennini di liquide turchesi | chiudon da un lato il candido villaggio | coi suoi tetti di rosse marsigliesi», *Preghiera al trifoglio*, Roma, Casini, 1953, p. 178) e Gadda («Il Balossi era piovuto a piedi nudi dal tetto dove accudiva a rigovernare le marsigliesi malconce, dopo la furibonda grandinata della settimana avanti», *Accoppiamenti giudiziari*, Milano, Garzanti, 1983, p. 151).
- v. 2 **beola** Varietà di gneiss usata per pavimentazioni stradali, rivestimenti interni e tetti (sottoforma di lastre grigie irregolari parzialmente sovrapposte). Il nome (che lo Zingarelli segnala essere attestato dal 1905) de-riva dalla località di Beura, sul fiume Toce, in val d'Ossola (vicino a Domodossola e direttamente confi-nante proprio con il comune di Premosello), dove esistono grandi cave di gneiss. Forse incompleta la defi-nizione fornita nel *Glossario* dell'edizione Garzanti delle *Poesie*, che dice «roccia usata per la pavimenta-zione delle strade», rendendo più ardua l'interpretazione (in luogo della spiegazione che qui si è preferita, dovremmo pensare a una competizione fra tegole e pietre del selciato, di non facile decifrazione). La defi-nizione è data probabilmente sulla traccia del GDLI, che segnala tale utilizzo come il principale, e che for-nisce un'etimologia poi ripresa dal *Glossario*: il comune di Beola in val d'Ossola (si tratta forse di una va-riante regionale o dialettale del nome «Beura» segnalato ufficialmente). ~ **cristiana** Il senso non è reli-gioso: la parola è spesso utilizzata, in un contesto informale, per qualificare ciò che è abituale e proprio del luogo, in termini tendenti al campanilismo, ed eventualmente con caratterizzazione etica positiva. Il termi-ne si presta inoltre a un gioco contrastivo rispetto a *marsigliese*, dal punto di vista culturale o religioso.
- vv. 3-5 **e della cateratta / solo una stroscia / dal salto dilima** “Solo un piccolo getto d'acqua (*stroscia*) precipita (*dilima*) dal salto della cascata (*cateratta*)”, ma la violenza dell'iperbato presupposta da tale interpretazio-ne può far propendere, piuttosto, per un significato leggermente diverso e forse più convincente: intenden-do *della cateratta* come complemento di argomento, si avrebbe “e quanto alla cascata, non ne rimane che un piccolo getto d'acqua che precipita dal salto”. Potrebbe trattarsi del torrente che si getta da una gola con una piccola cascata nel Toce, dopo il paese di Premosello, sotto il ponte di Luvetto. ~ **cateratta** È proba-bile che in questo caso si tratti di una cascata naturale (o di una serie di piccole cascate), dal cui salto ora discende poca acqua, ma *cateratta* può anche indicare la chiusura a saracinesca che regola il decorso (e in questo caso sarebbe appunto tale artificio umano a limitare la portata, a causa dell'immagazzinamento in un bacino superiore). ~ **solo** L'avverbio ci porta a supporre che abitualmente si tratti di un corso d'acqua dalla portata più importante (la causa può essere la siccità o l'intervento umano al quale si è accennato so-pra). ~ **stroscia** Indicato nel *Glossario* come “rigo d'acqua”, sembra avere una valenza ambigua, rispetto alla quantità che indica. Il GDLI lo definisce «rovescio d'acqua, scroscio di pioggia, per lo più intenso e fragoroso», e per estensione «pozza d'acqua o di altra sostanza liquida o anche rigagnolo». Tenderei a ipo-

tizzare una via di mezzo entro le due definizioni, per quanto riguarda la quantità. ~ *dilima* “precipita in basso” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti). Per il *Vocabolario della Crusca*: «quasi discendere ad imo». Lo stesso vocabolario segnala un’occorrenza nel *Dittamondo*: «Trovammo un piano quasi in su la cima | Salvatico di spine, e d’altre rame, | Per quello un’acquicella si dilima | Bagnando l’erbe, e scende per lo monte» (libro III, cap. XXI). ~ *sfiata* “fuoriesce”. Si riferisce alla *pletora coatta* del v. 6, e non alla *stroschia* citata sopra, come potrebbe erroneamente far supporre la contiguità con *dilima* (i due termini sono comunque separati dal gradino e dal punto fermo, dunque non di vera e propria anfibologia si tratta).

- v. 6 **trenetiche** “lugubri, lamentose”(così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti). Il termine, in italiano, significa unicamente “relativo ai canti funebri della poesia greca antica”. In questo caso si tratta, come indicato nel *Glossario*, di un preciso calco dal greco  $\text{qrhnhtikó}\text{j}$  (“incline a lamentarsi, lamentoso”), derivato da  $\text{qröno}\text{j}$  (“lamento, pianto, canto funebre”), ma la somiglianza con l’aggettivo “frenetiche” può anche far pensare alla volontà di riscrittura rispetto a una soluzione più banale, che poteva essere funzionale alla descrizione del movimento della *pletora coatta*, trasposto nel suono delle sirene al quale quest’ultima è sottomessa. Il dimostrativo del verso precedente conferisce un’aura di familiarità alla scena: è certo usuale per il poeta.
- v. 7 **pletora coatta** “moltitudine costretta”. *Pletora* è un termine medico che indica l’aumento o l’eccesso della massa sanguigna, e per estensione la sovrabbondanza, la grande quantità. La *moltitudine* è quella degli operai che escono dalle fabbriche alla fine del turno.
- v. 8 **nel fischio ebro** Il sintagma dipende da *sfiata*, e la costruzione ricopre uguale funzione rispetto a quella dei vv. 5-6. Il suono lugubre delle sirene della fabbrica è sovrapposto o alternato al fischio dei treni, *ebro* (letterario per *ebbro*) perché pieno, acuto, dall’apparenza irragionevole (dunque con antropomorfizzazione dei treni, ai quali vengono dati sentimenti umani).
- vv. 9-10 **che a lungo mi lasciavano / in ascolto** Si tratta dell’unico passaggio alla prima persona singolare, nel testo. Il poeta descrive sé stesso come ascoltatore, collocando l’azione nel passato (si tratta forse di qualcosa che non accadrà più, dal momento che sta lasciando Premosello) e esprimendola con l’imperfetto, che presuppone iterazione (forse l’allusione è a frequenti veglie notturne, durante le quali il silenzio era interrotto dal fischio dei treni). Presentandosi quale ascoltatore, magari solitario, del fischio dei treni, il poeta rinforza inoltre la sua posizione privilegiata di osservatore delle altre scene. La situazione di solitudine, che si presta alla riflessione, è presente anche in altri testi dell’autore (si veda ad esempio *In ermo letto*, ma anche *Virgiliana*, per un simile interludio sonoro alla riflessione notturna: «tra le mani l’improfetica | capocchia... riecco (presagito!) terricrepo | lo strillo [...] d’un fuoruscito parto frigno | selvaggio e tempestivo nella concubia notte»). Il tema della riflessione notturna è virgiliano e, tra i moderni, in particolare pascoliano (Pascoli si serve della complicità della notte per far emergere temi altrimenti taciuti, legati alla sensualità e alla trasgressione).
- v. 12 **tira la gamba** “strascina la gamba”. Il cane, umanizzato attraverso l’utilizzo del termine *gamba* (in luogo di zampa, o simili), potrebbe essere il simbolo, con il suo faticoso procedere, di un’umanità azzoppata (o

dello stesso poeta). Meno probabile invece che l'espressione significhi "fa accelerare il passo" (del padrone, perché il cane al guinzaglio si muove rapidamente).

vv. 13-15 **come quella del casello / che scavalca con la sporta / il parapetto ferroviario** Con *casello* probabilmente si intende la casa cantoniera posta lungo una ferrovia (anche per via del precedente fischio dei treni), e *quella del casello* può essere una donna che lavora o vive nello stabile, o che semplicemente vi passa davanti abitualmente (eventualmente potrebbe però trattarsi anche di un caso isolato, osservato in quel momento). Il fatto che la donna, forse già normalmente un po' impacciata, debba compiere un'operazione in ogni caso poco agevole come scavalcare il parapetto ferroviario, portando con sé anche la sporta, crea nei suoi movimenti una goffaggine accentuata, che permette all'episodio di diventare l'elemento di una similitudine, rispetto alla capra che *s'è fatta ... pesante* (vv. 16-17). Si noti l'insistita ripetizione dell'occlusiva velare (*come quella del casello / che scavalca con la sporta*, poi ripresa con *capra e camoscio*).

v. 17 **pesante padana** Due trisillabi piani aperti da occlusiva bilabiale sorda, entrambi contenenti il nesso *-an-* e che presentano nell'insieme una prevalenza della vocale *a*. Estremamente espressivi, descrivono la capra come un animale goffo e di pianura, persino domestico (e può esserlo, in effetti), se paragonato al camoscio, che anche in letteratura, oltre che nell'immaginario collettivo, è noto per la sua agilità, la sua dimestichezza con le zone più impervie, la sua selvatichezza. L'osservazione, che per raffronto attribuisce alla capra caratteristiche che non le sono proprie (la capra, pur se meno del camoscio, è anch'essa un animale agile e a suo agio nelle zone di montagna), potrebbe avere una valenza metaforica, e alludere in qualche modo al fatto che un giudizio può dipendere dal punto di vista e dai termini di raffronto; oppure, soprattutto in virtù dell'aggettivo *padana*, potrebbe alludere all'imminente trasferimento del poeta a Milano, con conseguente abbandono (suggerito anche dal titolo) del paese di Premosello, che comporterebbe un cambiamento nelle abitudini o nell'atteggiamento del poeta.

v. 18 **se miri** Il "tu" è impersonale.

v. 19 **suo gemello** Come la capra, il camoscio appartiene alla famiglia dei bovidi, e i due animali sono accomunati da una discreta somiglianza (il poeta, al v. 17, li distingue solo per il loro diverso grado di agilità e di selvatichezza). Nei confronti del camoscio il poeta sembra nutrire una maggiore simpatia e ammirazione, forse legate in generale al fatto che si tratta di un animale più libero e indipendente, forse motivate da qualche rimpianto per l'abbandono del paese, delle consuetudini, di una realtà locale senz'altro più amata di quella milanese.

### 2.2.3 Ritorno di notte al paese

La poesia, inserita nella sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni», si trova a soli due testi di distanza da *Lasciando Premosello*, inducendo a ipotizzare, anche in ragione dell'opposto significato dei titoli, che vi sia un legame fra l'uno e l'altro. Si potrebbe essere portati persino a supporre che si tratti dello stesso paese, ma la mancanza di nomi propri di luogo, in questo secondo te-

sto, così come l'estrema oscurità di alcuni dei riferimenti di carattere geografico (i quali comunque prendono in considerazione una realtà lacustre che non è direttamente collegabile al comune di Premosello, situato a una quindicina di chilometri, in linea d'aria, dalle rive del Verbano: si parla infatti dell'*inerte lacustre quiete*, di *barche accoccolate* e di un *porticciuolo*), suggeriscono di non insistere su questo aspetto, per concentrarsi piuttosto su alcuni tratti caratteristici del testo che lo avvicinano notevolmente a *Lasciando Premosello*, oppure che lo distinguono da esso.

Come nell'altro testo, assistiamo a una giustapposizione di immagini legate a un paese, che appaiono talvolta di difficile interpretazione. Alle rappresentazioni degli spazi abitati (vv. 1-11), che si concludono sulla figura del poeta che si osserva riflesso nell'acqua (vv. 12-14), si accostano quelle di spazi naturali, con lago monti e cielo (vv. 15-22), alle quali seguono altre istantanee di realtà abitata, dal carattere più marcatamente sonoro (vv. 23-28), che si mescolano ai ricordi infantili (vv. 29-36). La seconda e breve strofa ritorna a immagini notturne e del presente, con la risalita, lungo la strada, di un convoglio di carbone (vv. 37-42).

Se le immagini descritte in *Lasciando Premosello* (le tegole, l'acqua, le sirene e il fischio dei treni che accompagnano l'uscita degli operai dalla fabbrica, il cane per la strada e infine la pesantezza della capra, contrapposta al camoscio e accomunata a una precisa, impacciata figura femminile) non concedevano che un minimo spazio al passato (con il *fischio ebro degli espressi / che a lungo mi lasciavano / in ascolto*), e comunque a un passato che poteva anche essere recente, in questo testo invece la memoria, in particolare relativa al tempo dell'infanzia, guadagna uno spazio rilevante, compreso tra i versi 29 e 36 e associato al ricordo di una persona precisa (Eraldo), un compagno di giochi in seguito forse deceduto a causa di un incidente in una miniera di carbone.

Lo spazio, inoltre, si allarga: dal paese si passa al paesaggio (vv. 15-18), con scorci di lago e complicati riferimenti geografici, per poi arrivare a descrivere nientemeno che le immensità del cielo, con un'intensificarsi dei termini oscuri e ricercati (vv. 19-21).

La consuetudine, appena evocata nell'altro testo (attraverso il *quelle* del v. 5, riferito alle sirene, e poi con l'imperfetto, nell'espressione *a lungo mi lasciavano / in ascolto*, ai vv. 9-10), qui è ripetutamente sottolineata: compaiono le espressioni *come sempre* (v. 4, che richiama tra l'altro il finale della poesia «Di taverna in taverna», dove l'avverbio *sempre* è ripetuto tre volte in due versi), *ritorna* (v. 7, dove si parla dell'acqua, il cui *uggiolare* torna a farsi sentire di notte, mentre di giorno forse era coperto da altri rumori) e ancora *sempre* (v. 23), riferito all'*urlo* che prorompe forse dalla *rocca* evocata nel verso precedente, probabile riferimento al rumore del vento, ma con una valenza inquietante nel suo perdurare che resta inspiegato.

I personaggi che popolano il paese, e che nell'altro testo erano appena tratteggiati (la *pletora coatta*, v. 7, e *quella del casello*, v. 13), qui aumentano di numero e acquistano maggiore spazio, pur re-

stando nella maggior parte dei casi figure evanescenti, generiche o di difficile identificazione: l'immagine d'apertura evoca i *camionisti*, definiti solo in base alla loro attività e non necessariamente conosciuti, ma poi vi sono *gli amici del tresette* (v. 4), *Eraldo* (v. 27, nome che potrebbe già fare parte del ricordo, ma anche essere lo spunto per la rievocazione, se ad essere chiamato è uno sconosciuto il cui nome corrisponde a quello del personaggio noto al poeta) e infine un «tu», al quale il poeta si rivolge solo per parlare del *convoglio del tuo carbone* (v. 40), e che potrebbe essere lo stesso *Eraldo* evocato in precedenza.

Il testo è fra i più lunghi della raccolta: quarantadue versi, suddivisi in due strofe fortemente disuguali (rispettivamente di trentasei versi e di sei, dunque una è lunga esattamente sei volte l'altra), delle quali la prima appare a sua volta suddivisa in due parti da un verso a gradino, estremamente lungo, che crea un vistoso spazio bianco (v. 14).

La metrica è estremamente composita: emergono in particolare un certo numero di endecasillabi, spesso raggruppati (dodici, ai vv. 3, 8, 16-18, 24-25, 27-29, 31, 40), e di novenari (sette, ai vv. 5-6, 23, 30, 32, 35-36). Colpiscono l'attenzione, in particolare, gli endecasillabi ai vv. 16 e 17, con inusuale accento di 2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>, e quello al v. 18 (accento di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>). Numerosi anche i versi più lunghi, che contano dalle dodici alle quattordici sillabe.

## Ritorno di notte al paese

Quando i camionisti cominciano la notte  
frana la saracinesca del bettolino  
sulla curva riprendono i motori.  
Slenzano gli amici del tresette come sempre  
in compagnia poi il silenzio 5  
tocca l'ora del campanile  
chiaro ritorna  
l'uggiolare dell'acqua molinara  
che s'interra e una luce di bengala  
acefala si fa 10  
HELL rimane scritto.  
Resto a riguardarmi  
in questa sagoma che schizza dal mio piede  
anacolimorfo quaglio di me di me più vivo.  
Ed oltre  
l'inerte lacustre quiete 15  
le statue dei monti corni la becca  
un grifo che muta nome ma nitida

e mansueta la giogaia del passo  
 che scavalca un cielopregno  
 di lucidi vapori tremiti baleni 20  
 sciamiti galattici...  
 e qui sopra la rocca.  
 Un urlo sempre che sprigiona  
 schiene di tetti barche accoccolate  
 il porticciuolo quinte una finestra 25  
 serrata sopra un nome gridato a perdifiato  
 «Eraldo Eraldo» fanciullo ribaldo  
 teppista amico mio vita venduta  
 che mi svelasti i giochi proibiti  
 dietro la siepe dei falaschi 30  
 il taglio roseodenso delle spose  
 bambine sotto il viadotto  
 la scalata la lusinga simulata  
 del naufragio dalla cimba l'audace  
 carpiato e che grigio precipiti 35  
 in un cunicolo di Fiandra.  
  
 A strappi ad ansimi  
 vien sù dalla circonvallazione  
 soffia ritrova un malo galoppo  
 il convoglio del tuo carbone stampa 40  
 incatenate ombre stanotte sui muri  
 del paese e finire non vogliono.

v. 1 **cominciano la notte** “iniziano il turno di lavoro notturno”.

v. 2 **frana la saracinesca del bettolino** “la bettola viene chiusa (con l'abbassamento della sua saracinesca)”. Il *Glossario* dell'edizione Garzanti definisce *bettolino* come “rivendita di generi alimentari”, e in questo senso il termine può essere infatti utilizzato (in particolare nelle carceri, nelle caserme o anche nelle stazioni); tuttavia il contesto e l'esistenza di un'accezione regionale (lombardo-piemontese) del termine che lo impiega come diminutivo di bettola, nel senso di “taverna, osteria”, nonché il contesto (che include *gli amici del tresette*), mi fanno preferire questa interpretazione. Inoltre l'utilizzo di diminutivi per termini legati alla realtà del luogo (viene così segnalato il loro valore affettivo) è rilevabile anche in altri testi di Sinigaglia (un esempio è *l'invernetta*, nei *Gabbiani*). Il verbo scelto (*frana*) dà un'idea di rapidità e quasi di irreversibilità; il probabile rumore sferragliante evocato si contrappone inoltre al silenzio che domina a partire dal v. 5.

- v. 4 **slenzano** “orinano”. Il termine è attestato in alcuni rari vocabolari (non figura ad esempio nel GDLI), che lo segnalano come forma gergale («en jargon, pisser», Giovanni Veneroni, *Dictionnaire Italien-François*, M. E. David, 1723). In lingua furbesca (il gergo della malavita usato tra il XVI e l’inizio del XX secolo) **lenza** significa “acqua” (lo segnala il *Glossario* dell’edizione Garzanti) oppure “orina”. ~ **tresette** Gioco di carte italiano, di origine spagnola e le cui regole variano notevolmente a seconda della regione. Si noti come il verso sia attraversato da una catena di richiami fonici (*slenzano – tresette – sempre*, a cui si aggiunge il *silenzio* del verso successivo, parola molto vicina a *slenzano*).
- vv. 5-6 **il silenzio / tocca l’ora del campanile** Sono possibili più interpretazioni. Da un lato, si può pensare che il silenzio arrivi a toccare, a coinvolgere l’ora del campanile, dunque che il campanile non batta più le ore; dall’altro però si può intendere *l’ora* come soggetto, dunque “l’ora del campanile tocca il silenzio”, cioè lo rompe, con il suo rintocco (esiste in effetti, nel linguaggio militare come anche in quello ecclesiastico, dove però è più rara, l’espressione “suonare il silenzio”). Può trattarsi anche di una giustapposizione, con una netta separazione fra *poi il silenzio* (che segue le probabili voci degli *amici del tresette*) e *tocca l’ora del campanile*, cioè “rintocca l’ora del campanile”, nel silenzio che si è creato. In Sinigaglia potrebbe agire indirettamente il ricordo del primo testo di *Finestra illuminata* (in *Myricae*), intitolato *Mezzanotte*, che recita nei primi due versi: «Otto... nove... anche un tocco: e lenta scorre | l’ora; ed un altro... un altro. Uggiola un cane». Il testo prosegue con una successione di immagini accumulate analoga a quella di *Ritorno di notte al paese*, tra le quali vi è una *finestra* (qui al v. 25): «Brilla, | sola nel mezzo alla città che dorme, | una finestra, come una pupilla | aperta» (*Mezzanotte*, vv. 8-11). Il testo inoltre si chiude sull’immagine di un uomo che veglia (non si sa se per «dolore antico o giovine speranza», v. 13), condizione analoga a quella di Sinigaglia in questo testo.
- vv. 7-8 **chiaro ritorna | l’uggiolare dell’acqua molinara** “si sente di nuovo distintamente il rumore dell’acqua del mulino”. *Molinara* è una variante (come *mulinara* e *molinaia*), di *mulinaia*, segnalato nel GDLI con il solo significato di “mugnaia”, ma che etimologicamente, volendo indicare qualcuno “del mulino”, può prestarsi a sostituire tale complemento anche in riferimento a un soggetto inanimato (e si può comunque immaginare che all’acqua sia poeticamente attribuito il ruolo di mugnaia). L’*uggiolare* dell’acqua (il verbo indica un suono generalmente lamentoso, o comunque non allegro, adeguato all’atmosfera notturna) è dovuto forse al movimento della ruota (della quale potrebbe richiamare il cigolio), e lo si sente di nuovo *chiaro*, dopo i rumori della giornata, grazie al silenzio notturno. *Uggiolare* è detto comunemente di cani, eventualmente di persone, e solo in rari casi di fenomeni atmosferici o simili («Poi, allontanatosi uggiolando il temporale, si scoprì nel grigio folgorante l’abbazia di Pomposa», Corrado Alvaro, *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, 1967, p. 159).
- v. 9 **s’interra** Propriamente “si colma, si riempie di terra”, infossandosi dentro di essa. Può darsi che in questo caso l’acqua scompaia all’interno di una conduttura, interpretazione suffragata dalla probabile fonte montaliana: «Meno di quanto | t’ha rapito la gora che s’interra | dolce nella sua chiusa di cemento» (vv. 3-5 del testo senza titolo che chiude *Le Occasioni*, in Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2005, p. 192). È possibile tuttavia anche che l’acqua si interri nel senso che scorre verticalmente, perché forma una casca-

ta, magari in corrispondenza della presenza della ruota del mulino, e quindi si dirige perpendicolarmente, direttamente, verso la terra sottostante, appunto interrandosi. ~ *luce di bengala* Normalmente con *bengala* si intende un fuoco artificiale colorato, ottenuto attraverso la polverizzazione di sostanze chimiche. In questo caso, poiché il riferimento è a un insegna al neon, può darsi che se ne vogliano sottolineare la luminosità o la vivacità cromatica (il colore è probabilmente il rosso), ma anche che si alluda al baluginio iniziale tipico di una luce al neon al momento dell'accensione, o alla sua continua intermittenza dovuta al malfunzionamento.

