

VALERIA PASQUALI

FUNZIONI DELLA RIMA NELLA POESIA DI FINE OTTOCENTO: ANALISI DI ALCUNI COMPONIMENTI DI VITTORIO BETTELONI

ABSTRACT - This essay offers an analysis of some poetic compositions of Vittorio Betteloni, important personality of Italian literature at the end of 19th century. In his verses the rhyme is rich of significances: Betteloni uses it to connect compositions or conceits, to write ironically, to point out some key words.

KEY WORDS: Vittorio Betteloni, Rhyme, Realism, Middle-class poets, Decadent poets.

RIASSUNTO - Il saggio offre un'analisi di alcuni componimenti di Vittorio Betteloni, personalità di sicuro interesse nel processo di trasformazione del linguaggio poetico di fine Ottocento. Tra gli espedienti stilistico-formali particolare attenzione è rivolta alla rima, utilizzata spesso dal poeta veronese per instaurare collegamenti intra e intertestuali, per sottolineare l'ironia del contesto, per evidenziare le parole tematiche all'interno delle singole raccolte.

PAROLE CHIAVE: Vittorio Betteloni, Rima, Realismo, Decadentismo, Poeti borghesi.

La personalità poetica di Vittorio Betteloni si inserisce con una precisa fisionomia nel complesso panorama letterario della seconda metà dell'Ottocento. Si possono riconoscere infatti nella sua poesia riferimenti al Romanticismo italiano in generale, alle rifiutate modalità stilistiche ed espressive del tutore Alearo Aleari e alle nascenti linee poetiche della Scapigliatura e del Verismo. Di tali eterogenee esperienze quelle che più solleccarono il poeta veronese sono le prove riconducibili ad una intenzione *realistica* ⁽¹⁾. E di fatto la sua poesia si può indivi-

(1) Per questa attenzione, quindi, Betteloni viene considerato da alcuni critici precursore di aspetti rilevanti del Decadentismo ed in particolare dei versi dei Crepuscolari. Cfr. L. BALDACCINI, *Poeti minori dell'800*, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. XXXIX-XLII.

duare nella reazione alle degenerazioni sentimentistiche del tardo Romanticismo e nell'accostamento alla realtà quotidiana nel tentativo di aderire al *vero*. Tale ricerca di *verità e quotidianità* si traduce in versi dal tono dimesso e prosastico. Nelle prime raccolte del poeta si può riconoscere pertanto un'intenzione anticonformista che anticipa le esperienze scapigliate. Si noti infatti che la pubblicazione della prima raccolta di Betteloni, *In primavera*, risale al 1869 ed è perciò di poco successiva a *Tavolozza* (1862) e *Penombre* (1864) di Praga. In *Nuovi versi* (1880), poi, è evidente la propensione per i paesaggi autunnali, le ambientazioni malinconiche, la poesia della *memoria* del tempo passato che anticipano, sia nei temi sia nel tono, l'opera di Gozzano ⁽²⁾. La seconda raccolta, corredata di un'introduzione di Carducci piena di lodi per il poeta veronese, fatta eccezione per *Piccolo mondo*, segna però un ritorno ai canoni tradizionali, ancor più evidente in *Crisantemi* (1903). Quel *nuovo modo* di fare poesia, che aveva trovato le basi di appoggio nel Romanticismo realista di alcuni versi di Tommaseo, Nievo e prima ancora di Parini e che avrebbe costituito il punto di partenza per la poesia delle *piccole cose* di Pascoli, Gozzano e Saba, si interrompe nella fase più matura della vicenda poetica dell'autore, forse nella speranza del tanto ambito riconoscimento ufficiale.

Di conseguenza, gli studiosi hanno analizzato l'opera poetica di Betteloni riconoscendone l'originalità soprattutto nella prima raccolta e svalutando quindi la produzione successiva.