- v. 10 *acefala si fa* “resta senza testa”, cioè mancante della prima lettera, con originale parodia del biblico «Fiat lux».
- v. 11 *HELL* Si tratta con tutta probabilità della scritta «SHELL» (la cui prima lettera appunto si è spenta), nome di una multinazionale (la Royal Dutch Shell, con sede nei Paesi Bassi) operante nel settore petrolifero dal 1907 (l'insegna dunque è posta presso un benzinaio). Dal 1955 la scritta è di colore rosso. Si noti che «Hell» in inglese significa “inferno”: una tale scritta rossa che campeggia nell'oscurità assume di conseguenza una valenza fortemente inquietante.
- v. 12 *resto a riguardarmi* Il poeta che si contempla potrebbe ricordare casi analoghi, dalla tradizione dell'autoritratto (ripresa dallo stesso Sinigaglia in un omonimo testo, sempre nella *Camena*) fino alle esperienze tipicamente novecentesche di scissione dell'io poetico, che si dissocia da sé per osservarsi con sguardo più oggettivo (ma in questo caso vi è l'ironia di osservare, in modo poco metafisico, il proprio riflesso, oltretutto deformato). Si noti l'allitterazione della vibrante.
- v. 13 *che schizza dal mio piede* Il verbo è estremamente dinamico: fa pensare che il piede sia in movimento e faccia rimescolare dell'acqua, agitando il riflesso. Il verbo *schizza*, così come la scelta del successivo termine *quaglio*, porterebbero in effetti a pensare che ai piedi del poeta vi sia una pozza d'acqua (improbabile invece che si tratti già della riva del lago); tuttavia nulla garantisce tale interpretazione.
- v. 14 *anacolimorfo* “che non ha forma e profilo proporzionati” (così il termine è definito nel *Glossario* dell'edizione Garzanti). L'aggettivo è un composto del greco Πνάκωλ οἶ, “di gambe corte” e μορφό, “forma”, e indica propriamente, in zoologia, un animale domestico caratterizzato da tronco la cui lunghezza è proporzionata alla massa o i cui diametri orizzontali prevalgono su quelli longitudinali, e che ha collo ed estremità assai accorciati (ad esempio il bassotto). In questo caso, il termine potrebbe dunque non solo riferirsi al fatto che il riflesso non è proporzionato (ad esempio a causa di una fonte luminosa posta proprio sopra il poeta, che rende l'ombra tozza), ma anche specificare che a causa della posizione del poeta, in piedi e dunque perpendicolare rispetto all'ipotizzata superficie dell'acqua, il riflesso riduce le dimensioni della parte inferiore del corpo, ed eventualmente lo allarga. Forse c'è un'ironica volontà di contrapposizione rispetto alle *walchirie* della poesia «Oste, stupenda è la topia» (sempre nella sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni»), belle turiste che l'oste fa accomodare a un tavolo crudelmente lontano da quello del poeta, e che sono *dolicomorfe* (cioè “slanciate”, dalla forma allungata, con calco dal greco δολικό, “lungo” e μορφό, “forma”, come indica il *Glossario* dell'edizione Garzanti). ~ *quaglio* “coagulo” (così nel *Glossario* dell'edizione Garzanti). È forma antica o regionale per *caglio*, che propriamente indica la so-

stanza acida impiegata nella lavorazione casearia, contenente un enzima che fa coagulare il latte. ~ **di me di me più vivo** Ripetizione enfaticamente. Da un lato rispecchia la realtà del movimento rapido e frammentato del riflesso, dovuto all'agitarsi dell'acqua, e dall'altro evidenzia il paradosso, l'iperbole che mette in risalto l'inerzia del poeta.

v. 15 ***l'inerte lacustre quiete*** Immagine di calma assoluta, con ripresa (tre volte) dello stesso nesso consonantico, invertito nella seconda occorrenza e sempre seguito da *e* (*oltre - inerte - lacustre*).

v. 16 ***le statue dei monti corni la becca*** L'immagine delle *statue dei monti* dà un'idea di immobilità maestosa, ed è seguita all'interno dello stesso verso dai primi due elementi di una triplice specificazione apposizionale (il terzo elemento occuperà gran parte del verso successivo). Nonostante le numerose ricerche, non è stato possibile definire con esattezza quali siano i referenti evocati (è anche possibile che le montagne descritte non siano poste direttamente l'una accanto all'altra, e questo aumenta la difficoltà della ricerca e l'inaffidabilità del risultato, che conserverebbe un certo tasso di soggettività); si può ipotizzare che i profili delle montagne, con le loro forme particolarmente caratteristiche, si staglino di fronte al poeta, oltre il lago (dunque in un punto del versante di Angera), ma anche che si trovino lontano, magari alla sinistra del poeta: tramite il prof. Emilio Manzotti, Carlo Carena mi segnala infatti che i *monti corni* sono probabilmente i Corni di Nibbio, una catena montuosa dalle forme aguzze, che arriva a toccare i 2000 metri ed è situata a nord del lago Maggiore (separa la Val d'Ossola e la Val Grande, e i suoi estremi sono costituiti dalla Cima di Corte Lorenzo e dal Pizzo del Lesino). Il termine *becca* tra l'altro è portatore di molti significati: il GDLI segnala che anticamente, era una sciarpa di seta (quella portata a tracolla da ecclesiastici, magistrati e accademici), ma anche la bandoliera dei soldati (durante il Medioevo), il nastro di seta usato per legare le calze sotto il ginocchio, il copricapo a due punte del doge e una forma di scherma. Il termine è usato inoltre per indicare la piega fatta a una pagina di libro per ritrovare il posto, la cocca di un fazzoletto e infine – solo dialettale – la cima aguzza di un monte, significato che sembra essere il più adatto in questa sede. Il fatto che il termine indichi anche un copricapo a due punte ci lascia tuttavia liberi di immaginare che possa essere un'analogia conformazione della montagna ad aver portato i locali o il poeta ad attribuirle tale soprannome.

v. 17 ***un grifo che muta nome*** Il terzo elemento della specificazione ammette anch'esso il riferimento a diverse immagini possibili. Il termine *grifo*, che può valere "muso" (di un animale) o "volto" (con connotazione spregiativa), o può anche essere un equivalente di *grifone* (dunque l'uccello rapace simile all'avvoltoio oppure l'animale mitico con testa di uccello e corpo di serpente o di quadrupede alato), sembra essere utilizzato qui in una delle sue accezioni per descrivere il profilo di una delle montagne. Il motivo per cui tale *grifo* cambia nome potrebbe dipendere dal fatto che la montagna, essendo visibile dalla sponda sinistra del lago, che è in territorio piemontese, ma trovandosi in territorio lombardo, sia chiamata in modi diversi a seconda della regione.

vv. 17-18 ***ma nitida / e mansueta*** La coordinazione per opposizione è motivata forse dal contrasto degli aggettivi ora utilizzati (in particolare *mansueta*, che rinforza l'idea di calma già suggerita dalla *quiete* del lago e an-

che dalle *statue* delle montagne) rispetto al precedente *grifo*, termine che fa pensare a una creatura – umana o animale, reale o fantastica – aggressiva o comunque in grado di esserlo.

- v. 18 **la giogaia del passo** “la catena di montagne che comprende il passo”. In questo significato il termine compare in Pirandello («E guardava, intanto, laggiù in fondo, azzurre e lievi nella lontananza, le giogaie degli Appennini», *Novelle per un anno (Concorso per referendum al Consiglio di Stato)*, vol. II, tomo II, Milano, Mondadori, 2007, p. 808). L’immagine sfrutta un termine della biologia (la *giogaia* è negli animali una piega della pelle del collo, e il termine è utilizzato in questo senso, e così definito nel *Glossario* dell’edizione Garzanti, nella poesia «Madame Sosostri», collocata nella stessa sezione ad alcuni testi di distanza) per descrivere una conformazione geologica. Possiamo immaginare che il tratto di montagna con il passo disegni in cielo un semicerchio con la curvatura rivolta verso il basso, racchiuso entro due cime più alte.
- v. 19 **scavalca** È più probabile che sia il *cielo* a scavalcare la *giogaia del passo*, piuttosto che il contrario, ma l’ambiguità logico-sintattica suggerisce comunque l’idea di un cielo basso, perché molto nuvoloso. ~ **pregno** “gonfio”.
- vv. 20-21 **di lucidi vapori tremiti baleni | sciamiti galattici** Accumulazione asindetica di immagini relative al cielo. La costruzione racchiude quattro sostantivi entro due aggettivi. I *vapori* (“vapore acqueo, nuvole”) sono *lucidi* forse perché illuminati dai *baleni* (“lampi”), o forse per trasmettere l’impressione che siano proprio impregnati d’acqua. I *tremiti* danno un’idea di instabilità, dovuta forse alle raffiche di vento che alterano continuamente la forma delle nuvole. Potrebbero tuttavia collegarsi anche ai *baleni*, caratterizzando dunque i lampi per la loro discontinuità. Gli *sciamiti* (“drappi fini vellutati”, come indica il *Glossario* dell’edizione Garzanti, e dunque un’immagine delle nuvole, o eventualmente della nebbia) possono essere detti *galattici* perché fanno parte del cielo, perché sono immensi o anche, con ricordo del greco *gal aktikój* (“di colore latteo”) perché sono bianchi. Tuttavia, nell’ipotesi che gli *sciamiti* siano radi e che il cielo sia in parte sereno, *galattici* potrebbe anche riferirsi alla via lattea.
- v. 22 **qui sopra la rocca** Nuovo spostamento spaziale: si è passati dall’immagine che si rifletteva ai piedi del poeta (*questa sagoma*, v. 15) al paesaggio in lontananza (*oltre*, v. 14), per ritornare ora a un soggetto vicino (*qui sopra*), la *rocca*. Si tratta probabilmente di una conformazione geologica ben precisa (più difficilmente di una fortezza), ma la cui identificazione non è certa. Forse si tratta del Sacro Monte di Arona, dedicato a San Carlo (sul quale sorge il Colosso di San Carlo Borromeo, detto il Sancarlone). È possibile tuttavia anche che si tratti della Rocca Borromeo di Angera, la quale, trovandosi sull’altra sponda del lago, se è indicata con *qui sopra* porterebbe a riconsiderare la distanza delle *statue dei monti*, che potrebbero essere parecchio più lontane. Sembra in ogni caso che la *rocca* sia collegata all’*urlo* del verso successivo, che sprigionerebbe da essa.
- v. 23 **Un urlo sempre che sprigiona** Forse si tratta del fischio del vento, che soffia attraverso una gola. Sembra anticipare il *nome gridato a perdifiato* del v. 26, ma può anche rappresentare simbolicamente l’urlo che potrebbe aver emesso Eraldo precipitando in un *cunicolo di Fiandra* (v. 36). L’urlo, e il suo carattere continuo, hanno in ogni caso una valenza fortemente sinistra.

- v. 24 ***schiene di tetti barche accoccolate*** Doppia antropomorfizzazione (i tetti hanno *schiene*, le barche sono *accoccolate*), che si riallaccia al precedente *urlo* e anticipa l'entrata in scena – nel ricordo del poeta – di una presenza umana.
- v. 25 ***Il porticciolo quinte una finestra*** Continua l'accumulazione asindetica, come al verso precedente, e dà l'impressione di un rapido passaggio a volo d'uccello. Le *quinte* fanno pensare a uno scenario teatrale, ma si noti anche che un antico significato di *quinta* è “casa di campagna” (in portoghese *quinta* significa “podere, villa”, a sua volta derivato dallo spagnolo, dove la *quinta* era il “pagamento di un quinto del reddito fondiario”).
- v. 26 ***serrata sopra un nome gridato a perdifiato*** Si noti il forte enjambement (*finestra | serrata*). Il nome potrebbe essere gridato da qualcuno che si trova alla finestra, la quale poi viene subito chiusa, o da qualcuno per le strade, mentre la finestra è chiusa o viene chiusa (e il *sopra* avrebbe quindi un senso spaziale).
- v. 27 ***fanciullo ribaldo*** Si noti la rima interna (*Eraldo-ribaldo*). Il sintagma ricorre identico in un esempio del *Dizionario universale della lingua italiana* di Carlo Antonio Vanzon (Palermo, Tipografia Demetrio Barcellona, 1843), alla voce «ribaldo».
- v. 28 ***teppista amico mio*** Il primo aggettivo è stemperato dal sintagma successivo, che gli dà il carattere confidenziale di un disfemismo. ~ ***vita venduta*** Il sintagma potrebbe alludere alla morte ingiusta e insensata di Eraldo che sembra essere evocata ai vv. 35-36. Forse c'è un richiamo al noto film *Vite vendute* (1953), di Henri-Georges Clouzot (tratto dal romanzo *Le salaire de la peur* di Georges Arnaud, del 1950), che racconta il dramma di quattro avventurieri che accettano di trasportare nove quintali di nitroglicerina su due autocarri per seicento chilometri, allo scopo di spegnere un pozzo petrolifero in fiamme.
- v. 29 ***che mi svelasti i giochi proibiti*** La relativa è coordinata a quella ai vv. 35-36 (*e che grigio precipiti | in un cunicolo di Fiandra*), ed è seguita da un locativo (*dietro la siepe dei falaschi*, v. 30), alla stessa maniera del successivo complemento oggetto, anch'esso dipendente da *mi svelasti* (*il taglio roseodenso delle spose | bambine*, vv. 31-32), che è seguito anch'esso da un locativo (*sotto il viadotto*, v. 32).
- v. 30 ***falaschi*** Si tratta di un'erba palustre usata per impagliare sedie e fiaschi, oppure come lettiera per il bestiame (il termine ricorre anche in un altro testo della raccolta, «Sedia di ritorto falasco», ed è chiosato nel *Glossario* dell'edizione Garzanti come “erba usata per intrecciare o impagliare”).
- v. 31 ***il taglio roseodenso delle spose | bambine*** *Roseodenso* è una coniazione originale a partire da due aggettivi comuni (si è visto che il fenomeno dei neologismi composti è frequente nella poesia del nostro autore), e sembra rispondere al desiderio di Sinigaglia di rendere meno limpido il testo laddove i contenuti si fanno più audaci. Si pensi in questo caso agli scherzosi ma attestati *roseosudante* e *roseocicciuto* (GDLI), ma eventualmente anche alla presenza dei due termini, tuttavia separati e con un contesto completamente diverso, in un romanzo di Grazia Deledda («Il sole era tramontato, e i boschi e le lontananze tacevano sotto il cielo tutto roseo, d'un roseo denso quasi violaceo», *Elias Portolu*, Milano, Mondadori, 1970, p. 94). Si noti il richiamo fonico tra *roseodenso* e *spose*.

- vv. 33-34 **la scalata la lusinga simulata / del naufragio** Terzo e quarto elemento della serie di complementi oggetto dipendenti da *che mi svelasti*. Si allude probabilmente a giochi praticati da bambini, dei quali si evidenziano il carattere fittizio e il fascino avventuroso. Si noti la rima interna del v. 33.
- v. 34 **cimba** “barchetta, navicella”. Termine letterario, già petrarchesco e boccaccesco. Compare anche in Pulci («e se Caron nella sua cimba canta, | rassetta i remi, e la vela rannoda | col matafione, e le vele rammanta», *Morgante*, XXVI) e nella prosa di Pascoli («vedendo le cimbe dei pescatori di pesce-spada», *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002, p. 1014). La collocazione del complemento subito dopo *naufragio*, oltre all’appartenenza allo stesso campo semantico, ne fanno una rievocazione memoriale unitaria, ma sintatticamente il complemento si accosta meglio al successivo *audace carpiato*, effettuato appunto *dalla cimba*.
- vv. 34-35 **l’audace / carpiato** “tuffo compiuto col corpo piegato ad angolo retto” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti). Il tuffo potrebbe avvenire dalla barchetta, senza implicarne necessariamente un capovolgimento legato al precedente *naufragio*. L’aggettivo, ironico, esprime la partecipazione emotiva al gioco, che viene preso molto sul serio ed esaltato, in un’ottica tipicamente infantile. Forte enjambement.
- vv. 35-36 **e che grigio precipiti / in un cunicolo di Fiandra** La maiuscola ci fa ipotizzare che *Fiandra* non sia la pregiata tela di lino, ma l’omonima regione del Belgio (nonostante l’utilizzo del singolare). La subordinata è coordinata a quella del v. 29 (*che mi svelasti i giochi proibiti*) e quindi si riferisce ad Eraldo, del quale si potrebbe ipotizzare la morte in un cunicolo di miniera nelle Fiandre. Magari l’allusione è al disastro di Marcinelle, località del Belgio in cui l’8 agosto 1956, in una miniera di carbone, vi fu un incidente che provocò la morte di 262 operai su 274 uomini presenti nella miniera, e che per numero di vittime fu una delle peggiori disgrazie nella storia dei minatori italiani emigrati (nell’elenco delle vittime non compare nessun piemontese, ma è riportato un possibile nome per esteso di Eraldo: Esmeraldo Pallante, di origini abruzzesi, che potrebbe aver trascorso in Piemonte parte dell’infanzia). Il *grigio* può essere legato al fatto che Eraldo doveva essere ricoperto di polvere (di carbone), o eventualmente all’oscurità della miniera. Una *fiandra* (ma questa volta con il significato di “asciugamano di tela di Fiandra”) compare nella poesia «Da qualche giorno», nei «Versi per Erre» (terza sezione della *Camena gurgandina*).
- v. 37 **sù** L’accentazione, possibile ma rara, si accorda bene con la ricercatezza linguistica propria dell’autore.
- v. 39 **malo galoppo** Si contrappone ironicamente alla ben più comune espressione *buon galoppo* (un esempio: «e un buon galoppo fragoroso m’avrebbe ridata la vita», Foscolo, *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l’Italia*, cap. XXVII). L’ironia dipende anche dal fatto che l’espressione sia applicata non a un cavallo ma a un mezzo meccanico.
- v. 40 **tuo carbone** Il possessivo potrebbe essere dovuto al fatto che Eraldo – è plausibile che il poeta si stia ancora rivolgendo a lui – lavorasse in una miniera di carbone. C’è forse anche un’eco pascoliana, da *Myrica* («Ma tu dormivi, sopra il tuo carbone», *L’ultima passeggiata*, XI, *Carrettiere*). Si noti la rima interna *circonvallazione-carbone*.
- vv. 40-41 **stampa / incatenate ombre** Le ombre sono *incatenate* perché completamente dipendenti dal soggetto che le crea (il convoglio del carbone, che procedendo lungo la strada crea un ostacolo tra la fonte dell’illuminazione stradale e i muri) o perché impossibilitate a staccarsi dalle superfici su cui sono proiettate (*incate-*

nate ... sui muri). È interessante la scelta di un verbo come *stampare*, che può richiamare l'idea della pubblicazione e che evoca qualcosa di definitivo, contrastando con la realtà effimera delle ombre, i cui contorni possono apparire precisi, come stampati, ma che comunque sono continuamente in movimento a causa del procedere del convoglio.

v. 42 ***finire non vogliono*** La scelta di un verbo volitivo per un soggetto come le *ombre*, che erano state precedentemente qualificate come *incatenate*, crea un contrasto inquietante. Le ombre sembrano intenzionate a perdurare anche dopo il passaggio del convoglio, e fanno pensare che la notte stessa sia lontana dalla sua conclusione. Si sta forse alludendo alle ombre interiori, che potrebbero essere legate alla precedente evocazione della morte dell'amico, e costituire eventualmente anche un presagio di oscurità futura.

#### 2.2.4 «Oh memoria di squillanti incudini»

Il testo immediatamente successivo a *Ritorno di notte al paese*, sempre nella sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni», si presenta senza titolo e distinto in due parti, l'una di otto e l'altra di tredici versi. L'assenza di titolo, espediente mai utilizzato nella prima raccolta, diventa l'opzione più sfruttata all'interno della *Camena gurgandina*; forse la scelta dipende dal desiderio di non fornire una chiave interpretativa troppo visibile, o dal non voler privilegiare un'immagine rispetto alle altre all'interno di testi che, come questo, accostano una serie di scene diverse e solo nebulosamente collegate tra loro.

Fin dal primo verso, che contiene la fondamentale parola *memoria*, sappiamo di trovarci davanti alla descrizione di una serie di ricordi (legati all'infanzia e dunque ambientati con ogni probabilità a Oleggio Castello), di carattere visivo (*bricche rosse*, v. 4, *vigneti declivi*, v. 8, *ghirigoro floreale*, v. 19) ma anche uditivo (*squillanti incudini*, v. 1, *uccelli / d'ugola d'oro*, vv. 4-5, *battito / d'un trotto*, vv. 13-14).

Interessante nella prima strofa la suddivisione tra due esclamative di lunghezza simile (tre versi e mezzo la prima, quattro e mezzo la seconda), che descrivono rispettivamente il ricordo del rumore dei martelli che battevano contro le incudini, percepito durante una misteriosa risalita *pensile* (vv. 1-4), e la soprannaturale vitalità degli uccelli *d'ugola d'oro* creati dal maniscalco, che si disperdono nella natura (vv. 4-8).

La seconda parte del testo accentua il procedere cumulativo, che senza verbo reggente (tutto è da ricondurre all'iniziale *Oh memoria*) accosta immagini brevi e diverse, lasciando trasparire un certo gusto per l'anfibologia. Il protagonista è indubbiamente il *nonno*, la cui professione di medico, qui ricordata attraverso l'evocazione di strumenti propri della professione (vv. 10-11), è richiamata anche in un passo della *Breve anàmnese*, in cui il poeta racconta della sua biblioteca e delle proprie

giovanili letture di testi di medicina. Il personaggio sembra non aver fatto altro che cavalcare sui fianchi delle colline della zona (vv. 9-10), portando nelle bisacce alcuni fondamentali strumenti medici e chirurgici (vv. 10-11), tra i quali vi sono *i lacci per la lubrica / vipera che latita nell'erba* (vv. 11-12), probabilmente utilizzati per fermare la diffusione del veleno dopo un morso e che possono rivelarsi utili anche in seguito a un maldestro movimento fatto con la falce (vv. 12-13). Il testo prosegue, senza alcun segno di interpunzione o parola che segnali il distacco, passando ad un'altra immagine con verbo sottinteso, in cui si rievoca il fatto che stando a tavola, sulla base del trotto udito sulle selci, qualcuno riconosceva la cavalla del veterinario, e altri animali *di più mite zoccolo* (vv. 13-17). Il verbo (*riconosceva*), privo di pronomi, fa pensare che il soggetto sia ancora il *nonno*. Infine (vv. 18-21) è evocato un ultimo ricordo, quello dell'arzigogolata insegna di salumiere del cugino Armando, che torna a risplendere *epica* nel ricordo del poeta.

L'immagine complessiva è di compattezza, ma la lunghezza dei versi è variabile. I più brevi si trovano verso la fine del testo (un settenario al v. 20 e un ottonario al v. 18), mentre i più lunghi hanno disposizione più diffusa (versi di tredici sillabe si trovano ai vv. 3, 5 e 12, mentre ai vv. 13 e 15 si hanno dei doppi settenari). Prevalgono gli endecasillabi (vv. 1, 4, 6, 13, 19, di cui uno sdruc-ciolo al v. 11) e i dodecasillabi (vv. 7, 8, 14 e 17). Vi sono poi tre novenari, di cui uno sdruc-ciolo (vv. 2, 10 e 21), e un decasillabo al v. 9. Nel complesso la scelta metrica favorisce l'andamento descrittivo-narrativo, tendente alla prosa, che caratterizza il testo nel suo insieme.

Dal punto di vista fonico, spicca la frequenza della laterale alveolare, spesso doppia, particolarmente presente nei primi versi e poi meno diffusa, ma ancora importante fino al *morello* del v. 15. Un caso di allitterazione più isolato si ha ad esempio con l'efficace ripetizione dell'occlusiva dentale sorda che sostiene il passo del cavallo ai vv. 13-14 (*a tavola dal battito / d'un trotto*).

Oh memoria di squillanti incudini  
dal borgo inferiore alla piazza  
alta risalendo pensile sulla vallea  
delle bricche rosse! minimi uccelli  
d'ugola d'oro dal martello fuorusciti 5  
lassù della mascalcia volteggianti  
nella quiete luminosa dei mattini  
ebberi a perdersi nei vigneti declivi!

Un nonno che non batté che sella  
su quei greppi lancette forcipe 10  
nelle bisacce i lacci per la lubrica

vipera che latita nell'erba lo svio  
fallace della ranza a tavola dal battito  
d'un trotto sulle selci la cavallina  
del veterinario Pop un morello superbo 15  
appartenuto a quel balosso... gli altri  
di più mite zoccolo riconosceva  
ed epica a risplendermi  
torna nel ghirigoro floreale  
ardua cugino Armando 20  
la tua insegna: Salsamentario.

- v. 1 **Oh memoria** Apertura con esclamazione (la prima parte del testo è in effetti costituita da due esclamative, una che si conclude al v. 4, l'altra al v. 8), che pone in evidenza fin da subito il sostantivo (*memoria*) che permette di dedurre la valenza di ricordo di tutte le successive immagini, presentate senza verbo reggente. L'espressione è la stessa con cui si apre una battuta del protagonista della tragedia *Re Torrismondo*, di Tasso («Oh memoria, oh tempo, oh come allegro | de l'amico fedel novella ascolto!», atto II, scena I), ma ritorna anche nelle poesie di Emilio Praga («Oh memoria crudel, spina del cuore!», nella poesia *Piccole miserie*, in E. Praga, *Poesie*, Bari, Laterza, 1969, p. 72, dove tra l'altro si rievocano proprio ricordi dell'infanzia). ~ **squillanti incudini** Il sintagma descrive il suono del martello che batte contro l'incudine nelle botteghe dei fabbri.
- vv. 2-3 **dal borgo inferiore alla piazza | alta risalendo pensile** Movimento ascendente (che si tratti di uno spostamento verso l'alto è indicato due volte: tramite il passaggio da *borgo inferiore* a *piazza alta* e con l'impiego di un verbo come *risalendo*). L'aggettivo *pensile*, che sta per "sospeso nell'aria tramite vari tipi d'appoggio", è usato sempre per definire giardini, terrazze o mobili, mentre qui si ha l'impressione che la sospensione (dell'osservatore) avvenga senza alcun sostegno. Il poeta si appropria dunque di una capacità soprannaturale, dal carattere spiccatamente cinematografico, quasi che riprendesse la scena muovendosi sospeso nell'aria (e tale atto è reso giustificabile dal fatto che si tratta di un ricordo). La descrizione fa proprio pensare al comune di Oleggio Castello (identificazione che sarebbe comunque giustificata, trattandosi del luogo in cui Sinigaglia ha vissuto i primi anni della sua vita).
- v. 3 **vallea | delle bricche rosse!** *Vallea* è letterario per "vallata" (lo troviamo due volte in Dante: «vede lucciole giù per la vallea», *Inf.* XXVI, v. 29, occorrenza segnalata anche nel *Glossario* dell'edizione Garzanti, e «da quella parte onde non ha riparo | la picciola vallea, era una biscia», *Purg.* VIII, vv. 97-98; nel secondo caso tra l'altro viene evocato lo stesso animale che compare qui al v. 12) e *bricche* sono i "luoghi scoscesi (e selvaggi)" (il termine compare praticamente solo in Pulci: «e van per bricche, e d'ogni luogo strano | sempre attraverso», *Morgante*, XXV, e «per boschi e bricche e per balze e per macchie», *Morgante*, XXVIII; la seconda occorrenza è presentata anche nel *Glossario* dell'edizione Garzanti, che fornisce come definizione "dirupi"). Il colore potrebbe essere determinato dall'aspetto dei dirupi, ricoperti di fiori

rossicci (ad esempio l'erica e i rododendri) o di terreno che tende al rosso (come quello argilloso). ~ *minimi uccelli* "uccelli minuti".

- v. 5 *d'ugola d'oro* "dal canto melodioso". L'uccello dall'*ugola d'oro* per antonomasia è l'allodola. ~ *dal martello fuorusciti* "creati lavorando il ferro". Affascinante la contrapposizione tra i minuti e fragili volatili e i pesanti attrezzi con i quali sono stati creati. Si vuole intendere probabilmente che il rumore del martello genera suoni alti (ed eventualmente scintille), che sembrano arrivare ad avere vita propria, muovendosi liberamente fuori dalla bottega del maniscalco.
- v. 6 *lassù* L'avverbio fa pensare che l'osservatore abbia eseguito un nuovo spostamento verso il basso (oppure si riferisce semplicemente al fatto che gli uccelli volano alti). ~ *della mascalcia* "della bottega del maniscalco" (come indica il *Glossario* dell'edizione Garzanti). È riferito al *martello*, con audace iperbatò.
- v. 8 *ebberi a perdersi* Gli uccellini svolazzano senza meta, inebriati dalla libertà, e quindi rischiano facilmente di perdersi. ~ *declivi* "in pendio". L'aggettivo, letterario, è già dantesco («E quel che vedi nell'arco declivo, | Guglielmo fu», *Par.* XX, 61).
- v. 9 *un nonno* Aggettivo indeterminativo che comunque non attenua il carattere di familiarità: la persona è evidentemente ben nota al poeta, che ne conserva ricordi precisi di ogni genere. ~ *non batté che sella* Diversamente dai fabbri, che battevano le incudini, il nonno batté solo la sella, cioè non fece altro che andare a cavallo. L'espressione è legata al successivo *su quei greppi*, e si può intendere sia come evocazione dell'abitudine del fatto, sia nel senso che il nonno si è sempre mosso in sella a un cavallo (e non a piedi). Il fatto di battere sulla sella potrebbe anche alludere a una specifica andatura: il trotto. Potrebbe eventualmente esserci anche un richiamo al proverbio «Si batte la sella per non battere il cavallo», o «Chi non può battere il cavallo, batte la sella» (cioè "Chi non può prendersela con chi vorrebbe, se la prende con chi può"), e dunque a un aspetto del carattere del nonno. Dai versi successivi si può evincere che si tratta del nonno medico al quale si accenna anche nella *Breve anamnesi*, il quale girava a cavallo con nella bisaccia gli arnesi di pronto intervento, per ogni evenienza, che dovesse porre rimedio al morso della *lubrica* / *vipera* oppure a una ferita al piede dovuta allo *svio della ranza*.
- v. 10 *greppi* "declivi scoscesi". Il termine è utilizzato da Sinigaglia in altre due occasioni, e solo queste due altre sono segnalate nel *Glossario*, con la definizione "fianco ripido di un'altura" («Dai greppi dai picchi...» nella poesia *In Tram*, nella *Camena*, e «sul greppo sospese | vendemmiatrici», in «Dolce vista di essanti acque lontane», nelle *Poesie postume*). ~ *lancette* Si tratta di uno strumento usato un tempo dai chirurghi per praticare salassi, incisioni e simili (è una sorta di bisturi), e che in questo caso può prestarsi in particolare a incidere la pelle intorno al morso della vipera, per farne fuoriuscire il veleno. Certo il termine non ha direttamente a che fare con gli orologi, visto il contesto, ma la sua scelta può effettivamente essere un richiamo all'attività lavorativa del nipote del nonno descritto (il poeta stesso). ~ *forcipe* Strumento chirurgico a forma di tenaglia utilizzato dall'ostetrico per l'estrazione del nascituro in caso di parti difficoltosi. Della nascita di un bambino si sottolinea in questo modo il fatto che il momento non sia prevedibile con precisione, un po' come per un morso di vipera. L'associazione di *lancette* e *forcipe* può far pensare anche al *Barbiere di Siviglia* («Rasori e pettini, | lamette e forbici | al mio comando | tutto qui sta»).

- v. 11 **lacci** “lacci emostatici”, utilizzati per bloccare la diffusione del veleno della vipera o per fermare un’emorragia, come quella che potrebbe seguire a uno *svio / fallace della ranza* (vv. 12-13).
- vv. 11-12 **lubrica / vipera** L’aggettivo presenta il doppio significato di “sgusciante, viscida” e “impudica, oscena”. Entrambi potrebbero essere all’opera in questo caso: il primo significato è legato all’idea comune che si ha della vipera (benché scientificamente non sia giustificabile), mentre la caratterizzazione in senso morale è dovuta all’evoluzione dell’immagine del serpente (che anticamente era un simbolo di fertilità) nella tradizione cristiana.
- v. 12 **latita** “resta nascosta”. In senso non figurato è voce arcaica.
- vv. 12-13 **svio / fallace della ranza** “deviazione ingannevole della falce”. *Svio* è un sinonimo non comune di “sviamento”, ed è utilizzato soprattutto nel linguaggio ferroviario (per indicare il deragliamento). *Ranza* è un termine del dialetto piemontese e lombardo (infiltratosi anche nel corrispondente italiano regionale; il *Glossario* dell’edizione Garzanti lo indica in effetti come lombardismo) e indica la falce per il fieno (strumento costituito da una lama d’acciaio arcuata lunga tra i 60 e i 90 centimetri, che termina a punta ed è fissata all’altro lato su un manico in legno lungo circa un metro e sessanta, con impugnature); il sostantivo potrebbe avere origine dal latino *radius*, “raggio”, ed essere quindi legato al movimento circolare che si compie con l’attrezzo. Il suo *svio / fallace*, dovuto al movimento maldestro o avventato di un mietitore, che devia l’attrezzo in maniera inappropriata dal suo percorso più funzionale, può essere causa di una ferita che richiede l’intervento del *nonno* medico, il quale con i *lacci* (emostatici) può arrestare l’emorragia. In senso più metaforico, la falce per il grano potrebbe alludere a quella, ben nota nella tradizione popolare, utilizzata dalla Morte per mietere le sue vittime: lo strumento, con i suoi movimenti ingannevoli, costituirebbe dunque un sinistro presagio.
- vv. 13-14 **dal battito / d’un trotto sulle selci la cavallina** Si sottintende che sulla base di quel rumore, si poteva capire che stava passando quel particolare cavallo. Potrebbe esserci una memoria pascoliana: «La cavalla storna | calava giù, seccata dalle mosche, | l’un dopo l’altro tutti quattro i tonfi | dell’unghie su le selci della corte» (*Un ricordo*, nei *Canti di Castelveccchio*).
- v. 15 **veterinario Pop** Soprannome la cui origine è difficilmente individuabile. In alcuni dialetti settentrionali *pop(p)* è plurale di *popa*, “bambola, bella ragazza”, e questo può far pensare che il veterinario, in seguito definito anche *balosso*, sia ricordato come un abile seduttore. Si noti che il termine *pòpola*, per “ragazza”, come ci indica il *Glossario* dell’edizione Garzanti, è utilizzato in due testi (nel secondo elemento del *Triticco* della sezione «In coda alla Camena», nei *Versi dispersi e nugaci*, e nella *Rosa palazzeschiana*, nella raccolta postuma *Il regesto della rosa e altre vanerie*). Può anche darsi però che il veterinario fosse solito incitare il cavallo con grida come «Hop» o «Pop». ~ **morello superbo** Ci si riferisce alla *cavallina*, ma in un primo momento, a causa della struttura della frase e trattandosi di un maschile, sembrerebbe che si stia parlando ironicamente del veterinario. Il termine *morello* identifica uno dei mantelli di base del cavallo (insieme al baio e al sauro), quello completamente nero, caratteristico di razze come il Frisone e il Murgese. L’elemento estetico è abbinato a un tratto del carattere, a un atteggiamento che forse determina la forza del battito sulle selci, rendendolo distinguibile da quello degli altri cavalli. Si pensi anche al ritornello di una

nota canzonetta popolare del 1943 di Natalino Otto («Op! Op! | Trotta cavallino. | Op! Op! | Corri mio morllo»), che mostra come il parlare di cavalli tenda a indirizzare verso lo stereotipo.

- v. 16 **balosso** “birbante, furfante” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti, che segnala trattarsi di un lombardismo).
- vv. 16-17 **gli altri** Persino gli altri cavalli, quelli *di più mite zoccolo*, che percuotevano il selciato con minore intensità. ~ **ricosceva** Il soggetto è il nonno (è improbabile che si tratti di un arcaismo per la prima persona singolare).
- v. 18 **ed** Semplice congiunzione coordinante per introdurre l’ultimo dei ricordi, che tuttavia è disgiunto dagli altri dal punto di vista tematico. ~ **epica** Ironico.
- v. 20 **ardua** Forse perché scritta in un carattere arzigogolato, accordato al *ghirigoro floreale* che la circonda.
- v. 21 **Salsamentario** “salumiere”. Il *Glossario* lo indica come un termine utilizzato nel dialetto milanese, ma l’origine è toscana (dal latino *salsamentarium*, derivato di *salsamentum*, la salamoia di carne o pesce). Si trova anche in poesia (in particolare in Pascoli e Carducci). Un’insegna “bassa” comparirà anche nella poesia *Virgiliana* (il cartello dell’osteria con raffigurato un cigno).

### 2.2.5 Di taverna in taverna

Il testo, collocato circa a metà della sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni», è dedicato a Gianfilippo Usellini, pittore nato a Milano nel 1903 e morto ad Arona nel 1971, qualche anno prima della pubblicazione della raccolta *La Camena gurgandina* (1979). Non sappiamo se il testo, ambientato ad Arona, sia stato scritto quando il pittore era ancora in vita o come forma di affettuosa rievocazione *post mortem* dell’amicizia carica di consuetudini che aveva legato il pittore al poeta. In ogni caso, è raro che Sinigaglia apponga una dedica in apertura ai propri testi: solo in una decina di casi compaiono amici, conoscenti o modelli letterari quali dedicatari delle sue produzioni poetiche. La sua prima raccolta era dedicata a due amici, e al suo interno quattro testi, quelli per i compagni caduti contro i fascisti, avevano ciascuno un dedicatario indicato con le iniziali (un testo inoltre era intitolato *A mia moglie*). Nella *Camena* l’unico testo con dedica è posto a poca distanza da questo («...quei maneggi! – dicevi –») ed è dedicato ad A. M. Nei *Versi dispersi e nugaci*, anche per la loro natura, talvolta, di testi d’occasione, i casi di dediche sono un po’ più numerosi: *Virgiliana* è dedicata a Carlo Carena, *Epinicio* a Novella Calligaris, un testo è intitolato *A Vittorio Sereni* e *Raccontino* è dedicato a Marzio Pieri. Infine, caso naturalmente diverso, nel *Regesto della rosa e altre vanterie* è inserita una poesia intitolata *A Rabelais*.

In questo caso il testo, nel quale non si accenna ad alcuna occasione particolare, fornisce al contrario la descrizione di una situazione che appare rituale, pur se caratterizzata qui da un caso specifico, descritto all’inizio, che ha la funzione di definire un tratto del carattere e della personalità del

dedicatario, il quale generosamente offre la propria pipa ad un altro avventore della taverna (un facchino), forse attratto dall'aroma del tabacco (vv. 1-6).

In seguito, dopo due versi che tracciano un profilo di tale occasionale frequentatore della taverna (vv. 7-8), si ha una misteriosa descrizione di una situazione (*si sveglia il passatore / nella gabbia salticchia*, vv. 9-10) che potrebbe avvenire fuori dalla taverna (un traghettatore che, svegliatosi, si muove nella coffa dell'imbarcazione), ma anche, come è più probabile, al suo interno (un uccello presente all'interno della taverna che saltella nella sua gabbietta), o perfino – ed è ipotesi suggestiva, ma non molto probabile e comunque difficilmente verificabile – dentro un quadro dipinto da Usellini. Lo straniamento creato dall'immagine potrebbe anche essere un riferimento ad un analogo effetto che è tipico dei lavori di questo pittore, e in ogni caso l'immagine sembra offrire lo spunto per il passaggio a un elogio delle capacità dell'artista (vv. 10-11), poi descritto anche da una terna di aggettivi allitteranti e piuttosto originali (vv. 12-13).

Attraverso i versi successivi è rappresentato uno scorcio di paesaggio lacustre, con due traghettatori in attesa degli ultimi passeggeri della serata (vv. 13-17), e la ritualità diventa massima al momento del dialogo conclusivo (vv. 18-20), dove si propone di dirigersi verso una tappa abituale (e l'abitudine è sottolineata alla ripetizione di *sempre*, al v. 19 e poi due volte al v. 20), una taverna a Ranco, sull'altra sponda del lago, dove i carpioni sono ottimi. Che l'interlocutore si mostri favorevole alla proposta, benché non sia specificato, appare quasi certo.

Il testo si divide in due parti di lunghezza simile attraverso il passaggio dalla descrizione di un interno (vv. 1-13) a quella di un esterno (vv. 13-20), segnalato dal «Fuori» del v. 13, che è messo in rilievo dal gradino. Nella prima parte la scena è rappresentata con una certa fluidità e soprattutto con dovizia di particolari, e per descrivere il personaggio il poeta gli si rivolge con la seconda persona singolare (*Porgi*, v. 1, *sei*, v. 11). Ciò che si trova all'esterno, invece, è descritto attraverso una giustapposizione più discontinua di immagini notturne.

Gianfilippo Usellini fu inizialmente un pittore vicino al Novecento (il movimento artistico degli anni Venti che dopo gli eccessi delle sperimentazioni avanguardistiche tornava ad avere come riferimento l'antichità classica, l'armonia e la purezza delle forme), pur non prendendo parte alle mostre del gruppo. Il suo linguaggio artistico si caratterizzò man mano in direzione di un classicismo metafisico, ispirato alla pittura italiana quattrocentesca, e di un certo surrealismo (frequente è l'elemento straniante, inaspettato). Molte sue opere tendono alla narrazione visiva, al teatro in immagini.