Baldacci, Anceschi ⁽³⁾ e lo stesso Bonfantini ⁽⁴⁾, curatore dell'edizione completa di tutte le opere, sottolineano l'originalità poetica dell'autore veronese, in un periodo storico, quello compreso tra il '65 e il '90, che, escluso Carducci, dopo la triade della seconda generazione romantica costituita da Prati, Aleari e Zanella, non propone altre personalità rilevanti. Riconoscono quindi che il suo rifiuto della stanca tradizione poetica tardo-romantica e del suo sentimentalismo possano costituire un valido antecedente alle successive esperienze poetiche del Decadentismo e della poesia crepuscolare. Cusatelli ⁽⁵⁾, inoltre, ritiene che la ricerca del *realismo* sia dettata anche dalla naturale propensione all'autobiografia e riconosce, assieme a Bonfantini, che tale predisposizione

⁽²⁾ Cfr. G. CUSATELLI, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, Milano, Garzanti, 1968, pp. 539-545.

⁽³⁾ Cfr. L. ANCESCHI, *Poetiche del Novecento in Italia*, Milano, 1962.

⁽⁴⁾ Cfr. M. BONFANTINI, *Sulla poesia di Vittorio Betteloni*, in V. BETTELONI, *Opere complete*, vol. I, Milano, Mondadori, 1946, pp. 7-25.

⁽⁵⁾ Cfr. G. CUSATELLI, *op. cit.*

porta alla rappresentazione sulla pagina di un *vero* di matrice classica, fondato sui poeti latini e su Poliziano, Lorenzo de' Medici e Ariosto.

L'analisi linguistica della poesia betteloniana trova quindi giustificazione nell'originalità tematico-contenutistica dell'autore che introduce tra i primi una vena intima e domestica e costituisce così un importante antecedente culturale per molta poesia di fine secolo. Dall'indagine lessicale di Girardi si evince, però, che «un compromesso storicamente labile, seppur artisticamente ineccepibile, fra tradizione e innovazione appare, insomma, l'obiettivo lucidamente perseguito da Betteloni attraverso l'essenza della sua strumentazione linguistica»⁽⁶⁾. Tale disposizione «conciliativa» nei confronti della tradizione aulica è condivisa anche da altri autori dell'età compresa tra scapigliatura e verismo⁽⁷⁾ che, più disinvolti del nostro sia nelle scelte contenutistiche sia in quelle formali, non riescono comunque a vincere la «resistenza intrinseca di un sistema linguistico rigidamente chiuso, per secoli, nelle sue strutture»⁽⁸⁾. Non stupisce allora che la ricognizione di Perugini⁽⁹⁾ all'interno delle tre raccolte betteloniane, riguardante fenomeni fonomorfolo­gici e micro­ sintattici, dimostri che le scelte formali del poeta risultano ancora strettamente legate agli usi tradizionali: ne fornisce un valido esempio l'oscillazione tra le antiche forme monottongate e le moderne dittongate (*cor*, *core*: 110 volte; *cuore*: 40; *novo*, *-a*, *-i*: 28 volte; *nuovo*, *-i*: 27) o quella tra parole proparossitone sincopate e non (*opra*: 31 volte; *opera*: 13; *spirto*, *-i*: 23 volte; *spirito*: 19), in cui generalmente prevale la propensione per le forme cristallizzate.

All'interno della prima raccolta betteloniana, *In primavera*, l'innovazione, dunque, si concretizza essenzialmente dal punto di vista tematico: il poeta, rifiutando apertamente il sentimentalismo fiacco di Prati e Alear­di ed evidenziando la quotidianità e la semplicità dei rapporti e degli incontri, tratta vivacemente di amori e di esperienze giovanili, in opposizione ai contenuti languidi dei suoi maestri. I sentimenti, peral-

(6) A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLVIII, fascicolo 504, 1981, p. 583.

(7) Dal paragrafo *Suoni e forme tra vecchio che resiste e nuovo che avanza: analisi di 8 tratti significativi* (in M. ARCANGELI, *Scapigliatura poetica «milanese» e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Aracne, 2003, pp. 215-247, in particolare le tabelle riassuntive alle pp. 229-230) si ricava infatti che la gestione da parte dei poeti scapigliati degli elementi fono-morfologici indagati da Perugini e riportati a campione più sotto risulta assolutamente affine a quella betteloniana.

(8) A. GIRARDI, *op. cit.*, p. 584.

(9) M. PERUGINI, *Appunti sulla lingua di Vittorio Betteloni*, in «Studi linguistici italiani», vol. XI, fascicolo I, 1985, pp. 105-118.

tro, non sono sconvolgenti e, quando il poeta si accorge di esagerare nella loro rappresentazione, sublima l'esperienza del cuore in sogni e fantasticherie, consapevole dei limiti imposti dalle convenienze sociali e dalla ragionevolezza dell'uomo ormai adulto.