Gli aggettivi utilizzati da Sinigaglia per descrivere Usellini sono emblematici: *fantagruelico* allude prima di tutto al fatto che il personaggio certo sapeva apprezzare i piaceri della tavola, ma può legarsi anche all'imponenza che contraddistingue certe sue opere. *Patafisico* invece il pittore lo era

nel suo gusto per l'elemento di disturbo che provoca un effetto di straniamento, nel suo voler parodiare il lato serio delle cose, nella sua anima portata al divertimento, al gioco (si noti tra l'altro come la patafisica sia accostabile all'aspetto pantagruelico: lo scrittore francese Alfred Jarry, inventore della patafisica, è coautore di un *Pantagruel* opera buffa del 1911, con musiche di Claude Terrasse). Più bizzarra la scelta dell'aggettivo *panteista*, considerato che si tratta di un pittore dichiaratamente cattolico, ma forse il termine costituisce proprio un velato, ironico accenno alla difficoltà a resistere alle tentazioni, e in questo caso, in particolare, a quelle della gola.

Nel testo prevalgono i settenari (sette, ai vv. 2, 4, 9, 11, 14, 16, 18 – i primi due sono anapestici, il quarto e l'ultimo hanno ritmo trocaico dattilico – e un ulteriore settenario che risulta dalla scomposizione del v. 10 all'altezza del punto, ciò che permette di meglio cogliere l'assonanza di *salticchia* con *cicca*, al v. 8). Si notano poi i quinari, in particolare quelli consecutivi ai vv. 5-7 (un altro è al v. 17).

Si veda una prima analisi di questo testo in J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», cit., pp. 47-49.

## Di taverna in taverna

a G. Usellini

Porgi l'ugello privato  
della pipa che brucia  
la miscela raffinata  
al facchino seduto  
davanti al mezzo 5  
e il naso aizza:  
bocca in disarmo  
sdrucita dagli anni e dalla cicca.  
Si sveglia il passatore  
nella gabbia salticchia. Optimus 10  
pictor sei Gianfilippo  
pantagruelico patafisico ed anche  
panteista.  
Fuori è lago  
notte di luna due  
matelotti blu ancora attendono 15  
chi voglia traghettare  
a l'altra sponda.  
«Ranco! Che ne diresti?

I carpioni ci stan sempre.

Sempre al bacio dalla Gina sempre alonda». 20

\* **Di taverna in taverna** L'origine del poliptoto è probabilmente petrarchesca («di pensier in pensier, di monte in monte», *RVF CXXIX*), ma la taverna richiama un passo dantesco (*Inf. XXII*, 14-15 «Ahi fiera compagnia! Ma ne la chiesa | coi santi, e in taverna coi ghiottoni»); entrambe le citazioni sono già state indicate da J. Rohner, in «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», cit., p. 47), ripreso da Pulci («co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna», *Morgante*, XVIII). Del resto numerose taverne compaiono nello *Cunto de li cunti* di Basile e nelle *Rime* di Francesco Berni, e qualcuna anche nei *Carmina burana* (come già ha suggerito J. Rohner; in particolare si veda *In Taberna*: «In taberna quando sumus, | non curamus quid sit humus, | sed ad ludum properamus, | cui semper insudamus. | Quid agatur in taberna, | ubi nummus est pincerna, | hoc est opus ut queratur, | sic quid loquar, audiat», «Quando siamo nella taverna | non ci importa di essere cenere, | ma ci dedichiamo al gioco | che sempre ci affatica. | Che cosa si faccia nella taverna | dove il denaro è coppiere | questo è legittimo domandarlo | così ve lo dirò, si ascolti»). Se il poliptoto, coniato su quello petrarchesco, potrebbe alludere a un inquieto vagabondare connesso a un elevato sentimento poetico, il termine *taverna* evoca invece un ambiente tipicamente goliardico, che si concretizza in particolare nel dialogo finale, ma anche con la scelta dell'aggettivo *pantagruelico*.

v. 1 **l'ugello privato | della pipa** «il bocchino» (così nel *Glossario* dell'edizione Einaudi), *privato* perché personale, trattandosi della parte della pipa che si tiene in bocca. L'aggettivo evidenzia il sentimento di solidarietà che sta alla base del gesto, e quindi la generosità che caratterizza l'amico. La scelta del termine *ugello*, oltre a indicare che il personaggio sta porgendo la pipa dalla parte del bocchino, costituisce una *mise en abîme* rispetto al cognome del pittore, Usellini.

v. 3 **la miscela raffinata** Un tabacco pregiato, forse ottenuto dalla mescolanza di diverse varietà. Si allude quindi al buon naso del pittore, che sceglie per sé un prodotto di alta qualità, ma anche alla sua generosità, poiché è disposto a dividerlo.

v. 5 **mezzo** di vino. La denominazione concisa e generica fa supporre che si tratti di un vino sfuso, probabilmente quello della casa, dunque anche il più conveniente (ciò che sottolinea la condizione socioeconomica del *facchino*). Si noti la consonanza con il verso successivo.

v. 6 **il naso aizza** Il soggetto è probabilmente la *pipa* (v. 2), che *brucia | la miscela raffinata* (vv. 2-3) e *il naso aizza*, cioè «stimola, eccita l'olfatto». Tuttavia potrebbe anche essere il *facchino* (v. 4) ad aizzare il naso, ammettendo dunque un'irregolarità sintattica (si dovrebbe avere il *\*facchino CHE È seduto | davanti al mezzo | e il naso aizza*). In ogni caso, attraverso questo sintagma, un'immagine naturalmente statica viene fortemente dinamizzata. Si osservi inoltre l'altro utilizzo di *aizza* in Sinigaglia, nella breve poesia «La scorza ha ceduto» (nella prima sezione della *Camena gurgandina*), dove abbiamo *il frutto che aizza*, con significato uguale al primo proposto qui (cf. J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», cit., pp. 47-48).

- v. 7 **bocca in disarmo** L'apposizione, caratterizzante, descrive una bocca privata di forza, di aggressività, probabilmente perché sprovvista di alcuni o molti denti. Il termine *disarmo* compare anche nella poesia «Talvolta ancora lungo | il lungolago andando», dove è riferito al *faselo*, l'imbarcazione prossima alla sospensione del suo funzionamento della quale il poeta si serve allo scopo di descrivere per analogia quella che sente essere anche la sua condizione.
- v. 8 **sdrucita dagli anni e dalla cicca** “logorata a causa dell'età e del tabacco”. Il verbo, normalmente utilizzato per descrivere i tessuti, evoca qui un'immagine estremamente concreta, cogliendo la specificità del dettaglio fisico.
- vv. 9-10 **Si sveglia il passatore / nella gabbia salticchia** Può trattarsi di un uccello (l'ipotesi è anche nel *Glossario* dell'edizione Garzanti) tenuto in una gabbia all'interno dell'osteria: forse è un nome regionale di un uccello comunemente noto in altro modo, o magari con *passatore* si intende “uccello di passo”, ad esempio un tordo, ingabbiato e usato come zimbello. Può darsi anche che si tratti della descrizione di un quadro di Usellini (e in questo caso il realismo della scena descritta, che si accosta fluidamente alla realtà, contribuirebbe a giustificare il successivo giudizio sul pittore da parte del poeta). Improbabile, anche per la successiva rigida distinzione fra interno ed esterno, che si tratti di un brusco spostamento della descrizione all'esterno della taverna, e che il *passatore* sia il traghettatore (anticiperebbe i *matelotti* del v. 15), il quale svegliatosi si muove nella coffa della barca (il termine *gabbia*, nel linguaggio marinairesco, indicherebbe la vela quadra che si trova sopra la vela maggiore di ogni albero, ma nelle navi a vele quadre indica la coffa, cioè la piattaforma collocata sulla sommità degli alberi e generalmente adibita a posto di vedetta); l'ipotesi è già stata proposta e messa in dubbio da J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», cit., p. 48).
- vv. 10-11 **Optimus / pictor** Il latino intensifica il complimento. L'espressione è un'inversione di quella (*pictor optimus*) con cui viene abitualmente definito il pittore Giorgio De Chirico (1888-1978), a partire dalla quale ne sono poi state coniate altre (Alberto Bragaglia, ad esempio, era stato definito *pictor philosophus*). La scelta del sintagma da parte di Sinigaglia può essere legata al fatto che De Chirico è considerato il maggior esponente di quella corrente artistica del XX secolo che fu la pittura metafisica, alla quale Usellini si accosta nel suo ripensare la tradizione classica.
- v. 11 **Gianfilippo** L'utilizzo del solo nome sottolinea l'esistenza di un rapporto di amicizia tra i due. Si noti anche l'assonanza con *pictor*. Potrebbe anche esservi un voluto richiamo a Ser Filippo (Brunelleschi), e in generale al mondo dei pittori rinascimentali, rivisitato per descrivere un artista contemporaneo (in relazione al *passatore* si pensi anche a Paolo Uccello, pittore del '400 che si occupava dello studio degli uccelli).
- vv. 12-13 **pantagruelico patafisico ed anche / panteista** Terna di aggettivi allitteranti, che si connettono al precedente *Optimus / pictor* e di conseguenza appaiono come qualità considerate positivamente da Sinigaglia. Il primo aggettivo, derivato dal nome di un personaggio della serie di cinque romanzi di Rabelais indicata con il titolo collettivo *Gargantua et Pantagruel* (il primo libro, intitolato proprio *Pantagruel*, è stato pubblicato per la prima volta nel 1532), ha assunto nel tempo il valore generico di “enorme, smodato”, ma implica comunque, in relazione al senso originario, un rapporto con le abitudini alimentari: il pittore dunque

sarebbe dotato di un appetito formidabile, di una passione per i pasti abbondanti e per le buone bevute, gusto che ben si accorda con il passaggio da una taverna all'altra. Si trattava inoltre di un personaggio piuttosto robusto e imponente. Il secondo aggettivo indica propriamente un "adepto della scienza giocosa delle soluzioni immaginarie" (così nel *Glossario* dell'edizione Garzanti), che fa la parodia del sapere scientifico e della riflessione metafisica. Il termine *pataphysique* fu coniato, come indica ancora il *Glossario*, dallo scrittore francese Alfred Jarry (1873-1907), inventore di tale disciplina, sul modello di *métaphysique* (J. Rohner ricorda inoltre che lo scrittore è il coautore di un *Pantagruel* opera buffa, del 1911, con musiche di Claude Terrasse). Rispetto alla figura di Usellini, il termine può connotarsi in senso artistico se si pensa all'effetto di straniamento provocato da certi elementi di disturbo che il poeta inserisce intenzionalmente nei suoi quadri, ma può anche riferirsi a un aspetto del suo carattere, alla giocosità e al non volersi prendere eccessivamente sul serio (tratti che appaiono tra l'altro anche nella personalità di Sinigaglia). Il terzo aggettivo infine, più dichiaratamente ironico, si presta a creare l'assonanza e può legarsi alla filosofia di vita del personaggio, che pur se cattolico sembra disposto a qualche compromesso.

- vv. 13-14 **Fuori è lago / notte di luna** *Fuori è lago* contribuisce a chiarire che ci troviamo sulla riva di un lago (l'abitudine che caratterizza tutto il testo – e in particolare il finale – insieme all'indicazione toponimica del v. 18 chiariscono indiscutibilmente che si tratta del Verbano), ma l'avverbio *fuori* tende a connettersi al successivo *notte*. L'accostamento di *notte* e *luna* è tipico (si vedano in particolare le *Poesie di Ossian* del Cesarotti).
- v. 15 **matelotti** "battellieri, traghettatori" (così nel *Glossario* dell'edizione Garzanti). *Matelotti* è un francesismo settecentesco (da *matelot*, in francese appunto "marinaio") che indica i battellieri dei laghi e dei fiumi. ~ **blu** Lo sono i battellieri per la loro divisa tipica, ma forse anche per l'oscurità.
- vv. 16-17 **traghettare / a l'altra sponda** *L'altra sponda* è quella orientale, dove si trova il paese nominato al verso successivo. Pur senza specifici richiami lessicali (emerge comunque la forma arcaizzante della preposizione, non composta) si intravedono consonanze virgiliane e dantesche (in relazione al passaggio dell'Acheronte).
- v. 18 **Ranco!** È il nome di una cittadina affacciata sulla sponda orientale del Verbano, di fronte a Meina (quest'ultima si trova poco più a nord di Arona, luogo in cui è ambientato il testo). ~ **Che ne diresti?** La domanda è un invito gastronomico: il pittore (o eventualmente il poeta) propone di recarsi alla taverna gestita dalla Gina, dove il pesce sarà, come sempre, ottimo. L'accordo che l'altro manifesterà in risposta, lasciato a un immaginario seguito del testo, sembra quasi scontato.
- v. 19 **carpioni** Sono pesci d'acqua dolce, argentei e con il dorso bruno-rossastro.
- v. 20 **al bacio** "preparati a puntino", "perfetti" (così nel *Glossario* dell'edizione Garzanti, che la indica come espressione gergale). ~ **dalla Gina** La donna sarà la cuoca o la gerente (rivestendo magari entrambi i ruoli) della trattoria di Ranco verso la quale viene proposto di dirigersi. ~ **alonda** "a puntino, cucinato alla perfezione", come indica il *Glossario*, dove si segnala inoltre che si tratta di un lombardismo, derivato dall'espressione «all'onda», utilizzata in particolare per il risotto mantecato al punto giusto (che è «all'onda» per il rilievo morbido che acquista quando viene scodellato sul piatto).

## 2.2.6 «Ti seguo nel bosco di Monteleggiasco»

Si tratta di un testo di ambientazione non lacustre ma collinare (il bosco si trova nei dintorni di Arona), collocato nella sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni» a poca distanza dalla fine, e che costituisce un momento fondamentale della riflessione di Sinigaglia a proposito della propria poetica, tanto che fu posto in copertina alla raccolta *La Camena gurgandina*. Fu inoltre anticipato, nello stesso anno e con il titolo *Bosco di Monteleggiasco*, nel n. 8 dell'«Almanacco dello Specchio» (Milano, Mondadori, 1979), a cura di Marco Forti e con una parte dell'introduzione di Maria Corti che fu poi anteposta all'edizione Einaudi.

Il testo appare come una descrizione di un'uscita per andare a funghi: il poeta segue un individuo non meglio precisato, che potrebbe essere sia maschile che femminile (non vi sono elementi morfologici che possano sciogliere il dubbio) e che si sposta con disinvoltura nel bosco e lungo un pendio fino a raggiungere e cogliere un fungo. La chiave di lettura è offerta negli ultimi due versi, dove si indica che siamo di fronte a una metafora della ricerca poetica: la costanza, l'abilità, il dispiegamento dei sensi necessari per andare a funghi sono indispensabili anche per comporre versi, e in entrambe le arti sembra che alla cautela iniziale si associ l'euforia della prossimità del traguardo. Aggettivi e avverbi creano infatti una climax ascendente nel movimento del misterioso *tu*, dalla calma e dalla prudenza (*guardingo*) all'impeto contenuto (*a trattenuto trotto*), alla decisione (*punti dritto*), e infine allo slancio (*sali d'impeto*).

La descrizione, fatta interamente al presente, è aperta da un verbo alla prima persona, insieme al quale compare però subito il pronome di seconda persona con funzione di complemento oggetto (*ti seguo*). È sulla seconda persona che si orienta poi tutto il componimento (*vai, falci, punti, sali, t'inginocchi, cogli*), che descrive un movimento dal basso verso l'alto, lungo un pendio boscoso, una selva oscura nella quale il poeta si avventura per seguire la strada *scabrosa* (il valore di “impervia, ardua” si accosta a quello di “spinosa, scottante”) che porta ai funghi, ma soprattutto – ed è questa *la strada più scabrosa* – al *trobar*, dunque alla poesia. Resta tuttavia misteriosa l'identità del *tu* seguito dal poeta: forse si tratta di una musa, forse di un personaggio femminile fra quelli che popolano gli altri testi della raccolta.

Questo testo emblematico e programmatico offre insomma un esempio di quella che Lotman definisce «semantica a più gradini», in una «stretta parentela, o forse totale simbiosi, fra suggestione erotica e poetica, fra tramenio sensuale e formale, tra i riti dell'eros e le cerimonie della scrittura» (M. Corti, «Introduzione» a *La Camena gurgandina*, cit., p. XV).

Vi è probabilmente un richiamo alla composizione osé di D'Annunzio *Il peccato di maggio* (l'ipotesi è accennata da J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della Ca-

*mena* di Sandro Sinigaglia», cit., p. 53), un idillio di 150 versi martelliani suddivisi in sei lasse, compreso nella sezione «Eleganze» della raccolta *Intermezzo* (1883). Si tratta di un testo ispirato a Maupassant, fin dalla scelta del metro: l'alessandrino è tipico della poesia narrativa francese, e la scelta del tema della passeggiata «permette uno sviluppo disteso, dialogato, sonoramente cadenzato, secondo un ritmo anche psicologico» (Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, vol. 1, Milano, Mondadori, 2006, p. 945). Dell'idillio dannunziano, che racconta in termini di amore carnale della conquista della duchessa Maria Hardouin («Yella») da parte del poeta, Sinigaglia accoglie l'ambientazione boschiva, ricalcando con «Ti seguio nel bosco» l'espressione collocata nella frase di apertura del *Peccato di maggio*, «pe 'l bosco andando» (v. 1). Se in D'Annunzio però la vicenda è rappresentata comune ai due protagonisti, attraverso l'utilizzo della prima persona plurale («Andavamo pe 'l bosco, soli», v. 8, e «Soli andavamo», v. 29), in Sinigaglia il poeta diventa puro osservatore, che non prende parte alla vicenda e nemmeno, in effetti, alla scena, tranne forse con il «Ti seguio» del primo verso (in fondo come già D'Annunzio proponeva scrivendo ad un certo punto «Io guardava Yella, muto», v. 15). Il ruolo fondamentale attribuito al senso dell'olfatto nella composizione di D'Annunzio («erba odorante», v. 6, «ardente profumo», vv. 22-23, «il profumo», v. 49, «gli odori», v. 57, solo per citare alcuni dei molti esempi) è inoltre forse echeggiato in quel *grato al piede all'olfatto* del v. 2, così come l'inginocchiarsi della figura osservata da Sinigaglia, alla fine del testo, può essere un'eco, a specchio, di un simile atteggiamento osservato dal poeta nel testo dannunziano («e le caddi a' ginocchi», v. 114).

Quella di Sinigaglia è una composizione da collocarsi nell'estate inoltrata o nell'autunno, in ragione del tema della raccolta dei funghi, mentre quella dannunziana era carica di valore simbolico anche per il suo svolgersi nel mese di maggio, come già indica il titolo, e in particolare nel primo giorno del mese («calendimaggio», v. 28, 76 e 150), tradizionalmente quello in cui si celebrava la festa della primavera, della fertilità, della sensualità.

Per quanto riguarda la metrica, predominano i settenari (vv. 2, 5, 6, 9, 13), i primi tre con ritmo trocaico dattilico, gli altri due giambici. Vi sono poi novenari (vv. 3, 7, 8, 14), ottonari (vv. 4, 11 e 12) e due versi di misura più lunga, il dodecasillabo iniziale e un decasillabo al v. 10.

Non vi sono rime, ma compaiono alcune allitterazioni (risaltano in particolare *presenza preziosa*, al v. 4, e *trattenuto trotto*, al v. 7).

Il testo è stato commentato nell'«Introduzione» di M. Corti a *La Camena gurgandina*, cit., e poi in maniera più estesa in J. Rohner, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», cit., pp. 53-55.

Ti seguio nel bosco di Monteleggiasco  
grato al piede all'olfatto

al sentimento di chi cerca  
 una presenza preziosa.  
 Vai con una giannetta 5  
 come un braccio guardingo  
 a trattenuto trotto falci  
 con quel mulinello qualch'erba  
 e punti dritto al faggio  
 di mezzacosta. Per l'impennata 10  
 zigzaggando sali d'impeto  
 t'inginocchi il fungo cogli.

Non è trobar diverso  
 solo la strada più scabrosa.