In primavera è organizzata in tre sezioni, rispondenti ad altrettante età dell'amore: ne *Il canzoniere dei vent'anni* si rappresenta «l'aurea stagione dell'amor ventenne»⁽¹⁰⁾ ossia la relazione con una ragazza pisana; seguono la seconda età «fatta d'argento», *Per una crestaia*, in cui avviene l'incontro con una tenera sartina veronese, e la terza, *Per una signora*, le cui ritorte «fatte son di bronzo», all'interno della quale si descrive l'amore più maturo, ma anche più evanescente, per una giovane signora notata per via.

Betteloni complica l'organizzazione del materiale poetico-narrativo attraverso percorsi e filoni tematici particolari: si pensi, solo a scopo esemplificativo, al cosiddetto «ciclo del Gombo» nel *Canzoniere dei vent'anni*⁽¹¹⁾ o all'insieme di liriche che formano l'idillio domestico *Piccolo mondo* nei *Nuovi versi*⁽¹²⁾. Anche il terzo libro comunque, seppur privo di sezioni o di gruppi di componimenti simili, può rivelare parentele tematiche e stilistiche tra le diverse liriche: Betteloni infatti, nel raccogliere negli ultimi anni della sua vita poesie composte magari molto tempo addietro per motivi del tutto occasionali, si preoccupa di dare un ordine plausibile all'insieme.

Prendiamo in esame per il momento *In Primavera* e, in particolare, la sua prima sezione, il *Canzoniere dei vent'anni*. Si nota innanzitutto che emergono talvolta dei particolari percorsi stilistico-formali e contenutistici attraverso richiami lessicali e, in modo più nascosto, attraverso la ripetizione di una o più rime motivate da una parola tematica⁽¹³⁾.

⁽¹⁰⁾ V. BETTELONI, *In Primavera, Conclusione*, n. 1.

⁽¹¹⁾ Questa definizione appartiene a G. Catalano ed è attribuita a sei liriche del *Canzoniere dei vent'anni* (nn. 16-21) in cui il poeta, con scoperta ironia nei confronti della poesia romantica, narra avventure immaginarie all'interno di una foresta presso la località chiamata Gombo, vicino a Pisa. Cfr. G. CATALANO, *Vittorio Betteloni e la poesia verista del secondo Ottocento*, Napoli, De Simone, 1972, pp. 23-35.

⁽¹²⁾ È un gruppo di quindici liriche, posto al centro della raccolta, che ha come fulcro tematico la villa di famiglia a Castelrotto, amata profondamente dal poeta che la fece ristrutturare dopo anni di completo abbandono.

⁽¹³⁾ Mi ritornano in mente a questo proposito, anche per le implicazioni sul piano del significante, alcuni procedimenti pascoliani. Cfr. A. TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971 p. 58: «Le parole tematiche, questi fili ricorrenti nel tessuto lessicale, rivelano le costanti psichiche del poeta (Baudelaire diceva «l'ossessione»), e ci riportano quindi alla sostanza stessa del suo sentire e del suo immaginare.»