- v. 1 **Ti seguo** La persona evocata fin dall'inizio attraverso il pronome, e poi descritta essa sola lungo tutti i primi dodici versi, è misteriosa e ambigua. Si tratta di qualcuno che ha l'abitudine di andare a funghi (lo si può dedurre dalla sicurezza e dall'abilità con cui si muove), ma potrebbe essere uomo o donna, e null'altro della sua identità ci viene rivelato. ~ **bosco di Monteoleggiasco** La selva oscura del poeta sono le colline boschive dietro Arona, non lontano da Oleggio Castello, comune in cui il poeta è nato e nel quale c'è una «via Monte Oleggiasco». Si noti l'assonanza *bosco-Monteoleggiasco*.
- vv. 2-3 **grato al piede all'olfatto / al sentimento** *Grato* può essere inteso in due diversi modi: in primo luogo nel senso di "gradito, piacevole" (con il *bosco* come soggetto) per il *piede*, l'*olfatto* e il *sentimento di chi cerca una presenza preziosa* (e questa persona non determinata potrebbe essere il poeta o chi viene da lui seguito). Eventualmente però *grato* potrebbe anche significare "riconoscente" e riferirsi al poeta, *grato* delle abilità motorie, olfattive ed emotive del personaggio seguito, che gli permette la ricerca (e il ritrovamento) di una *presenza preziosa* (eventualmente tali abilità potrebbero anche essere attribuite all'«io» poetico, che tuttavia solitamente è restio ad attribuirsi qualità senza accompagnarle con una vena di ironia).
- v. 4 **presenza preziosa** Accostamento allitterante.
- v. 5 **giannetta** "bastone da passeggio", fatto generalmente di canna d'India ("bacchetta, bastone" nel *Glossario* dell'edizione Garzanti). Il termine, disusato, compare con questo significato in Carducci («Sbatter di ventagli, giannette ed ombrellini», in *Lettere*, vol. I, Milano, Zanichelli, 1938, p. 9), Dossi («Comparivo sul corso con una giannetta in mano, fulminando degli occhi le tose», C. Dossi, *L'altrjeri*, in *Opere scelte*, a c. di Folco Portinari, Torino, Utet, 2004, p. 120) e Palazzeschi. Quest'ultimo in particolare presenta un'occorrenza che richiama il nostro testo, per l'atteggiamento del personaggio: «camminare raccolto e impettito, a passettini rapidi e misurati perfettamente, manovrando con molta grazia la inseparabile ed agile giannetta di bambù» (*Tutte le novelle*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1975, p. 67).
- v. 6 **come un braccio guardingo** Il braccio è un cane da ferma e soprattutto da riporto, caratteristica che si può con un certo sforzo accostare all'idea della raccolta dei funghi. L'aggettivo esprime la concentrazione che

caratterizza il personaggio, ed è il primo elemento di una climax ascendente relativa al movimento del cercatore di funghi, che culmina nell'*impeto* del v. 11.

- v. 7 ***trattenuto trotto*** Espressione che caratterizza l'andatura in senso vagamente equino, o comunque animale. L'allitterazione, particolarmente parlante, evidenzia questo secondo elemento della climax di movimento.
- v. 8 ***falci / con quel mulinello qualch'erba*** Il dimostrativo fa pensare che il referente sia la *giannetta*, piuttosto che il *trotto*, dunque è con il movimento del bastone, piuttosto che con quello del piede, che l'erba viene grossolanamente falciata. *Qualch'erba* è fortemente letterario.
- v. 9 ***punti dritto*** Sottolinea la decisione con la quale viene seguita la direzione scelta.
- v. 10 ***di mezzacosta*** L'albero si trova a metà dell'altura.
- vv. 10-11 ***per l'impennata / zigzaggando*** "muovendosi a zigzag per la salita" (così è definita l'*impennata* nel *Glossario* dell'edizione Garzanti). Il movimento è determinato dalla forte pendenza, che viene così affrontata. La doppia nel verbo *zigzagare* non è comune.
- v. 11 ***sali d'impeto*** Ultimo elemento di una climax di movimento. L'*impeto* è determinato dalla certezza di aver infine individuato l'obiettivo.
- v. 12 ***t'inginocchi il fungo cogli*** Il verso tende all'allitterazione e accumula i movimenti conseguenti al culmine della climax. È possibile un'interpretazione metaforica del *fungo*, che tuttavia non è obbligata.
- v. 13 ***Non è trobar diverso*** "fare poesia non è diverso". *Trobar* è un termine tecnico della poesia provenzale per l'attività poetica, ma può essere inteso anche in senso più generale.
- v. 14 ***solo la strada più scabrosa*** Probabilmente *scabrosa* vale "ardua", ma può essere inteso anche nel senso di "oscena", in relazione al precedente *fungo* e al carattere sovente erotico della poesia di Sinigaglia. Il *Glossario* preferisce segnalare unicamente il primo valore ("difficile, impervio"), e ci permette di osservare che il termine compare anche nella poesia *Ossola*, sempre nella sezione «Estri solfette percussioni e ripercussioni» («E dall'argine scende per il greto cammina | allo strappo vacando del balzo | del meandro al raggio scabroso | il mulo affardellato | e il mulattiere»). Si noti la sequenza allitterante (*trovar-strada-scabrosa*).

### 2.3 Versi dispersi e nugaci

L'ultima raccolta poetica pubblicata in vita da Sandro Sinigaglia fu stampata in 250 esemplari numerati e uscì il 29 giugno 1990 (poco più di due mesi prima della scomparsa del poeta) a Milano, presso Scheiwiller, come numero 35 della collana "Poesia". Il titolo si rifà probabilmente ai seguenti autori: da un lato Catullo (che dedicando i *Carmina* all'amico Cornelio Nepote li aveva definiti *nugae*, sciocchezze) e Petrarca (di cui mescola le *nugae* – termine con cui l'autore stesso definiva i *Rerum Vulgaria Fragmenta*, volendo indicare un procedere sottotono, ma anche con riferimento alle *Confessiones* agostiniane, dove i turbamenti giovanili sono detti *infantiles nugas* – e le *Rime disperse*), e dall'altro Saba, di cui ricorda le *Cose leggere e vaganti*. Al simile significato degli ag-

gettivi (*dispersi* richiama *vaganti* e *nugaci* richiama *leggere*, dunque con inversione), infatti, si aggiunge la corrispondenza nella costruzione del sintagma. La significativa *variatio* del sostantivo, da *cose* a *versi*, è insieme una riduzione e un'amplificazione delle possibilità della parola poetica: si passa dalla materialità delle *cose* sabiane a una creazione fittizia, che se da un lato è da meno delle *res*, perché solo "versi", dall'altro esprime anche l'alta vocazione poetica di Sinigaglia.

D'altra parte nel *Vocabolario della Crusca* rivisto dal Manuzzi, in una voce aggiunta dal Manuzzi stesso, è citato un esempio di Sperone Speroni che dà per *nugace* il significato di "ciancione, cianciatore" (*Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto dall'Abate Giuseppe Manuzzi*, Tomo secondo, Parte prima, In Firenze, Appresso David Passigli e Soci, 1838), accezione che ben si addice all'atteggiamento autoironico di Sinigaglia. In questo modo, tra l'altro, i due aggettivi del titolo tendono forse a riferirsi alle due distinte parti che compongono la raccolta: i versi sono *dispersi* nella prima parte (e lo conferma l'omonimo titolo della sezione) e *nugaci* nella seconda (intitolata *In coda alla Camena*), vicina per registro e temi alla successiva raccolta poetica, *Il Regesto della rosa e altre vanterie* (dove il termine *vanterie* richiama l'atteggiamento del ciancione).

Si tratta di una raccolta molto più esile delle precedenti (solo diciassette testi di cui due terzi erano già apparsi in precedenza su riviste), suddivisa in due sezioni: «Versi dispersi» (sei testi) e «In coda alla Camena» (undici testi). La prima sezione ospita due testi che potremmo definire «d'occasione» e che sono provvisti di dedica (*Virgiliana*, scritto nel bimillenario della morte di Virgilio, ed *Epinicio*, scritto nel 1974 per la vittoria di Novella Calligaris ai campionati del mondo di nuoto di Belgrado dell'anno precedente, dove aveva battuto il record del mondo negli 800 metri stile libero), e quattro testi strettamente connessi all'ambiente verbano (*I Gabbiani*, *Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno*, A Vittorio Sereni e «Talvolta ancora lungo | il lungolago andando»), i primi tre dei quali erano tra l'altro già comparsi insieme in «Verbanus», n. 6 (1985), con l'intitolazione collettiva «3 verbanine». Si tratta in effetti di una sezione che «è tutta acqua, idrica, lacustre» (G. Gorni, «Sinigaglia ultimo e penultimo», cit., p. 61), diversamente dalla seconda parte, più corposa e soprattutto più *nugace* che dispersa (e si intenda allora *nugace* nel significato di "ciancione, cianciatore", come segnalato sopra), nella quale trovano posto testi erotici accostabili a quelli che erano apparsi nella *Camena gurgandina*, e in stretta parentela – osserva Silvia Longhi – con il quinto libro dell'*Antologia Palatina*. Questa seconda parte ospita anche un elaborato *Trittico* di ecfrais, che parafrasa Cranach, Goya e Rubens (S. Longhi, «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. XXIX).

In chiusura alla raccolta vi è una notizia biografica ad opera dello stesso autore, riportata per esteso qui di seguito poiché risulta particolarmente interessante per la dichiarazione di poetica ivi contenuta.

Sandro Sinigaglia è nato a Oleggio Castello il 28 aprile 1921. Per molti anni ha condotto un'industria meccanica di precisione, familiare retaggio, purtroppo ahilui!, sino al più flagrante degli insuccessi. S'illude di avere, malgrado tutto, trasferito qualcosa di quelle tecniche millesimali nel suo modo di concepire «l'art de faire des vers». Memorande comunque restano, il suo opificio essendo situato a pochi chilometri da Domodossola, le lunghe stagioni estive trascorse nella assidua frequentazione di Gianfranco Contini amico e maestro imparagonabile. Ha pubblicato due raccolte di versi: *Il flauto e la briccola* (Sansoni, Firenze 1954) e *La Camena gurgandina* (Einaudi, Torino 1979), nonché in varie riviste e giornali versi, in parte, qui riuniti.

Osserva Silvia Longhi che «qua e là nel libro, a intervalli, si disegnano tracce alate di voli, iscritte in uno stretto spazio d'aria che rasenta da presso l'acqua o la terra, e cariche di una misteriosa significazione» (S. Longhi, «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. XXX). Emblematica in questo senso è la lirica *I Gabbiani*, che trae dal volo degli uccelli inquietanti presagi di morte.

### 2.3.1 *I gabbiani*

*Il commento presentato qui di seguito era stato redatto nell'ambito di un corso intitolato «Metatesti: riassunto, parafrasi, commento» tenuto dal prof. Manzotti all'Università di Ginevra durante l'anno accademico 2008/2009, e una sua pubblicazione è prevista nel numero 20 della rivista "Per leggere". È stato ora sottoposto ad alcuni tagli e modifiche che si sono resi necessari per assicurare l'organicità dell'insieme dei commenti presentati in questa sede.*

Questa complessa e intensa poesia è stata pubblicata per la prima volta in «Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago», n. 6 (1985), p. 77, dove è preceduta dal titolo generale «3 verbanine», che si riferisce anche alle poesie *A Vittorio Sereni* e *Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno*.

In questi nove versi liberi il poeta, che si trova sulle rive del Lago Maggiore (*amaterive cieloverbano*) mentre soffia il vento (*cala un'invernetta*), osserva il volo dei gabbiani (*gavielle*), probabilmente alla ricerca di cibo (*cercose*) e certo rumorosi (*dallo squarciato grido*), interrogandosi sul loro essere *aliti* o *anime inquiete* che si gettano a capofitto verso terra, spinte *dall'amor perduto del natio limo*. Il poeta rende noto che due degli elementi menzionati nel testo sono anche oggetto del suo affetto: le rive del Verbano (*amaterive*) e i gabbiani (*a me tanto cari*), ma la scena gli suscita una *temenza cruda di morte*. La situazione è descritta al presente (*viene, cala, guardo*).

Il testo è suddiviso in tre frasi, con effetto considerevolmente simmetrico: la prima e l'ultima occupano entrambe due versi e mezzo, la seconda occupa la fine del terzo verso, i tre centrali e l'inizio del settimo. Se la prima frase è evidentemente rivolta alle rive (*da voi ... amaterive*), e quella centrale è puramente descrittiva, l'ultima si sposta invece su un tono più universale, lasciando cadere una domanda che non sembra indirizzata verso nessun destinatario particolare; magari è rivolta al poeta stesso, con quell'effetto di dialogismo riflessivo tipico dell'autore (già in *Virgiliana*, il primo testo della raccolta dei *Versi dispersi e nugaci*, i puntini di sospensione in apertura finiscono un dialogo in corso), forse di matrice sereniana.

Il verso centrale crea un senso di leggero disagio a livello dell'interpretazione, collocando l'apposizione *aliti a me tanto cari* in successione diretta al sintagma nominale cui si riferisce, ma senza virgola. Il parallelismo con la ripetizione *aliti* al v. 7 rende comunque la struttura abbastanza limpida.

In un passo dell'introduzione all'edizione Garzanti delle *Poesie*, Silvia Longhi osserva che all'interno dei *Versi dispersi e nugaci*, «a intervalli, si disegnano tracce alate di voli, iscritte in uno stretto spazio d'aria che rasenta da presso l'acqua o la terra, e cariche di una misteriosa significazione», e che, in particolare, «la lirica *I gabbiani* (p. 257) trae, dall'osservazione del volo di questi uccelli, pronostici funesti e crudeli presagi di morte; e nel far ciò, esercita propriamente l'antica arte divinatoria dell'*auspicium*» (S. Longhi, «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. XXX). Il breve commento relativo a questo testo presentato dalla studiosa si muove all'interno di una dimensione quasi esclusivamente dantesca, rilevando in particolare collegamenti relativi ai termini *temenza* («pon giù ogni temenza» dice Virgilio a Dante nel Purgatorio, poco prima di lasciarlo), *amor perduto* (richiama la «perduta gente» infernale) e *limo* (i gabbiani che si precipitano a capofitto verso il «natio limo» sarebbero in relazione agli iracondi danteschi, «fitti nel limo»).

In un suo articolo Giovanni Bonalumi osserva che *I gabbiani*, «quadretto apparentemente solo descrittivo», confermano l'esistenza dell'andamento bipolare teorizzato da Maria Corti (e qui ricordato nell'introduzione), che vede confrontarsi in un registro di fondo narrativo-descrittivo il presente e il passato, generando una carica poetica figurale con riflessi linguistici dal carattere espressionistico. Infatti «il volo dei gabbiani [...] non solo si raccorda con un vissuto, un passato di creature, ora solo vive come “aliti”, come “anime”, ma bergsonianamente lo ingloba, rispecchiandolo nella ventura di tante altre “anime offese”: di tanti Paoli, di tante Francesche. E in quali altri uccelli possono rispecchiarsi queste “gavielle”, questi “gabbiani”, se non nelle colombe del secondo cerchio dell'*Inferno*?» (G. Bonalumi, «Sinigaglia anima inquieta e appassionata», «Corriere del Ticino», 5 gennaio 1991).

Sembra che nell'insieme il testo riecheggi il passo delle *Metamorfosi* ovidiane che racconta la storia di Alcione (*Met.* XI, 410-748), figlia di Eolo, la quale, ritrovato il corpo del marito Ceice annegato durante un viaggio per mare e portato a riva dalla corrente, nella disperazione della perdita si trasforma in uccello (la pietà degli dei permetterà infine il ricongiungimento dei due, attraverso un'analogia metamorfosi di Ceice). Benché non vi siano espliciti richiami lessicali, molti passi della poesia sembrano alludere al tragico mito: vi è ad esempio la natura *cercosa* degli uccelli, determinata dalla ricerca di cibo, certo, ma che potrebbe essere motivata anche dall'angosciosa ricerca da parte di Alcione del cadavere del marito, dopo il sogno rivelatore. Il termine *aliti*, poi, nel senso di creature dotate di ali – non dunque uccelli ma creature divenute uccelli proprio grazie alle ali – si rial-

laccia al processo della metamorfosi (e il termine *ales*, per uccelli, è utilizzato da Ovidio proprio in questo passo, al v. 733). Si può osservare anche che lo *squarciato grido* dei gabbiani, pur costituendo un realistico dato di fatto, fa pensare alla reazione di Alcione, che si squarcia le vesti dopo il sogno premonitore che la informa della morte del marito («laniatque a pectore vestes», v. 681), e poi nel momento in cui riconosce il cadavere («vestem lacerat», v. 726), ma anche al grido della donna una volta trasformata in uccello, suono lamentoso simile a un pianto («dumque volat, maestum similem plenumque querellae | ora dedere sonum tenui crepitantia rostro», vv. 734-35). *Capofittate* potrebbe poi rimandare al tuffo suicida di Alcione dal molo, quando si muta in uccello, e al suo sfiorare nel volo la superficie dell'acqua («percutiensque levem modo natis aëra pennis | stringebat summam ales miserabilis undas», vv. 732-33), prima di raggiungere il corpo di Ceice. Inoltre, pur designando un vento della bella stagione, il sostantivo *invernetta* richiama inevitabilmente l'inverno, e in particolare quei giorni di calma invernale in cui Eolo, il padre di Alcione, arresta i venti perché i due sposi divenuti uccelli possano nidificare. L'*amor perduto*, infine, potrebbe essere il riferimento conclusivo a questo mito che davvero narra di un amore perduto, e la cui tragicità potrebbe essere all'origine della *temenza cruda di morte*, solo sentimento suscitato dalle *amaterive*, che in quanto terra nata dovrebbero al contrario dare origine a dolci ricordi.

Dal punto di vista fonico, si nota soprattutto la diffusione della vocale aperta, particolarmente in apertura di parola o sintagma (*amaterive, a laschi, aliti, a me, aliti, anime, amor*), come anche il collegamento tramite la velare sonora [g] fra l'azione di osservare (del poeta), il soggetto osservato e una produzione di tale soggetto (*guardo, gavielle, grido*).

Il titolo può far pensare alla poesia *Gabbiani* di Montale, datata sul manoscritto «ottobre '23» e raccolta nelle *Poesie disperse*, ma è presumibile che Sinigaglia avesse presente piuttosto la lirica *I gabbiani* di Vincenzo Cardarelli (1887-1959), compresa nella raccolta *Poesie* del 1942 e in seguito frequentemente antologizzata nei testi scolastici. Cardarelli, identificandosi ai gabbiani, ne delinea tre caratteristiche fondamentali, che risultano spartite distintamente in tre coppie di versi nella prima parte della poesia: l'inquietudine («Non so dove i gabbiani abbiano il nido, | ove trovino pace», vv. 1-2), il volo continuo («Io son come loro, | in perpetuo volo», vv. 3-4) e il tuffarsi alla ricerca di nutrimento («La vita la sfioro com'essi l'acqua | ad acciuffare il cibo», vv. 5-6). Tali caratteristiche sono presenti anche nella poesia di Sinigaglia, i cui gabbiani sono *anime inquiete, cercose* e *in giù capofittate*. Anche la seconda parte del testo di Cardarelli viene rispecchiata in qualche modo da quello di Sinigaglia: per il primo vi è una seconda identificazione con i gabbiani, solo ipotizzata, concernente l'amore per la quiete («E come forse anch'essi amo la quiete, | la gran quiete marina», vv. 7-8), alla quale si contrappone un destino personale di inquietudine e di perpetui sconvolgimenti, con metafora marina («ma il mio destino è vivere | balenando in burrasca», vv. 9-10), mentre per

il secondo, che dichiara il suo amore non alla quiete ma alle rive del Verbano e ai gabbiani, gli uccelli che secondo Cardarelli è possibile che amino come lui *la gran quiete marina* sono forse – probabilmente – *anime inquiete* (drammatica rivelazione: l'amore per la quiete non viene appagato), e Sinigaglia stesso, già oltrepassati banali turbamenti e inquietudini, è ormai colto da impietosi presagi di morte.

L'epigrafe è tratta dall'*Ode Marítima* di Fernando Pessoa (Lisbona 1888-1935), del quale Sinigaglia possedeva l'edizione delle *Poesie* con testo originale a fronte curata da Luigi Panarese e pubblicata da Lerici (Milano 1967). L'*Ode Marítima* è un testo di oltre mille versi apparso per la prima volta il 2 luglio 1915 sull'«Orpheus», e i due versi ripresi da Sinigaglia sono stati tradotti come segue: «Un gabbiano che passa, | e la mia tenerezza è più grande» (F. Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M. J. de Lancastre, traduzione di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1993, p. 109). Tra i numerosi eteronimi del grande poeta portoghese quello di Álvaro de Campos (al quale dobbiamo l'*Ode marittima*), nato quasi per gioco, arrivò ad imporsi sugli altri. Compagno ossessivo del poeta, questo ingegnere educato all'inglese ma di origine portoghese (come Pessoa) vive con la sensazione di essere ovunque uno straniero. Meditativo ed elegante, si muove dal decadentismo degli esordi alla sperimentaltà, per poi giungere ad un doloroso e cinico nichilismo. L'*Ode marittima*, ambientata tra porto, mare e terre lontane, è il sogno allegorico di un viaggio, in cui il poeta evoca immagini terribili di strage, mescolando la malinconia, il dolore e l'amore per la vita dell'ingegnere Álvaro, personaggio sottomesso alla quotidianità che si sente inerte anche quando agisce, ma è sensibile al richiamo delle acque e dell'Altro. Il testo combina il silenzio al vociare dei marinai, la prossimità alla lontananza, la gioia al dolore, il desiderio di libertà al bisogno di un contatto fisico con il male. Il passo citato nell'epigrafe si situa nell'idilliaco mattino che segue i sogni notturni delle stragi e del dolore, e la sua scelta, linguisticamente collegata alla poesia dal termine *gaivota* (*gavielle* nel testo di Sinigaglia) anticipa il sentimento di affetto e di tenerezza che, come Pessoa, anche Sinigaglia sembra provare (forse però con una vena di ironia, e comunque in associazione ad un oscuro presagio) nei confronti dei *lari ridibundi*. È interessante notare che l'autore modifica i versi di Pessoa inserendo un punto esclamativo finale in luogo dell'originale punto fermo: forse vi è la volontà di contrapporre la propria frase interrogativa, su cui si chiude il testo, alla perentorietà di un'affermazione-esclamazione dalla quale traspare una sicurezza che Sinigaglia invece non prova, coinvolto com'è nel tenebroso momento dell'*auspicium*. Su un piano più generale, è lecito comunque immaginare che Sinigaglia abbia colto delle affinità fra se stesso e l'ingegnere Álvaro de Campos, non tanto sul piano professionale (anche se colpisce il fatto che ambedue si muovano fra il mondo della letteratura e quello di una professione a carattere scientifico) quanto su quello emozionale: per entrambi la realtà quotidiana e banale con la quale sono costantemente in contatto non e-

sclude comunque, e anzi forse incoraggia, una particolare sensibilità che permette la percezione occasionale di un mondo altro, soprannaturale, il quale si manifesta attraverso voci e suoni inquietanti, o con visioni cariche di un misterioso e magari ambiguo significato. In questa poesia, come del resto in molte altre, Sinigaglia coglie insomma l'occasione per offrirci una prova della sua «arte di lumeggiare scene effettuali, cariche altresì di paradigmi di un oltre che si sporge tra le maglie della vita quotidiana» (F. Latini, «Lettura di “Servetta già impiccata” da “La Camena gurgandina” di Sandro Sinigaglia», “Per leggere”, anno IX, n. 16, primavera 2009, p. 23). A questo aspetto si collega il sentimento, comune ad Álvaro e a Sinigaglia, dell'inadeguatezza di fronte al mondo (sentimento rilevato in Sinigaglia in particolare da Francesca Latini in relazione alla poesia *Servetta già impiccata*).