Non voglio per questo attribuire volta per volta significati a singoli contesti specifici e forzare così quella che, se mai, deve essere considerata una modalità appartenente all'officina del poeta, attraverso la quale l'ispirazione si concretizza in versi: penso infatti che alcuni dei procedimenti che più sotto verranno analizzati siano usati spesso in modo meccanico, come gli strumenti di un laboratorio formale. Questa convinzione di fondo deve essere quindi la guida nell'analisi dei singoli contesti, affinché, una volta messi a confronto, permettano di trarre con cautela alcune conclusioni riguardanti anche i significati poetici più profondi. Tra gli espedienti formali più utilizzati si citava, dunque, l'iterazione delle terminazioni appartenenti a parole tematiche (*cuore, amore, fiore, sole* ecc. come vedremo più sotto): poco importa, a mio parere, che esse coincidano spesso con il lessico più comune della nostra, ma direi di qualunque, tradizione lirica e dunque amorosa, proprio perché la loro marcata utilizzazione può assumere nella poesia di Betteloni ulteriori precise sfumature. Non si dimentichi, infatti, la dimensione ironica dei suoi versi e il loro bersaglio polemico più frequente, la poesia romantica in generale e, in particolare, quella del secondo romanticismo, che si è soliti identificare con Prati ed Aleardi. L'insistenza, inoltre, nel porre in luoghi privilegiati del verso (in rima) e del componimento (strofe iniziali e finali) i vocaboli che, attraverso le selezioni stilnovistiche e petrarchesche ⁽¹⁴⁾, rappresentano il lessico per eccellenza della poesia tradizionale, raggiunge comunque lo scopo di diffondere all'interno della sezione il tono prevalente, garbatamente lirico e delicatamente ironico, applicato spesso ad un'ambientazione naturalistica. Scelte stilistiche petrarchesche, ad esempio le rime canoniche (vedi più sotto *-ore* e *-ile*) ⁽¹⁵⁾, non sono un esibito riferimento alla nostra tradizione maggiore, ma una modalità centellinata all'interno della raccolta per ricordare al lettore che le poesie in oggetto appartengono sì alla lirica d'amore qui, però, volutamente «citata» e «diminuita». Si potrebbe ipotizzare, poi, che il poeta, attraverso tali richiami, ancor più evidenti nei sonetti di *Per una signora*, suggerisca una chiave di lettura dell'intero libro, che tocca sì le

⁽¹⁴⁾ Cfr. E. BIGI, *La rima del Petrarca*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa, 1967, pp. 30-43; M. FUBINI, *La metrica del Petrarca*, in *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 214-298; una trattazione specifica delle tipologie rimiche nel Canzoniere si può trovare ora in A. AFRIBO, *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in M. PRALORAN (a cura di), *La metrica dei fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003.

⁽¹⁵⁾ Cfr. G. L. BECCARIA, *Significante ritmico e significato. Qualche implicazione semantica delle convenzioni metriche*, in *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 33-42.

diverse età dell'amore, ma che ne sostituisce il contenuto di realtà col frutto di un'attività esclusivamente contemplativa, nel pieno rispetto dei canoni sociali: il *Canzoniere dei vent'anni*, insieme comunque alle altre sezioni, è appunto un canzoniere nel senso più tradizionale e petrarchesco del termine, in cui il racconto rimane una cronaca del cuore, dei sentimenti vissuti sì ma solo internamente, dell'esperienza dei vent'anni non certo sublimata, ma comunque rielaborata, costruita e ragionata dalla sensibilità e dalla fantasia dell'animo giovanile.

Leggiamo allora la *Prefazioncella* che ha la funzione programmatica di spiegare le circostanze, ovviamente immaginarie, della nascita del *Canzoniere dei vent'anni*. In questo componimento il poeta si paragona all'ape⁽¹⁶⁾ che in aprile vola di fiore in fiore e «poi tornata in sua nicchia / aureo mel vi depone» (vv. 8-9): anche lui nella primavera della sua vita raccoglie le esperienze del suo cuore e le compone in versi («e a genial lavoro / paziente mi pongo, / e la predata ambrosia / ne' versi miei depongo» vv. 25-28). Qui viene sfruttata la metafora classica della poesia dolce come miele, arricchita però di un'implicazione stilnovistica dal momento che l'ape si muove tra i fiori «con amor gentile» (v. 4): i due termini di paragone (l'ape e il poeta) sono accomunati dal frutto del loro lavoro (miele-poesia), ma i versi composti devono essere per forza d'amore, come del resto è richiesto dalla stagione⁽¹⁷⁾. La poesia è strutturata in sei strofe eptastiche indivise (schema: s₇a₇s₇a₇b₇s₇b₇): nella prima la rima in b è rappresentata da *fiore* (v. 5) : *umore* (v. 7), *fiore* però rima anche internamente con *amor* del v. 3; *amore* torna poi, sempre all'interno del verso, nella terza (v. 21) e nella sesta (v. 39) strofa, e parzialmente nella quinta con *amo* del v. 24. Queste strofe risultano quindi uniformate dalla presenza di tale parola tematica: esse infatti trattano più specificatamente il tema dell'ambrosia e della poesia d'amore. Ancor più significativo è il fatto che ogni strofa contiene una rima apparentata con quella in *-ore*: *depone* : *stagione* (II: vv. 9-11); *sole* : *ajuole* (III: vv. 16-18); *tesoro* : *lavoro* (IV: vv. 23-25); *core* : *malumore* (V: vv. 33-35); *parole* : *sole* (VI: vv. 40-42). Infine la parola *poesia* si trova in rima per ben due volte, rispettivamente nella terza e nella sesta strofa, sempre in unione con *amore* («amore e poesia» v. 21; «O amore, o poesia» v. 39). È evidente, pertanto, che le due parole tematiche struttura-

⁽¹⁶⁾ Cfr. per lo stesso tema C. BETTELONI, *Il poeta e l'ape*, in *Favole ed Epigrammi*, Verona, Donato Tedeschi e figlio, 1891. La favola in questione è tradotta da un originale di Lachambeaudie dal padre del nostro poeta con lo schema strofico s₇a₇s₇a₇.

⁽¹⁷⁾ Cfr. H. HEINE, *Nuova Primavera*, n. 1. Per il poeta tedesco è maggio che sprigiona gli istinti d'amore e di poesia.

no il testo e ne uniformano le diverse parti con la loro presenza o col suo surrogato (rima e assonanza).

Vicino allo spirito gaio e primaverile della *Prefazioncella* è il n. 7 (*Fu nel leggiadro aprile*) del *Canzoniere dei vent'anni*, formato da due strofe esastiche indivise (schema: $a_7b_7a_7b_7a_7b_7$). Il poeta ancora una volta sottolinea che «l'aura primaverile»⁽¹⁸⁾, come fa rinascere i fiori, così alimenta anche i sentimenti nell'animo umano: lui stesso ne è testimonianza vivente. Proprio il richiamo degli *augelletti* gli dà il coraggio di dichiararsi all'amata. Questo breve componimento segna il passaggio all'interno del *Canzoniere dei vent'anni* tra la fase dei semplici sguardi e la relazione, seppur ancora molto «mentale», tra i due amanti: il n. 8 infatti realizza la dichiarazione che nel n.7 è collocata in un immaginario esclusivamente letterario, richiamato anche da alcuni giochi linguistici più sotto evidenziati. Le rime sottolineano le somiglianze con la canzonetta introduttiva: quella in *-ore* ancora nella prima strofa (*fiore : core : amore*), nella seconda invece quella in *-amo* (*richiamo : ramo : t'amo*), che è amplificata dall'aggettivo *amoroso* (v. 8) e dalla locuzione «di ramo in ramo» (v. 10)⁽¹⁹⁾. Interessanti anche le restanti rime: nella prima strofa *aprile : primaverile : gentile*, nella seconda *linguaggio : maggio : coraggio*. Esse evocano espressioni e luoghi tipici della tradizione letteraria⁽²⁰⁾. Come nella lirica introduttiva si trova ancora una volta l'aggettivo *gentile* che in questo contesto, infatti, non può non sembrare un'eco divertita del letterario *amor gentile* (e con tale sostantivo si leggeva nel componimento introduttivo, v. 4); la rima in *-aggio*, poi, rimanda alla più antica lirica amorosa provenzale, attraverso i siciliani. Non basta: si legga ora la prima sestina:

Fu nel leggiadro aprile,
Quando schiude ogni fiore
L'aura primaverile,
Che schiuse anche il mio core
L'aura, la più gentile
Aura d'amore

⁽¹⁸⁾ Cfr. per il motivo dell'aura anche *Canzoniere dei vent'anni* n. 10.

⁽¹⁹⁾ L'iterazione insistita di *amo*, anche all'interno di altre parole, ricorda l'uso fatto da Poliziano nel rispetto *Pan e Eco*, nel quale la parola *amo*, per effetto appunto di Eco, si trova ripetuta in rima e all'interno del verso; l'espressione «di ramo in ramo» in rima con *amo*, riferita ad un *usignol*, si trova anche in I. PINDEMONTE, *La notte* vv. 103-104.