Uno dei fascino maggiori esercitati da questo testo consiste nella capacità dimostrata dal poeta di fondere in un unicum perfettamente omogeneo e coerente la tradizione letteraria più illustre (Dante, certamente, che affiora lungo tutto il testo, ma anche Guittone d'Arezzo, Ariosto, Monti, Gadda e numerosi altri autori più o meno noti che coprono l'intero arco della storia della letteratura italiana) e la letteratura recente e a lui più vicina (Sereni), di accostare il termine tecnico (*laschi*) a quello regionale, magari con un tocco personale (*invernetta*, vezzeggiativo di *inverna*) e al neologismo coniato su un termine latino alto (*aliti*), di unire il lessico dell'autobiografismo e dell'affettività e il registro epico e drammatico. Già ad una prima lettura si coglie la presenza di termini ed espressioni fortemente letterarie (*temenza*, *cruda morte*, *limo*), così come la sonorità di sintagmi rigidamente fissati, non solo nella tradizione, ma anche in un certo uso comune (*anime inquiete*, *amor perduto*).

## I gabbiani

*Uma gaiivota que passa,  
E a minha ternura é maior!*  
F. Pessoa

Temenza cruda di morte solo  
da voi mi viene amaterive  
cieloverbano! A laschi cala  
un'invernetta e guardo girar  
cerchese le gavielle aliti a me  
tanto cari dallo squarciato  
grido. Aliti o pur anime  
inquiete in giù capofittate  
dall'amor perduto del natio limo?

5

v. 1 **temenza** “paura” (da *temere*). Il termine, marcatamente letterario, conosce un’ampia diffusione nella poesia del Duecento. Si tratta sovente di un sentimento strettamente legato all’amore (il poeta teme di non essere ricambiato, teme che l’oggetto del suo amore venga deturpato, teme la propria viltà o più in generale l’infelicità), ma in alcuni casi è connesso direttamente, come nel testo di Sinigaglia, alla morte. Due esempi di questo tenore si trovano in altrettante poesie di Guittone d’Arezzo, che utilizza le espressioni «morto di temenza» (in «Amor tanto altamente», v. 40) e, soprattutto, «temenza di morte» (in «O dolce terra aretina», v. 124), sorta di modello per la «temenza cruda di morte» sinigagliana. *Temenza* compare più volte anche in Dante, sia nella *Vita nova* («ch’io divenisse per temenza vile», XIX, v. 10) che nella *Commedia*: «Pon giù omai, pon giù ogni temenza» gli dice infatti Virgilio (*Purg.* XXVII 31), invitandolo a dissipare la sua paura fisica del fuoco in cui si purificano i lussuriosi. E in precedenza (*Purg.* VI 102), nella celebre invettiva («Ahi serva Italia...»), Dante scrive «tal che ‘l tuo successor temenza n’aggia», dove la paura (di Arrigo VII di Lussemburgo) dev’essere dovuta all’ira divina. Si tratta comunque di un termine già provenzale, usato ad esempio in un discordo articolato in sette periodi e composto intorno al 1220 dal trovatore Guillem de la Tor, originario del Périgord («mas lo mal[s] mi platz, | s’ieu aten | joi valen, | ab temenza | ses faillenza | de vos, ien | e plazen», in «En vos ai <...> mesa», vv. 31-37). ~ **cruda** “crudele”, “terribile”. Se qui l’aggettivo è associato alla *temenza* (di morte), è frequentissima in letteratura l’associazione diretta alla morte: è presente in Dante, nel quale tra l’altro il termine *cruda* è di solo appannaggio della poesia («come la morte mia fu cruda», *Inf.* XXXIII 20) e in Fazio Degli Uberti («ma poi che morte li fu cruda e rea», *Dittamondo*, cpt. XXVI, v. 52), ma anche in Boiardo («con cruda morte il lungo mio martire», *Orlando innamorato*, libro I, XII 19,8), in Ariosto («dando a’ cristiani aspra e cruda morte», *Orlando furioso*, XXXIII 16,8), in Tasso («e non ti pare | che la sua cruda morte esser debb’opra | d’altri che di tua mano?», *Aminta*, atto IV, scena I, vv. 1585-7) e in Alfieri («or via, si tragga | a morte tosto, a cruda morte, e lunga», *Saul*, atto IV, scena IV). È interessante notare che segnalando l’argomento di un sonetto del *Canzoniere* di Petrarca, nell’edizione commentata stampata per la prima volta a Parigi tra il 1818 e il 1819, il letterato ligure Niccolò Biagioli (1772-1830) unisca i tre termini («Temenza del Poeta, che Laura inferma non gli sia da cruda morte rapita», *Rvf* 151). ~ **solo** Si noti l’ambiguità logico-sintattica. Probabilmente *solo* ha valore di avverbio e si riferisce al *voi*, alle *amaterive*, e quindi la frase è da interpretare in questo modo: “il timore di morire esiste in me solo a causa vostra, per paura di perdervi”, con una paura dunque associata prevalentemente (unicamente) ad un paesaggio familiare, *heimlich*, sul quale sorge l’*unheimlich* freudiano. Tuttavia *solo* può anche riferirsi alla *temenza cruda di morte*: si intenderebbe quindi “da voi mi viene soltanto la paura crudele della morte”, ciò che porterebbe le rive del lago ad assumere il compito estremamente negativo di risvegliare nel poeta la paura della morte, e nient’altro. Eventualmente, benché l’interpretazione sia molto meno convincente, il termine *solo* potrebbe anche avere valore di aggettivo e riferirsi al poeta (“da voi mi viene la paura crudele di morire solo”).

vv. 2-3 **amaterive / cieloverbano** Si tratta di due neologismi (spesso l’autore ne crea di modellati su lingue straniere, mentre in questo caso derivano entrambi dalla fusione di due termini italiani), ambedue pentasillabici e ottenuti senza elisioni. Il primo unisce l’aggettivo *amate* al sostantivo *rive*, con un risultato seman-

ticamente chiaro. Il secondo, meno limpido, accosta al sostantivo *cielo* l'altro nome del Lago Maggiore (che designa anche una parte della provincia che lo include, quella del Verbano - Cusio - Ossola). Questa seconda combinazione, tuttavia, più che unire i due elementi del cielo e del lago, potrebbe voler indicare esclusivamente il cielo, su ricordo del manzoniano «cielo di Lombardia», in un'ulteriore limitazione (con un effetto particolarmente ironico determinato dalla neoformazione) del già restrittivo sintagma dei *Promessi sposi* (capitolo XVII). In entrambi i casi si tratta evidentemente di un lessico dell'autobiografismo e dell'affettività. Il fenomeno dell'unione di due parole in una è comune ad esempio nelle traduzioni non recenti di testi classici (soprattutto di Omero), ma compare qua e là anche altrove (si vedano ad esempio le «furie anguicrinite» pariniane, nel *Giorno, Mattino*, v. 76). Per quanto riguarda Sinigaglia, le parole composte sono un fenomeno ricorrente (osservato sia da Giovanni Bonalumi che da Maria Corti), specie a partire dalla seconda raccolta: si ricordino in particolare la brillante fusione di *ermo* e *sura* (*ermosura*, “bellezza”, su modello dello spagnolo) nella poesia *In ermo letto*, che comprende tutti i tre termini, ma anche *languidovibrante* («Il boom lo strepere»), *roseodensò* (*Ritorno di notte al paese*), *occhiturchina* («The true body is a body»), *frontechinato* («E Tu infine: colei»), nella *Camena gurgandina*, o *bacinfronte* (*Raccontino*) ed *ebbromordaci* (*Anacreontica*), nei *Versi dispersi e nugaci*, solo per citare alcuni esempi. Un caso particolarmente interessante, perché di matrice letteraria come *amaterive*, è quello di *bramasangue* (*Algida era la sizza*, nella *Camena gurgandina*): il composto, utilizzato da Sinigaglia per indicare Mussolini, era già nell'epistolario foscoliano (nella lettera a Isabella Teotochi Albrizzi del 20 febbraio 1808, dove l'autore scrive: «ch'io appenda la spada alle are di Marte bramasangue»), dove indicava il carattere guerriero del dio Marte (S. Longhi, «Sandro Sinigaglia», cit., p. 936). Si noti anche che il sintagma «amate rive», con i due lemmi distinti l'uno dall'altro, è petrarchesco e compare nella canzone «Nel dolce tempo della prima etade» («così lungo l'amate rive andai», *RVF* 23, 61). Più frequente, in particolare nell'Ottocento, è il sintagma «amate sponde», che troviamo ad esempio in Vincenzo Monti («Bella Italia, amate sponde | pur vi torno a riveder! | Trema in petto e si confonde | l'anima oppressa dal piacer», in *Per la liberazione d'Italia*, vv. 1-4). Tale sintagma è presente anche nel testo dell'*Addio ai Viennesi* (1822) musicato da Rossini («Da voi parto, amate sponde»). Lo si ritrova infine anche in un noto testo patriottico del 1918, *La canzone del Piave* (o *La leggenda del Piave*), dove si legge: «S'udiva intanto dalle amate sponde | sommesso e lieve il tripudiar de l'onde. | Era un presagio dolce e lusinghiero | il Piave mormorò: “Non passa lo straniero!», vv. 7-10).

- v. 3 **A laschi** Nel linguaggio tecnico della marina, *andare al lasco* indica la navigazione a vela allentata, allo scopo di sfruttare un particolare tipo di vento. L'espressione può essere intesa qui nel senso più generico di “a grandi folate”, come indicato nel *Glossario* dell'edizione Garzanti (dove si specifica che *andar di lasco* significa “andare con il vento favorevole”), tenendo presente che l'aggettivo *lasco* (dal latino *laxus*) indica, in diversi ambiti, qualcosa di allentato, di non teso, e dunque è probabile che non si tratti di un vento forte. Il tecnicismo dell'espressione potrebbe nascere da una volontà quasi eziologica, sulla base dell'espressione, più banale, «vento lasco», ovvero ‘debole’ (Guglielmotti, *Vocabolario marino e militare*, Roma 1889). L'utilizzo di *lasco* per “allentato” è anche della meccanica (e di meccanica di precisione Si-

nigaglia si occupò per molti anni), dove indica lo spazio lasciato tra due elementi per permetterne il movimento, il gioco.

v. 4 **invernetta** Diminutivo di “inverna” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti), settentrionalismo che designa uno dei due principali venti del Lago Maggiore, quello proveniente da sud, che spirava dalla tarda mattinata fino al pomeriggio (l’altro vento, che proviene da nord, è notturno e mattutino e viene detto *tramontana*). È importante sottolineare che questo vento, benché il nome sembri derivare da *inverno*, è tipico della bella stagione (aprile-settembre), ed è foriero di bel tempo (eccetto quando si prolunga fino in tarda serata o aumenta molto d’intensità). L’*inverna* è citata da Piero Chiara nell’incipit de *La stanza del vescovo* (1979), con relativa spiegazione: «Nel tardo pomeriggio di un giorno d’estate del 1946 arrivavo, al timone di una grossa barca a vela, nel porto di Oggebbio sul Lago Maggiore. L’*inverna*, il vento che nella buona stagione si alza ogni giorno dalla pianura lombarda e risale il lago per tutta la sua lunghezza, mi aveva sospinto, tra le dodici e le diciotto, non più in su di quel piccolo abitato lacustre, dove decisi di pernottare». Interessante il commento di un conterraneo (G. Bonalumi, «Sinigaglia, anima inquieta e appassionata», cit.), il quale osserva che «nell’affettuoso diminutivo per il vento (di fatto, agro, tutt’altro che gradevole) il lettore può misurare la carica d’una struggente devozione al proprio “nido”», forse rafforzata dall’articolo indeterminativo.

v. 5 **cercose** Neologismo coniato a partire dal verbo *cercare*: “che vanno in cerca, curiose” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti); i gabbiani sono in cerca di cibo. ~ **gavielle** “gabbiani” (“piccoli gabbiani” secondo il *Glossario* dell’edizione Garzanti). La scelta del termine si giustifica con il modello del portoghese *gaivota* presente nei versi di Pessoa dell’epigrafe, ma anche per la sua vicinanza a due forme del dialetto lombardo: *gavina e gavinella* (i gabbiani sono detti «dalle nostre parti, dell’alto Lago Maggiore, “gavinelle”», G. Bonalumi, «Sinigaglia, anima inquieta e appassionata», cit.). In latino il gabbiano è indicato da due termini semanticamente analoghi, che differiscono nel genere: *larus, -i* (maschile, in seguito adottato nei nomi scientifici di diverse specie di gabbiani e per l’etichetta della famiglia, i Laridi) e *gavia, -ae* (femminile, sul quale si sono formati i termini spagnoli *gavina* e *gaviota* e il portoghese *gaivota*, mentre l’italiano *gabbiano* si è formato sulla forma di latino basso *gavianus*). In italiano il termine *gavia* (raro) indica il gabbiano reale, che differisce da quello comune, diffuso nella zona del Lago Maggiore, essenzialmente per le dimensioni; la minutezza fisica dei gabbiani comuni (*lari ridibundi*) presumibilmente osservati dal poeta, rispetto ai più nobili “colleghi” marini, giustificerebbe quindi ancora una volta la scelta del diminutivo/vezzeggiativo *gavielle*, tra l’altro segnalato come tale nel GDLI, che indica anche *gavia* come voce dotta per *gabbiano*. Alcuni dizionari segnalano anche *gavina* come nome volgare del *larus canus* (altra specie di gabbiano). La *gavia* trova posto nel volgarizzamento della *Naturalis Historia* di Plinio ad opera dell’umanista quattrocentesco Cristoforo Landino: «Le civette e gli altri minori uccelli [...] anitre d’acqua e gavie, [...] s’ingegnano uccidere e figliuoli uno dell’altro». *Gaviella* è invece termine presente nell’opera di Francesco Colonna, certo apprezzata da Sinigaglia per la sua originalità e ricchezza linguistica: «Vagavano quivi cum mutua amicitia [...]. Gli collosi Gyraphi, celere gavielle et infiniti altri animali, intenti ad gli solatii della natura» (*Hypnerotomachia Poliphili*, II, 290). In ogni caso, non si tratta qui di i-

potizzare che vi sia stata necessariamente da parte dell'autore una lettura dei testi citati sopra, quanto piuttosto di evidenziare la loro storicità. ~ **aliti** È la prima delle due occorrenze di questo termine, ed è da ritenere, anche grazie al valore sintattico indubbio della seconda occorrenza e nonostante la mancanza di virgola tra *gavielle* e *aliti*, riferita a *gavielle*. In italiano non si danno altri significati oltre a “respiro” e “leggero soffio di vento”, che certo attribuiscono ai gabbiani una connotazione immateriale, avvicinandoli alle anime (anche fonicamente: entrambe le parole sono sdrucchiole, trisillabiche e inizianti per «a»), ma Sinigaglia aveva certo presente anche il fatto che in latino per «uccello» si utilizza non soltanto il termine *avis*, *avis* (f.), più comune, ma pure, più poetico, il termine *ales*, *alitis* (m. e f.), che significa «uccello» in quanto «dotato di ali». Abbiamo dunque un doppio significato, che conferma l'interpretazione sintattica proposta – essendo la parola «uccelli» evidentemente da riferirsi alle *gavielle* – e che crea un collegamento alla tradizione della poesia classica alta.

- vv. 5-6 **a me / tanto cari** L'affetto nutrito nei confronti dei gabbiani, che si contrappone alla paura di morte suscitata dalle *amaterive*, ricorda un'analogo soluzione espressiva nel sonetto foscoliano *Alla sera* («a me sì cara vieni», v. 2), che rivela un sentimento personale e insolito (l'amore per la sera, come prefigurazione della morte, della «fatal quiete», v. 1). Qui l'espressione è messa in rilievo dall'enjambement.
- vv. 6-7 **squarciato / grido** Il grido lacerato, impressionante e sgradevole, fa pensare al lamento di un'anima infernale.
- v. 7 **o pur** Antico per “oppure”. La scelta si spiega forse con il desiderio di avvicinarsi alla tradizione (in particolare a Dante, al quale si richiamano diversi termini della poesia) anche su un piano formale. L'occorrenza dantesca più nota è quella, fortemente ironica, in cui Dante si rivolge a Belacqua domandandogli: «attendi tu isorta | o pur lo modo usato [l'antica pigrizia] t'ha' ripriso?» (*Purg.* IV 126).
- vv. 7-8 **anime / inquiete** Il sintagma richiama la «perduta gente» dell'*Inferno* dantesco (cf. *amor perduto*, nota al v. 9). Bonalumi accosta tra l'altro le *gavielle* di Sinigaglia, *anime inquiete*, alle colombe dantesche del V canto dell'*Inferno* («Quali colombe, dal disio chiamate | con l'ali alzate e ferme al dolce nido | vengon per l'aere, dal voler portate», vv. 82-84); si noti però che in Dante gli uccelli sono chiamati in gioco nell'ambito di una similitudine, e non fanno parte della realtà del testo. Come nel caso del precedente *squarciato / grido* (vv. 6-7), il sintagma è messo in rilievo dall'enjambement.
- v. 8 **capofittate** “(precipitate) a capofitto giù”. Pur se più raro dell'espressione *a capofitto* (unica forma presente nell'italiano corrente), il verbo *capofittare* è attestato, e indicato nel GDLI come neologismo coniato da Carlo Emilio Gadda, che lo presenta in un passo dell'*Adalgisa* (il battesimo di Gilberto Gaudenzio): «E del resto non si contentò di esclusiva emissione della voce. Agitava le gambucce [...] strillava e gocciolava a un tal segno, da lasciar dubitare che il Maligno, terrorizzato, si stesse già capofittando in Gehenna per conto proprio, senza aspettar gli effetti dell'immersione lustrale». La variante *capofitti* (più vicina alla sola forma presente nell'italiano standard, quella della locuzione «a capofitto») è stata utilizzata da Vittorio Sereni, che in una poesia dell'autunno 1975 (*Altro posto di lavoro*, nella quinta parte di *Stella variabile*) riflette sulla condizione umana definendo sé e gli altri come «capofitti nel poi» («e acque ci contemplano e vetrate, | ci pensano al futuro: capofitti nel poi, | postille sempre più fioche | multipli vaghi di noi quali sa-

remmo stati»). Sereni tra l'altro si colloca nelle vicinanze di Sinigaglia dal punto di vista geografico, ed è un suo amico ed estimatore (a lui è anche rivolto uno dei due testi che insieme a *I gabbiani* compongono il trittico delle «verbanine»).

- v. 9 **amor perduto** Il sintagma è ricorrente, in questa forma o con inversione: si pensi per esempio a Carducci («di lei che cerca il suo perduto amor!», in *Davanti a san Guido*). L'accento alle anime porta però a pensare anche a Dante: tra le anime del Purgatorio vi è papa Adriano V, che dice che «avarizia spense a ciascun bene | lo nostro amore, onde operar perdési» (*Purg.* XIX 121-22), e soprattutto si fa più volte riferimento ai dannati come ai «perduti» («perduta gente», *Inf.* III, 3; «perdute genti», *Purg.* XXX 138). Lo stesso Virgilio si riferisce a sé stesso e a coloro che si trovano nella sua condizione dicendo «semo perduti» (*Inf.* IV 41), e altre due anime dannate ben note utilizzano questo termine: Guido da Montefeltro («perch'io là dove vedi son perduto», *Inf.* XXVII 128) e Ulisse («dove, per lui, perduto a morir gissi», *Inf.* XXVI 84), smarrito, ma consenziente, nei labirinti dell'avventura. ~ **natio limo** Nei vecchi sistemi di classificazione, i gabbiani fanno parte dell'ordine dei Lari-Limicoli (ora sono compresi nell'ordine dei Caradriformi, sottordine dei Lari, famiglia dei Laridi), dal latino *larus*, -i, “gabbiano”, e *limicola*, -ae, che sta per “che vive nel fango”. Sulla scia dei precedenti riferimenti danteschi, si può pensare anche agli iracondi «fitti nel limo» (*Inf.* VII 121): forse quello dei gabbiani è un grido d'ira. Inoltre «vostro limo» è espressione dantesca che designa la natura umana (il primo uomo fu fatto di fango), in un contesto in cui si tratta di spiegare come nasce nell'uomo l'amore per il male del prossimo («amor nasce in tre modi in vostro limo», *Purg.* XVII 114). Bonalumi osserva come questo sintagma rinvii al motivo del fango della poesia «Via le vesti onde la carne» (che fa parte come *I gabbiani* dei *Versi dispersi e nugaci*, ma si trova nella sezione *In coda alla cemenza*), dove troviamo scritto: «alle origini fango fango | fango e di traverso | un dardo di luce vi s'intride» (vv. 10-13). Si potrebbe anche pensare alla distorsione – ironica, caustica – del sintagma «natio lido», tipico della poesia patriottica e presente ad esempio ne *La morte di Dante* di Silvio Pellico («E il vate allor: “Non chieder tanto: il ferro | E la mente consacra al natio prence, | Al natio lido, e lascia a Dio l'arcana | Delle sorti bilancia: ogni stendardo | Che non sia traditor guida a virtude», vv. 247-51). Tale sintagma è anche ben precedente, e compare ad esempio nelle *Rime sacre e morali* di Vittoria Colonna («Da cotai fonti allor dentro e di fore | Purgata, anzi nutrita, altro non chiede | Che gir per sempre, ove sovente riede | Al natio lido suo, colma d'ardore», son. CLXX, vv. 5-8).