⁽²⁰⁾ Viene qui evidenziata, proprio grazie alla rima (*linguaggio : maggio : coraggio*), l'importanza della stagione nel racconto d'amore, come nelle principali tradizioni letterarie. Ricordo solo, scegliendo due tra gli autori più amati da Betteloni, H. HEINE, *Nuova Primavera* nn. 3 e 5; A. POLIZIANO, *Canzoni a ballo e canzonette, l' mi trovai fanciulle, un bel mattino* (n. 3) e *Ben venga maggio* (n. 13).

I vv. 3 e 5 si aprono entrambi con «L'aura», accompagnato dall'aggettivo *primaverile* nel primo caso, isolato dalla virgola nel secondo; tale sostantivo viene poi ripetuto sempre in posizione iniziale nel v. 6, seguito dal superlativo «la più gentile». Il riferimento, peraltro evidenziato anche dalla punteggiatura, ai giochi paronomastici petrarcheschi risulta evidente: cito solo RVF 194, 1 («L'aura gentil,...») per la posizione iniziale e per l'unione con l'aggettivo utilizzato anche da Betteloni. Il richiamo letterario in questa breve poesia pare suggerire l'ipotesi esposta più sopra: in particolare il poeta, nel momento in cui deve iniziare a trattare dello scambio e della reciprocità di gesti e di comportamenti (cfr. n. 8), essenziali in ogni relazione, sottolinea che la sua vicenda sentimentale è da intendersi comunque prima di tutto come un'esperienza spirituale ⁽²¹⁾ (e letteraria) che quindi va letta in modo non molto differente da quella narrata nel canzoniere petrarchesco.

Il componimento n. 23 del *Canzoniere dei vent'anni* (*Oh bella amante mia*, nove strofe schema $a_7a_7b_5 : c_7c_7b_5$), dopo la parentesi politica del n. 22 dedicato alla morte di Cavour, è insieme omaggio alla bellezza dell'amata e spiegazione fantastica del rapporto che li lega: il poeta ha posto se stesso nel cuore della fanciulla generando in lei l'amore; la ragazza è entrata a sua volta nel cuore del giovane che, ben composto dalla *dea Natura*, ha trasformato il *raggio sereno* da lei acceso in un canto poetico. Tale concetto è sottolineato dal gioco delle rime: nella prima strofa (*colore* v. 4 : *candore* v. 5), nella terza (*core* v. 16 : *amore* v. 17), nella nona (*core* v. 51 : *amore* v. 54) dalla rima in *-ore*; nella seconda (*sfumatura* v. 10 : *pura* v. 11), quarta (*cura* v. 21 : *Natura* v. 24), ottava (*Natura* v. 45 : *misura* v. 48) dalla quella in *-ura*; nella prima (*mia* v. 1 : *leggiadria* v. 2), sesta (*poesia* v. 33 : *mia* v. 36), ottava (*largia* v. 46 : *leggiadria* v. 47) da quella in *-ia*. *Core*, poi, torna all'interno del verso nella terza (*core* v. 13, *cor* v. 14: in rima con i vv. 16-17), nella sesta (*cor* vv. 31-32) e nell'ottava strofa (*cor* v. 43). La circolarità delle rime sottolinea quindi la pregnanza del tema espresso: la rima in *-ore*, infatti, apre e chiude il componimento e si diffonde anche all'interno, quella in *-ura* si presenta dapprima nella seconda e, dopo altri richiami nelle successive strofe, nella penultima. Insomma il *core* e la *Natura* che hanno reso possibile il rapporto tra i due permeano tutta la composizione e l'*amore* che ne scaturisce si trova nella terza strofa in rima per ben tre volte con *core* e varianti e chiude il componimento. La analogie con la *Prefazione*

⁽²¹⁾ A questo proposito si legga nella *Conclusione* il n. 11 e in particolare i vv. 4-10: «Ed è ch'io penso / Al senso, / Che può destar negli animi / La Trilogia d'Amore, / Della quale io medesimo / Fui col mio core / Attore».

cella e con il n. 7 mi sembrano evidenti: tutti e tre vengono aperti dalla rima *-ore* che ricompare in altre posizioni topiche del testo. È inoltre interessante rilevare che il binomio «amore e poesia» evidenziato ad apertura di raccolta (*Prefazioncella*, vv. 21-39) venga ripetuto e spiegato nel n. 23: il poeta accende nella fanciulla il bel raggio d'amore, lei accende in lui il raggio della poesia. Non a caso, a mio parere, si ritorna su questi argomenti proprio ora: il n. 23 è l'ultimo componimento celebrativo e naturalistico del *Canzoniere dei vent'anni*, dal momento che il seguente è una descrizione metaforica del cuore del poeta, il 25 recupera la trama blandamente narrativa degli incontri dei due amanti, il 26 è il resoconto ironico di una colica epatica, considerata dal poeta come una vera e propria fonte di poesia. Il 27 segna, infine, la rottura del rapporto amoroso a causa delle malelingue che avrebbero calunniato il poeta. Il n. 23 recupera allora un filone naturalistico a cui appartengono tutti i componimenti fin qui esaminati e, come pre-conclusione, ritorna sui motivi d'apertura, spiegandoli alla luce dei fatti e dei personaggi presentati nelle varie liriche. La vera conclusione della raccolta, a questo punto, non può non presentare ancora qualche sorpresa. Nell'ultimo componimento, il n. 33 (*Quando così passò di questa vita*, sei strofe con schema: $A_{11}B_{11}B_{11} : A_{11}C_{11}C_{11}$), il poeta racconta di aver sepolto la salma della *passioncella vispa* in un bel giardino e di avervi ritrovato dopo alcuni anni tanti fiori «d'ogni tinta leggiadra e grato olezzo» (v. 24): una volta raccolti questi sono diventati il *mazzo* delle sue *canzoni* ⁽²²⁾. Qui, mi pare, si unisca e si completi tutto: l'amore cresciuto e alimentato dalla dea Natura si trasforma in poesia e riscalda l'animo nelle stagioni successive della vita. Ancora una volta si osserva la rima in *-ore* (*core* v. 2 : *colore* v. 3), come in *Prefazioncella* e nei nn. 7 e 23 nella prima strofa, e quella in *-ura* nella terza (*Natura* v. 13 : *cura* v. 16) e nell'ultima (*cura* v. 32 : *natura* v. 33), quindi in posizioni privilegiate come nel n. 23. *Amore* ritorna poi, quasi alla fine, all'interno del v. 34. Del resto già il n. 15 (due strofe; schema: $s_7a_7s_7a_7b_7b_7c_7s_7c_7$) tornava sugli stessi argomenti e sulle stesse rime:

Certamente che l'alito
 Molle di primavera
 Mette in sussulto e penetra
 Per la Natura intera:
 Anco il possente *Sole*

⁽²²⁾ Cfr. per questo tema H. HEINE, *Nuova Primavera*, nn. 13-35 e il componimento di apertura della raccolta *Postuma* (1877) di L. STECCHETTI, *Quando cadran le foglie e tu verrai*.

Da crear dalle *ajuole*
 Un popolo di *fiori*,
 Che dolcemente olezzano
 Ed hanno bei *colori*.

Ma credi assai più l'alito
 Mollissimo d'*amore*
 Mette in sussulto e penetra
 Le mie fibre e il mio *core*,
 E i rai di tue pupille
 Sbocciar fan mille e mille
Fior' nella mente mia,
 Che spandono un effluvio
Di dolce poesia.

Si ripete la rima in *-ore* con i soliti *amore* e *core*, si trova la variante *-ori* e la rima assonante *-ole* già presente in *Prefazioncella* con le stesse parole (*sole* v. 16 : *ajuole* v. 18). Il n. 15 e il n. 23 presentano poi lo stesso sintagma in rima (*Canzoniere dei vent'anni*, 23, v. 33: «di poesia»), qui arricchito dall'aggettivo *dolce*. *Poesia* in rima, come già ribadito più sopra, si trovava anche in *Prefazioncella* v. 21.

Rime e parole ripetute nelle stesse posizioni in liriche diverse paiono pertanto sottolineare le affinità tra i componimenti che abbiamo definito di ambientazione naturalistico-primaverile e dal tono delicatamente lirico-popolare e, allo stesso tempo, ricordano in punti significativi della sezione i veri protagonisti della raccolta: la Natura che invita agli incontri, l'amore che sorge spontaneo tra i giovani amanti e la poesia, il frutto più concreto di una passione essenzialmente cerebrale. Alcuni richiami letterari, poi, evidenziano un tono minore tipico dei contesti betteloniani rispetto ai modelli ricordati e sembrano così suggerire la chiave interpretativa del libro.