### 2.3.2 *Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno*

La poesia, collocata nella sezione «Versi dispersi», era già apparsa in “Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago”, n. 6 (1985), preceduta dall'intitolazione «3 verbanine» che si riferiva anche ai testi *I gabbiani* e *A Vittorio Sereni*, con alcune varianti di genere e numero (si aveva *Meda* al v. 7, *allogati* al v. 9 e *estive* al v.12).

Il soggetto descritto è piuttosto semplice: in una giornata autunnale, tra ottobre e novembre, in cui il clima tuttavia è particolarmente mite, sono stati approntati in riva al lago cavalletti che reggono padelle per marroni, che cuociono sopra la brace accesa mentre altri mucchietti di legna sono pronti a poca distanza. Molte persone passeggiano lungo la riva, e per le alte temperature, fuori stagione, le castagne sembrano prodigiosamente essere diventate un cibo estivo.

Il tema della giornata autunnale che pare estiva o primaverile è già pascoliano: si veda *Novembre* (in *Myricae*), che descrive l'illusione della primavera, la disillusione e infine la presa di coscienza del fatto che si è in autunno («Gemma l'aria, il sole così chiaro | che tu ricerchi gli albicocchi in fiore, | e del prunalbo l'odorino amaro | senti nel cuore... || Ma secco è il pruno e le stecchite piante | di nere trame segnano il sereno, | e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante | sembra il terreno. || Silenzio, intorno; solo, alle ventate | odi lontano, da giardini ed orti, | di foglie un cadere fragile. È l'estate, | fredda, dei morti»). Tuttavia la descrizione di questi giorni dell'estate di san Martino, in Sinigaglia, non si accompagna come per Pascoli alla disillusione e alla tristezza: tutto è positivo, ed è declinato nei termini della filosofia del *carpe diem*.

A rendere assolutamente straordinaria questa poesia sono le scelte linguistiche: un accumulo di tecnicismi, arcaismi e regionalismi che, spesso anche per mezzo di una sintassi non troppo limpida, rendono la descrizione estremamente oscura, innalzando la banalità di un evento stagionale ad altissimo esercizio poetico, che è stato definito «un esempio di felice, festoso montaggio di Dante, di Seicento e di Tommaseo attuato da un paziente, ingegnoso orologiaio» (C. Carena, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», cit., p. 43).

Il testo si compone di dodici versi compatti di misura variabile, dalle nove alle quindici sillabe (con un settenario al v. 9). Numerosi e forti gli enjambements (*due* / *piètiche*, vv. 1-2, *i travetti* / *s'aprono*, vv. 3-4, *a mezzo* / *di cremaste*, vv. 4-5, *padelle* / *per marroni*, vv. 5-6, *brace* / *accesa*, vv. 6-7, *fastelli* / *al certo vergatini*, vv. 7-8, *piè dei* / *cavalletti*, vv. 9-10, *è* / *prodigio*, vv. 11-12).

Domina la vibrante, soprattutto nella prima parte della poesia, dove si nota anche la ripetizione di *due* (vv. 1, 2 e 5).

Il testo è stato commentato in particolare da C. Carena, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», cit., p. 43.

Giugno in Brumaio

oppur

Brumaio in Giugno

Dolcissimo è il clima e su due  
piètiche da terra alte due metri  
circa congiunte a barra ove i travetti

s'aprono per opposti angoli a mezzo  
 di cremaste due pertugiate padelle 5  
 per marroni calano su acervoli di brace  
 accesa. Mède di sciàveri e fastelli  
 al certo vergantini in attesa di rogo  
 stanno allogate al piè dei  
 cavalletti. V'è fitto passeggio il lago 10  
 in pregevole tenerezza di colori ed è  
 prodigio farsi di mondelle estivo cibo.

\* **Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno** Il titolo (*Brumaio* è il secondo mese del calendario rivoluzionario francese, che va dal 22 ottobre al 20 novembre e per estensione, in letteratura, indica l'autunno) gioca sulla sovrapposizione di un clima mite (come quello del mese di giugno) e del momento dell'anno in cui le castagne sono mature e dunque si mangiano le caldarroste (appunto fra ottobre e novembre). Interessante la scelta di *Brumaio*, nome estremamente parlante e adatto al momento dell'anno cui si riferisce (periodo solitamente grigio e nebbioso), utilizzato sia per la sua aura di letterarietà, sia per il significante in sé, che ospita un nesso consonantico aspro e comprendente una vibrante, suono che ricorre di frequente all'interno del testo.

vv. 1-2 **Dolcissimo è il clima e su due / piètiche** Il testo si apre con un novenario dattilico (si noti che gli accenti di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> cadono entrambi su una *i*), e il superlativo, estremamente poetico, è rinforzato dalla posizione a inizio verso. Compare inoltre la prima delle tre ripetizioni di *due*, con un forte enjambement. Le *piètiche* sono i "cavalletti da falegname" (così nel *Glossario* dell'edizione Garzanti), provvisti di una traversa regolabile su cui vengono appoggiati i pezzi per essere segati, e il testo specifica poi che tali traverse sono poste in questo caso a circa due metri da terra. Carena segnala la definizione del Tommaseo: «Quel cavalletto dove i segatori adattano il legname da segarsi; sono composte di due correnti inchiavardati insieme a guisa di cesoje, e d'un altro pezzo di corrente che si mette a traverso, da alzarsi e abbassarsi per via di piuoli che si ficcano in certi fori che sono ne' correnti medesimi» (in C. Carena, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», cit., p. 43).

v. 3 **circa** L'avverbio è «perfetto, arguto, caricaturale» (C. Carena, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», cit., p. 43).

vv. 3-4 **congiunte a barra ove i travetti / s'aprono per opposti angoli** I due cavalletti sono congiunti da una sbarra orizzontale di legno, che poggia su entrambi, appena al di sopra del punto in cui le sbarre del cavalletto si incrociano, aprendosi in direzioni opposte.

vv. 4-5 **a mezzo / di cremaste** "per mezzo di ganci" (appesi alla sbarra orizzontale). *Cremaste* è una coniazione dal greco (l'aggettivo *kremastój* significa "appeso, sospeso", da *krémamai*, "essere sospeso, pendere"). Il *Glossario* dell'edizione Garzanti indica «"uncini, sospensori", calco dal greco *kremastá*, "attrezzi sospesi"»).

- v. 5 **pertugiate** “bucherellate” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti). *Pertugiare* è un arcaismo tipicamente trecentesco, che appare in Boccaccio (ad esempio: «E dette queste parole corse sopra a uno cavaliere il quale volea spogliare le pertugiate armadure di sesto», *Filocolo*, I, 26, e anche «e pareagli che il fiore in niuna maniera potesse più crescere in su, senza essere dalle circostanti spine pertugiato e guasto», *Filocolo*, III, 2). Carena indica un passo della *Commedia* («e sì com’al pertugio / della sampogna vento che penetra», *Par.* XX, 23-24), ipotizzando anche un altro legame («non sarebbe da escludere che “cremaste” impastasse anche le “ceraste” di *Inferno* IX, 41 “serpentelli e ceraste avean per crine”», in C. Carena, «L’arco poetico di Sandro Sinigaglia», cit., p. 43).
- v. 6 **calano** “sono sospese sopra” ~ **acervoli** “mucchietti”. Il *Glossario* dell’edizione Garzanti segnala che è diminutivo di *acervo*, “mucchio” (ma è già presente come tale in latino: *acervolus*). Sempre grazie al *Glossario* è possibile osservare che *acervolo* compare anche nella poesia *E mentre amo* («un acervolo d’attillatezze», p. 316), e come aggettivo nel secondo elemento del *Trittico* posto *In coda alla Camena* («tra gli acervoli cuscini», p. 274).
- v. 7 **Mède** “mucchi, cataste” (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti; il termine è regionale). Carena segnala che è una forma settentrionale di *mete*, che il DISC definisce in questa accezione come «mucchio di paglia, fieno, biada, letame che si leva nei campi», con un esempio pascoliano: «In ogni campo alzarono due tonde | mete di spighe», *La messe*, da *La mietitura*, nei *Nuovi poemetti*). In ogni caso *meda* (e *mida*) sono termini settentrionali comuni per “mucchio”. ~ **sciaveri** “ciocchi”. È un termine tecnico dei falegnami (il DISC lo segnala come voce toscana), che indica i ciocchi ottenuti tagliando longitudinalmente un tronco, che mantengono un lato curvo, quello della corteccia (“pezzi di legno riquadrati con la sega”, nel *Glossario* dell’edizione Garzanti). ~ **fastelli** “fasci di legna”.
- v. 8 **al certo vergantini** “certamente originari del Vergante”, zona collinosa sopra Arona (così nel *Glossario* dell’edizione Garzanti). Tale regione in parte dà sul lago Maggiore, e il nome deriva proprio dall’espressione *a lacus vergens*, cioè “che digrada verso il lago”.
- v. 9 **allogate** “collocate” (raro). Il testo apparso precedentemente in rivista recava *allogati*, e sembrava dunque che il termine fosse riferito ai soli *fastelli*. Con il plurale femminile il riferimento è alle *mede* (*di sciaveri e fastelli*), e appare più logico.
- vv. 9-10 **stanno allogate al piè dei / cavalletti** La scansione dei versi «spezza un endecasillabo, come poi “il lago” trabocca da un decasillabo molto cadenzato» (C. Carena, «L’arco poetico di Sandro Sinigaglia», cit., p. 43).
- v. 10 **V’è fitto passeggio** “il luogo in cui si passeggia è affollato” (o anche “vi è un fitto insieme di persone che passeggiano”).
- vv. 10-11 **il lago / in pregevole tenerezza di colori** Da ricondurre al precedente *V’è*. Ritroviamo l’espressione *tenerezza di colori* in scritti novecenteschi come le *Confessioni letterarie* di Riccardo Bacchelli (Milano, Mondadori, 1973, p. 451).
- v. 12 **prodigio farsi di mondelle estivo cibo** Risaltano gli accenti su *i* a inizio e fine verso. Il *Glossario* definisce le *mondelle* “castagne prive della buccia” (da *mondare*, “sbucciare”), ma è opportuno precisare che il ter-

mine, regionale e di origine dialettale, si utilizza abitualmente per indicare le castagne arrostitite con la buccia quando sono cotte e sbucciate (e può essere utilizzato anche per le castagne cotte e non ancora sbucciate, come il termine *caldarroste*). Si osservi che Pascoli, nella poesia *Il vecchio castagno*, utilizza il termine «mondinelle» per indicare le castagne che si sbucciano bene («Son mondinelle; tu le sai, n’hai colte. | Mòndano bene. Esce da sé pulita | la carne, il buono, dalle vesti sciolte»).

### 2.3.3 «Talvolta ancora lungo»

Componimento conclusivo della prima delle due sezioni dei *Versi dispersi e nugaci* (quella dei «Versi dispersi»), il testo «descrive un sentimento lancinante, viscerale, di fine prossima» (S. Longhi, «Sinigaglia classico», “Autografo”, vol. IX, n. 25 (febbraio 1992), p. 37). Il poeta passeggia sul lungolago, e si sente spinto a paragonarsi ad una barca ancorata, il cui disarmo è imminente, che vede poco lontano. Gli sembra che tutto sia compiuto, e che lui sia prossimo alla morte. Infine gli sale alle labbra una constatazione che è anche una dichiarazione di poetica: sulla scorta di Rimbaud, ha danzato sui flutti più leggero di un tappo di sughero, «parole di esorcismo, se non di salvezza» (G. Gorni, «Sinigaglia ultimo e penultimo», cit., p. 57), che il poeta pronuncia in un momento in cui ha la sensazione che la propria vita sia alla fine del suo corso.

Il verso di Rimbaud, qui proposto con un’inversione che ne aumenta l’insistenza ritmica, è tratto da *Le bateau ivre* (1871), racconto in venticinque quartine di alessandrini a rima alternata di un’odissea presentata attraverso la voce del battello stesso, il cui «io» si sovrappone alla figura di Rimbaud. Il viaggio per mare, dunque, con l’abbandono del porto e l’entrata in un universo marino impetuoso dove abbandonarsi all’immensità, nell’euforia per la libertà ritrovata, è anche evocazione di una ricerca poetica: viene rappresentato metaforicamente l’allontanamento da una società immobile ed estranea agli slanci creativi, per raggiungere la libertà assoluta (che tuttavia appare man mano sempre più illusoria, e si connota drammaticamente). Una sorta di autobiografia in anticipo, considerato che il poeta all’epoca della stesura non aveva ancora vent’anni, per la quale si è parlato di «riconoscimento della propria stanchezza e nullità morale dentro i termini d’una sopravvivenza fisiologica» (C. E. Gadda, «I viaggi la morte», in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, p. 159). Il sentimento di Rimbaud in questa lirica affiora forse, seppur modificato, nel testo di Sinigaglia, che come in altre occasioni riflette sul trascorrere del tempo, ripensando a un passato più vitale e glorioso e constatando l’avvicinarsi della fine. Allo stesso modo, anche il testo che chiude la seconda sezione della raccolta dei *Versi dispersi e nugaci*, intitolato *Anacreontica*, è legato all’idea di una fine, e «elabora lo stesso turbamento, lo stesso nero affanno nelle forme di un “congedo”» (S. Longhi, «Sinigaglia classico», cit., p. 37).

La poesia contiene l'ultima traccia di un volo, come ve ne sono numerosi all'interno di questa sezione della raccolta (in particolare quello dei gabbiani nella poesia omonima e quello di Novella Calligaris paragonata a un uccello in *Epinicio*, ma ne vengono evocati anche, ad esempio, attraverso la presenza della zanzara palustre e del cigno nel cartello dell'osteria in *Virgiliana*). Qui il volo, quasi cancellato perché presente soltanto nella fonte, è legato all'immagine del *faselo*, la barchetta «che volava più veloce di tutti, coi remi o con la vela, ma solo nel testo di Catullo» (S. Longhi, «Sinigaglia Classico», cit., p. 49), del quale riportiamo i primi versi qui di seguito: «Phaselus ille, quam videtis, hospites, | ait fuisse navium celerrimus, | neque ullius natantis impetum trabis | nequisse praeterire, sive palmulis | opus foret volare sive linteo», “Il battello che vedete, amici, | dice di essere stato la barca più rapida; | nessuno slancio di nave | che non fosse capace di oltrepassare, | volando a remi o a vele” (vv. 1-5; la traduzione, come le seguenti, è di Gabriella Leto, Renato Mazzanti e Guido Paduano, in *Poesia d'amore latina*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 6-9). Nel testo di Catullo, il poeta mostra ad alcuni *hospites* non meglio identificati l'imbarcazione che lo ha ricondotto a Sirmione dalla Bitinia, rievocandone le origini («trucemve Ponticum sinum, | ubi iste post phaselus antea fuit | comata silva», “il cupo mar Nero dove | prima d'essere battello fu albero | frondoso”, vv. 9-11) e il viaggio avventuroso, durante il quale «inde tot per impotentia freta | erum tulisse, laeva sive dextera | vocaret aura, sive utrumque Iuppiter | simul saecundus incidisset in pedem», “di là ha portato il padrone | per tanti mari in burrasca, | sia che il vento spingesse da destra o da sinistra, | sia che Giove premesse propizio su entrambe le scotte” (vv. 18-21). Infine, l'abbandono delle insidie e dopo tanto viaggiare l'arrivo alla quiete del lago di Garda («cum veniret a mari | novissimo hunc ad usque limpidum lacum. | Sed haec prius fuere: nunc recondita | senet quiete», “venendo da quel mare estremo fino a questo lago tranquillo. | Cose passate: adesso invecchia | in una quiete nascosta”, vv. 23-26).

Nel testo di Sinigaglia il lago non è quello di Garda, ma il Verbano, per lui ben più familiare, e teatro, come abbiamo visto, di numerosi e partecipati versi. Il poeta, che riflette su se stesso mentre passeggia, come d'abitudine, lungo le rive del lago, esplicita qui, finalmente, il suo essere spronato dall'*ente analogico*, che moltissime volte è sfruttato all'interno dei suoi testi, in particolare proprio per descrivere la percezione che ha della propria condizione.

Echi evangelici e petrarcheschi accompagnano le sue considerazioni sulla vicinanza della fine, e precedono l'allusione a una forma di sdoppiamento dell'io, nella quale il poeta sussurra qualcosa a sé stesso senza comprendersi, e poi scandisce più chiaramente ciò che gli preme, prendendo a prestito il verso di Rimbaud.

Il testo si compone di quindici versi, con netta prevalenza di settenari (vv. 1-5, 7-9, 12, 15), un senario (v. 10), due ottonari (vv. 11 e 13) e due novenari (vv. 6 e 14). Prevale il settenario giambico

(accento di 2<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup>), con la rilevante eccezione del trocaico dattilico al v. 7, dove tra l'altro la cesura tra *preso* e *pronto* (che riprende *sprona*), uniti fonicamente dall'apertura con nesso *-pr-* ma semanticamente disgiunti, invita a leggere *preso* legato al precedente novenario, con conseguente formazione di un endecasillabo.

È tronco il v. 10, con ripetizione di *giù* al v. 11 (al quale segue *già*), e sono tronchi evidentemente anche i due versi finali, in francese. Si noti poi la presenza di rime e quasi-rime interne (*glorioso-preso*, *corso-morso*, *intendo-scando*). La prima frase, che si sdipana occupando più di metà del testo, è caratterizzata dalla frequenza della nasale velare (*ancora*, *lungo*, *lungolago*, *ancor*, *ancoretta*) e alveolare (*andando*, *ente*, *analogico*, *sprona*, *un*, *un*, *pronto*, *fine*), la seconda che ricompare fitta verso la fine (*non bene / intendo [...] scando*): il suono suggerisce un andamento dondolante, mentre nell'insieme sembra di cogliere un movimento discendente, accentuato dall'utilizzo della vocale *u*. Interessante infine l'osservazione di Silvia Longhi: «questa lirica sembra imporre, a furia di *enjambements*, una lettura diversa, secondo una scansione endecasillabica che si protrae fino a metà componimento: \* “Talvolta ancora lungo il lungolago | [...] ancor l'ente analogico mi sprona: | vedo un vecchio faselo un dì glorioso | all'ancoretta del cantiere preso | pronto al disarmo e del mio corso vedo [...]”» (S. Longhi, «Sinigaglia classico», cit., p. 52). Nell'insieme dunque un andamento relativamente poco ritmato, e che, anche per la frequenza degli *enjambements*, tende alla narrazione. Lo si confronti con il *Bateau ivre* rimbaudiano, una composizione in cui continuamente «è percepibile, dietro la trama caotica del sogno, lo sgomento della dissoluzione che lo accompagna: questo fin nella tonalità della strofe e del verso, che è quasi sempre o tetra o accorata, anche ove più la luce risfolgori, che si svolge con un presentimento di pausa il quale raffigura musicalmente l'abisso» (C. E. Gadda, «I viaggi la morte», cit., p. 159, dove inoltre si osserva in nota che «la tecnica della cesura è recata in *Bateau ivre* a un estremo grado di perizia»).

Il testo è stato commentato da S. Longhi («Sinigaglia classico», cit., pp. 36-38 e 52-53, e «Introduzione» a S. Sinigaglia, *Poesie*, cit., p. XXVI) e G. Gorni, «Sinigaglia ultimo e penultimo», cit., p. 57.

Talvolta ancora lungo	
il lungolago andando	
ancor l'ente analogico	
mi sprona: vedo un vecchio	
faselo un dì glorioso	5
all'ancoretta del cantiere	
preso pronto al disarmo	
e del mio corso vedo	
la fine. Tutto tutto	
è compiuto giù	10

giù son già morso e qualcosa  
 sospiro che non bene  
 intendo. Mi faccio accorto  
 scando: *plus léger qu'un bouchon*  
*sur les flots j'ai dansé!*

15

- v. 1 **ancora** L'avverbio, ripetuto con apocope al v. 3 (e ripreso dal diminutivo – *ancoretta*, al v. 6 – dell'omonimo *àncora*, che in tale forma accentua la ripresa, dal momento che l'accento non si pone sulla prima sillaba ma sul suffisso) potrebbe essere un riferimento a quanto è stato espresso in testi precedenti, dove già il poeta passeggiava sulle rive del lago ed era spinto a intravedere per analogia significati nascosti in una scena abituale (si pensi ad esempio al volo degli uccelli nella poesia *I Gabbiani*, che precede questa di due testi).
- vv. 1-2 **lungo /il lungolago** Si noti la ripetizione, spezzata dall'enjambement.
- v. 3 **ente analogico** Più comunemente detto *analogia entis*, è un concetto filosofico (il termine analogia è un composto di ἄνω, «sopra», e λόγος, «ragione») che ha origine nelle discipline scientifiche, dove indica l'uguaglianza di rapporti tra cose diverse. Celebrata nel *Timeo* platonico per la bellezza del legame che essa crea fra le cose, dove infatti corrono nessi corrispondenti a quelli che vi sono tra gli enti matematici, l'analogia diventa in Aristotele un mezzo universale per indagare l'essere in quanto essere: «in ogni categoria dell'essere c'è analogia», scrive Aristotele (*Metaph.*, XIV, 6, 1093 b 19), sostenendo poi che «non bisogna ricercare di tutto la definizione, ma anche accontentarsi di intuire i rapporti analogici (τὸ ἄνω ὁ γὼν συνὸρᾶν)» (*Metaph.*, IX, 6, 1048 a 37). È proprio al concetto di ente (e alle nozioni trascendentali della tradizione scolastica: uno, vero e buono) che si collega in primo luogo l'analogia, nella dottrina dell'*analogia entis*, sviluppata soprattutto da Alberto Magno e da Tommaso d'Aquino, per i quali il concetto di analogia, oltre che strumento logico, diventa un principio metafisico e teologico (chiamato a risolvere in particolare il problema della formulazione della conoscenza di Dio in termini umani). La premessa logica di tale dottrina è la distinzione tra univocità, equivocità e analogia, dove quest'ultima costituisce un punto intermedio fra le prime due; equivoche sono le denominazioni che si applicano a oggetti diversi con significato totalmente diverso, univoche sono quelle che denominano più oggetti nel medesimo significato, e analoghi sono i termini attribuiti a oggetti diversi rispetto a uno a cui sono proporzionati (cf. la voce «analogia» nell'*Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 1998, e nell'*Enciclopedia filosofica*, Milano, Bompiani, 2006). Nella poesia di Sinigaglia l'*analogia entis* ricopre una funzione accostabile a quella del correlativo oggettivo montaliano, benché non si tratti di appoggiarsi alla pienezza semantica in sé e per sé dell'immagine evocata, quanto di utilizzare tale referente per alludere a un senso anche vago, spesso soggetto a interpretazione, sia per volontà propria del poeta di evitare di calare lezioni dall'alto, sia per implicita convinzione dell'intelligibilità di un referente il cui valore al contrario è noto chiaramente solo al poeta stesso, appassionato osservatore e interprete del mondo circostante fin nei più minuti dettagli. Più facili da interpretare forse i referenti che in un modo o nell'altro vengono utilizzati per rappresentare

una condizione o un pensiero del poeta (il faselo, i gabbiani), meno quelli dal significato più ampio, anche per la loro ambivalenza, della cui intenzionalità non si può essere certi (la giana, la capra).

- v. 4 **mi sprona** Il verbo dà l'impressione che la volontà di individuare un significato in una scena apparentemente banale sia dettata da una forza esterna al poeta.
- vv. 4-5 **vecchio / faselo** Forte enjambement che blocca per un attimo la decifrazione del sintagma, data anche la non immediata comprensibilità di *faselo*. Si tratta di una "piccola imbarcazione" (così è definita nel *Glossario* dell'edizione Garzanti), di forma allungata e costruita con materiale leggero (vimini, canne intrecciate), il cui aspetto ricorda quello di un baccello di fagiolo (dal latino *phaselos* e *phaselus* e dal greco *φᾶσῆλος*, appunto "fagiolo"). Richiama certamente, come è osservato ancora nel *Glossario*, il *phasellus* cattulliano del carme 4, del quale vengono sdipanate le implicazioni analogiche sul piano personale.
- v. 5 **un di glorioso** L'allusione è, letterariamente, ai viaggi evocati da Catullo, e nella realtà ai giorni in cui la barca solcava le acque, forse quando traghettava il poeta «di taverna in taverna».
- vv. 6-7 **all'ancoretta del cantiere / preso** "ancorato nel porto", nella zona del cantiere navale. Il diminutivo non segnala solo le dimensioni ridotte dell'ancora, ma anche l'affetto del poeta, nonostante l'umiltà del referente (il poeta rivela un sentimento analogo parlando di *un'invernetta*, nella poesia *I gabbiani*). Si noti l'analogia tra il *faselo*, *preso*, e il poeta, *morso*.
- v. 7 **pronto al disarmo** La barca è prossima alla privazione delle attrezzature per sospenderne il servizio. L'espressione *in disarmo* era già nella poesia *Di taverna in taverna* («bocca in disarmo»), riferita al *facchino*.
- vv. 8-9 **del mio corso vedo / la fine** Osserva Silvia Longhi che in questa espressione si riconosce l'impronta del Petrarca: «et di mio corso ò già passato 'l mezzo» (CXXIV, v. 11), «che 'nterrompendo di mia vita il corso» (CCXIV, v. 32), «sì che siam seco al fine del tuo corso» (CCCLIX, v. 55); e magari di Giovanni Della Casa: «in tenebre finito ho il corso mio» (XLVII, v. 110), «ch'a sera è 'l mio dì corso» (LII, v. 7).
- vv. 9-11 **Tutto tutto / è compiuto giù / giù son già morso** Ancora Silvia Longhi osserva come qui si ravvisi l'eco dell'evangelico *Consummatum est* (Giovanni XIX, 30), traduzione della *Vulgata* dal greco *Tetél estai* (le ultime parole dette da Cristo sulla croce, prima della morte), reso appunto in italiano con «Tutto è compiuto», nel senso che la sua missione è stata realizzata (in genere l'espressione viene citata in relazione ad un grande dolore). Qui, per la Longhi, tale eco è congiunta «a una drammaticità di stampo virgiliano: è quel *già* che fa pensare a certi *iam* dell'*Eneide*, che cadono in punti di massima tensione tragica: «Hic Priamus, quamquam in media iam morte tenetur» (II, v. 533, morte del re Priamo), «Iam iam fata, soror, superant, absiste morari» (XII, v. 676, Turno decide di correre incontro al suo destino di morte), «Stetit acer in armis | Aeneas volvens oculos dextramque repressit; | et iam iamque magis cunctamque flectere sermo | coeperat, infelix umero cum apparuit alto | balteus et notis fulserunt cingula bullis | Pallantis pueri, victum quem volnere Turnus | straverat atque umeris inimicum insigne gerebat» (XII, vv. 938-944: abbondo nella citazione perché si tratta del passo cui allude "Virgiliana", p. 11, designando Turno con *trafitto bullo* ed Enea con *suo trafitto*, e riassumendo nel *corruschio d'un orpello* le ragioni della catastrofe» (Longhi, «Sinigaglia Classico», cit., pp. 52-3).

- vv. 11-13 **qualcosa / sospiro che non bene / intendo** Paradossalmente il poeta non comprende bene ciò che lui stesso dice, come se ci fosse una forza superiore che parla attraverso di lui. Il fenomeno dello sdoppiamento appare anche in molti altri poeti del Novecento, e in particolare è caratteristico della poesia di Vittorio Sereni, amico e conterraneo del nostro poeta, che aveva per lui grande stima.
- v. 14 **scando** “scandisco, recito”; questa la definizione nel *Glossario* dell’edizione Garzanti, grazie al quale possiamo inoltre segnalare che il verbo compare anche in *Anobium pertinax*, nella seconda sezione della *Camena gurgandina* («Si muore vivendo | io scando»), di nuovo per suggellare una dichiarazione importante. Si osservi che Dante utilizza questo verbo nel senso di “salire” («Lo ben che tutto il regno che tu scandi | volge e contenta, fa esser virtute | sua provedenza in questi corpi grandi», *Par.* VIII, vv. 97-99). In questo senso, il poeta non solo scandisce le sue parole, ma al tempo stesso, tappo di sughero tra i flutti, risale in superficie, torna a galla. Nel più comune significato di “scandire un verso, comporre versi secondo le regole metriche”, segnaliamo invece l’utilizzo del verbo da parte di Carducci («Questa estate vogliamo scandere co’ greci piedi e ballare co’ piedi toscani a dispetto e onta della canaglia che zoppica con gli uni e gli altri», *Lettere*, vol. 12, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 234), che lo impiega anche in modo figurato, nel senso di “descrivere con perfetta misura” («Solo co’ l’ piè trionfale l’eroico esametro puote | scander la via sacra de le lunate spalle», *Odi barbare*, Milano, Mondadori, 1988, p. 572), e di D’Annunzio («la mia penna è tuttavia fra le mie dita abili e forti, che nello scrivere sembrano scandere», *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 2005, p. 2918).
- vv. 14-15 **plus léger qu’un bouchon / sur les flots j’ai dansé** La chiusa riprende un verso da *Le bateau ivre* di Rimbaud (il v. 14), con un’inversione (l’originale recita: «Plus léger qu’un bouchon j’ai dansé sur les flots»). Riportiamo qui di seguito per esteso la quarta quartina del testo: «La tempête a bėni mes éveils maritimes. | Plus léger qu’un bouchon j’ai dansé sur les flots | qu’on appelle rouleurs éternels de victimes, | dix nuits, sans regretter l’œil niais des falots!», vv. 13-16). Silvia Longhi osserva, a proposito di questa dichiarazione di poetica, che i versi di questa raccolta sono *nugaci* perché leggeri, «non però nel senso di “versi poco seri” (alcuni sono serissimi), ma “versi di poco peso”: perché galleggiano e danzano sulla superficie dell’acqua come ha fatto in vita sua l’autore, che lo confessa con le parole di Rimbaud [...]. Sinigaglia chiamava questo comportamento “noncalenza”: di questo abito si vestiva per lui la libertà» (Longhi, «Sinigaglia Classico», cit., pp. 36-37).

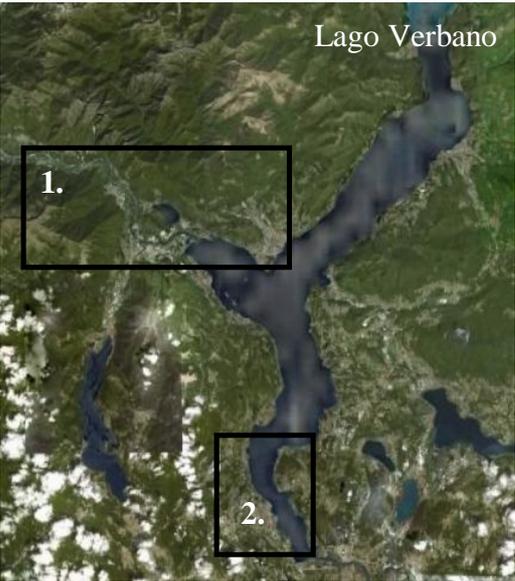
### 3. Nota biografica

Nato a Oleggio Castello (in provincia di Novara) il 28 aprile 1921, Sandro Sinigaglia frequentò il ginnasio ad Arona e il liceo a Novara. Si laureò in lettere all'Università Statale di Milano nel 1947, in Estetica, con una tesi sull'opera di Italo Svevo, dopo un'interruzione degli studi tra il '43 e il '45, quando, partigiano delle Brigate Matteotti, prese parte alla Resistenza, vivendo nell'autunno 1944 l'esperienza della Repubblica dell'Ossola. È a questo periodo che risale l'incontro con Gianfranco Contini, con il quale intreccerà uno stretto legame fatto di reciproca stima intellettuale e complementarità che durerà tutta la vita. «Amico usque ad finem» lo definirà Contini nella dedica del suo volume intitolato *Amicizie*, dove in nota all'introduzione si specifica che «la scelta è stata curata da Vanni Scheiwiller [...] col consenso del poeta Sandro Sinigaglia, l'amico cui Contini aveva affidato la cura dei suoi testi, e che, principe degli amici, avrebbe dovuto preporre un suo scritto al volumetto. Il giorno in cui Contini ci lasciava, Sinigaglia iniziava un rapido calvario che l'avrebbe portato a raggiungere l'amico scomparso, il 12 settembre 1990».<sup>43</sup> Quando l'Ossola ritornò nelle mani dei nazifascisti, Sinigaglia riparò in Svizzera, dopo aver messo in salvo la biblioteca di Contini (aveva caricato i libri su un carretto, trasportandoli nel Convento dei Padri Rosminiani al Monte Calvario di Domodossola), gesto per il quale l'illustre critico gli sarà sempre grato. Dopo la laurea, il poeta entrò nell'industria meccanica di famiglia (fabbricava pezzi di precisione per orologi: le pietrine artificiali che servono da perno per i bilancieri), dirigendone lo stabilimento di Premosello con incerta e poi avversa fortuna. Di questo periodo sono le poesie della raccolta *Il flauto e la briccola* (Firenze, Sansoni, «Biblioteca di Paragone», 1954), raccomandate da Contini all'attenzione di Roberto Longhi e Anna Banti. In seguito, fra il 1954 e il 1960, Sinigaglia insegnò materie letterarie al liceo scientifico rosminiano di Domodossola, per trasferirsi poi a Milano, entrando nella redazione della casa editrice De Agostini e poi della Ricciardi, dove si occupò della collana dei Classici Italiani (lavorò alle edizioni del Folengo curato da Carlo Cordié e del Pascoli curato da Maurizio Perugi). Ai viaggi di lavoro in Svizzera francese si sostituirono le esplorazioni culturali a Parigi, e negli stessi anni cominciò a prendere corpo la seconda raccolta poetica, *La camena gurgandina*, che fu corredata da un'introduzione di Maria Corti (Torino, Einaudi, 1979). Nel 1979, il poeta si ritirò ad Arona, dove risedette fino alla morte, avvenuta dopo breve malattia il 12 settembre 1990, a poco più di due mesi dalla pubblicazione di una terza e più esile silloge (*Versi dispersi e nugaci*, Milano, Scheiwiller, 1990). Le tre raccolte, insieme ad alcune poesie disperse e ad un'ulteriore silloge inedita ma pressoché definitiva, integralmente di tematica erotica (*Il regesto della rosa e altre vanterie*) sono poi state raccolte nell'edizione delle *Poesie* curata da Paola Italia (Milano, Garzanti, 1997).

---

<sup>43</sup> P. Gibellini, «Le "amicizie" di Gianfranco Contini», prefazione a Gianfranco Contini, *Amicizie*, a cura di Vanni Schewiller, Milano, Scheiwiller, 1991, p. 25.

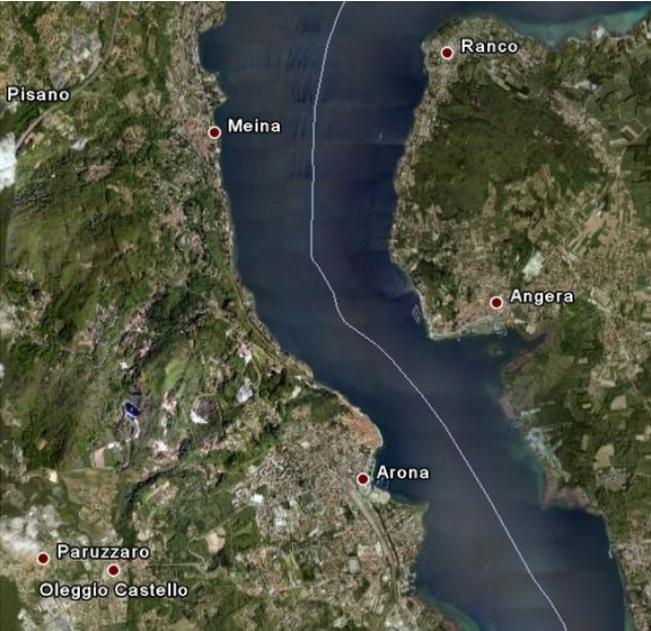
4. I luoghi di Sinigaglia



1.



2.



[Google Earth 2010]

## 5. Bibliografia

*Per ragioni di chiarezza e praticità, si presentano qui singolarmente (ed esplicitandone l'eventuale collocazione originaria) i contributi critici apparsi sul numero 37 di "Microprovincia" (gennaio-dicembre 1999), che contiene un consistente omaggio a Sinigaglia.*

- Giovanni BONALUMI, «Sinigaglia, anima inquieta e appassionata», "Corriere del Ticino", 5 gennaio 1991 [comprende la riproduzione della poesia *A Vittorio Sereni*].
- Fiammetta BONAZZI, «Sandro Sinigaglia e Mattia Pinoli», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 143-154.
- Carlo CARENA, «Sinigaglia, un aristocratico della poesia», "Corriere del Ticino", 14 settembre 1990.
- Carlo CARENA, «Il piacere di far poesia», "Corriere del Ticino", 28 ottobre 1997.
- Carlo CARENA, «L'arco poetico di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 38-45.
- Roberto CICALA, «La "Commedia" di Sinigaglia: scheda sui dantismi nella "Camena gurgandina" e nelle altre poesie», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 155-165.
- Pino CORBO, «Postille su "Breve anamnesi" di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 121-124.
- Andrea CORTELLESA, «Un poeta ad orologeria», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 193-195.
- Maria CORTI, «Introduzione» a *La Camena gurgandina*, Torino, Einaudi, 1979, pp. V-XVI, poi con titolo «La "Camena gurgandina" di Sandro Sinigaglia» in "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 166-178.
- Franco ESPOSITO, «Sandro Sinigaglia: la poesia della crisi», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 137-141.
- Gio FERRI, «Un paradosso della poesia: l'"anamnesi presente" nell'opera di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 113-120.
- Alessandro FO, «Sinigaglia come una miniera», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 182-187.
- Simona FOÀ, «Sandro Sinigaglia», in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Gli Autori*, II, Torino, Einaudi, 1991, p. 1641 [scheda bio-bibliografica].
- Simona FOÀ, «Sandro Sinigaglia», in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 517 [scheda bio-bibliografica].
- Franco GAVAZZENI, «Ricordo di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 196-197.
- Pietro GIBELLINI, «Le "amicizie" di Gianfranco Contini», prefazione a Gianfranco Contini, *Amicizie*, a cura di Vanni Schewiller, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 25-26 [il volume è dedicato «A Sandro, amico *usque ad finem*»].
- Pietro GIBELLINI, «La musa trasgressiva nei versi di Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 179-181.
- Guglielmo GORNI e Silvia LONGHI, «La parodia» in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 487.
- Guglielmo GORNI, «"Mantissa in lingua franca" per Sandro Sinigaglia», "Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago", n. 17 (1996), pp. 92-104.
- Guglielmo GORNI, «Sinigaglia ultimo e penultimo», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 55-66.
- Paola ITALIA, «Lessico dantesco in Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 125-135.
- Francesca LATINI, «Seguendo il volo della giana», "Lettere italiane", anno LX, n. 1 (2008), pp. 127-148.
- Francesca LATINI, «Lettura di "Servetta già impiccata" da "La Camena gurgandina" di Sandro Sinigaglia», "Per leggere", anno IX, n. 16, primavera 2009, pp. 23-63.

- Silvia LONGHI, «Il saggio dannarsi. La lingua dell'Eros in Sandro Sinigaglia», "Autografo", vol. IV, n. 11 (giugno 1987), pp. 39-55.
- Silvia LONGHI, «Per Sandro Sinigaglia», "Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago", n. 12 (1991), pp. 161-179 [introduzione e commento alla prosa inedita *Breve anamnesi*].
- Silvia LONGHI, «Sinigaglia classico», "Autografo", vol. IX, n. 25 (febbraio 1992), pp. 35-56.
- Silvia LONGHI, «Introduzione» a Sandro Sinigaglia, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. V-XLVIII, poi con titolo «Leggere Sinigaglia è un'avventura» in "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 11-36.
- Silvia LONGHI, «Sandro Sinigaglia» in *Antologia della poesia italiana. Il Novecento*, II, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 2003, pp. 931-945 e 1152-53.
- Giorgio LUZZI, *Poeti della linea lombarda 1952-1985*, Milano, Cens 1987, pp. 171-176.
- Giorgio ORELLI, «Simulacri di Sinigaglia», "Bloc Notes", a. II, n. 2-3 (1980), pp. 197-203.
- Antonio PANE, «Cronaca di un incontro annunciato. Carteggio Sinigaglia-Pizzuto (1965-66)», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 67-91.
- Maurizio PIERI, «Dal carcere m'hai tratto», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 46-54.
- Folco PORTINARI, «Milano» in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 285.
- Judith ROHNER, «Trobar scabroso e trobar giocoso: lettura linguistica della *Camena* di Sandro Sinigaglia», mémoire de licence discusso presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra nel settembre 1982, relatore F. Bandini.
- Judith ROHNER, «La "Camena sibillina"», "Il cavallo di Troia", n. 5 (1984), pp. 119-123.
- Roberto ROSSI PRECERUTTI, «Memoria dei trovatori nella poesia di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 92-97.
- Tiziano SALARI, «Obsessioni ed epifanie nella poesia di Sandro Sinigaglia», "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 98-112.
- Cesare SEGRE e Clelia MARTIGNONI, *Testi nella storia*, IV, *Il Novecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1992, p. 1502.
- Sandro SINIGAGLIA, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997.
- Corrado STAJANO, «Sinigaglia, il moschettiere ritrovato», "Corriere della Sera", 18 febbraio 1998, poi con lo stesso titolo in "Microprovincia", n. 37 (1999), pp. 189-192.