Alcuni procedimenti fin qui esaminati si incontrano anche nella sezione successiva, *Per una crestaia*. Mi riferisco, in particolare, alla ripresa di parole-chiave utilizzate in rima per imbastire dei legami tematici tra componimenti, posti questa volta a breve distanza. Interessante mi pare il caso dei nn. 21-22-23-24-25, gli ultimi cinque della sezione. Analogie si osservano già nel numero delle strofe: i nn. 21, 22 e 24 sono formati da dodici strofe rispettivamente tetrastiche indivise ($s_7 a_7 a_7 s_7$), tristiche geminate ($a_7 b_7 b_7 : a_7 c_7 c_7$), ottastiche indivise ($a_7 b_7 a_7 b_7 c_7 d_7 d_7 c_7$); i nn. 23 e 25 da quattordici strofe nell'ordine eptastiche ($s_7 a_7 a_7 b_7 c_7 b_7 c_7$) ed esastiche indivise ($s_7 a_7 s_7 a_7 s_7 a_7$). Il n. 21 racconta la visita della crestaia al poeta che, nonostante la forte passione per la ragazza, resiste alla

tentazione in nome di un'onesta e giovanile galanteria, identificata metaforicamente con un cavaliere che abita nel suo cuore e sa tenerlo a freno quando necessario; nel n. 22 il poeta spiega allora il rapporto dialettico tra l'istintualità (il *diavolo*) e la ragione (il *cavalier garbato*), sottolineando il fatto che, alla fin fine, è sempre il diavolo ad avere la meglio, se non altro per il principio della continuità della specie, e che forse, proprio per questo, più che un demonio, dovrebbe essere considerato un dio⁽²³⁾. Le due liriche sono tematicamente congiunte e tale legame è sottolineato dalla presenza proprio del *cavaliere* che viene introdotto nella n. 21 («un picciolo, / garbato *cavaliere*» vv. 37-38) e che ritorna nella n. 22 («Il picciol *cavaliere*» v. 1; «Più spesso è il *cavaliere*, / Il *cavalier* dabbene» vv. 15-16; «Invece il *cavaliere*, / Il *cavalier* garbato» vv. 43-44; «Cotanto *cavaliere*» v. 70), in entrambe sempre in rima. In particolare nella 22 *cavaliere* è in rima nella prima e nell'ultima strofa. Nella 23 il poeta prende la decisione di passare un periodo in campagna, sperando così di ridimensionare la passione amorosa e di ritornare alla creستاia senza più pericoli. La 24 e la 25 segnano il finale della sezione: nella prima il poeta, ormai abbandonato dalla ragazza adirata con lui per essere stata lasciata sola senza una spiegazione, giustifica il gesto in apparenza ingrato e sleale, ma in realtà fatto a fin di bene; nella seconda ritorna il tema delle convenzioni sociali⁽²⁴⁾ che impediscono all'umile creستاia e al giovane borghese di buona famiglia di sposarsi e che purtroppo destineranno ad entrambi consorti sgraditi, ma adeguati alle rispettive condizioni economiche. Questi due componimenti sono accomunati dalla consonanza della prima strofa (*Per una creستاia* n. 24, vv. 2-4: tratto : fatto; n. 25, vv. 2-4-6: fretta : retta : diletta) e dall'aggettivo *vezzosi-vezzosa*⁽²⁵⁾ nell'ultima strofa e sempre in rima (n. 24, vv. 94-

(²³) Si leggano, infatti, i vv. 25-30: «Il diavolo è l'istinto, / Il retto istinto umano / Che tien lo spirito insano / A sacre leggi avvinto. / Guai se non fosse questo, / Cadrebbe il mondo presto».

(²⁴) Cfr. per questo argomento, ricorrente comunque in tutta la raccolta, anche *Per una creستاia* nn. 6-15-18.

(²⁵) Questo aggettivo è assai frequente nella poesia di Betteloni, spesso riferito ad un fiore e cioè, metaforicamente, alla fanciulla. I versi in esame, infatti, per il contesto in cui sono inseriti, sono un chiaro riferimento al n. 6 sempre di *Per una creستاia* vv. 1-10: «Perché germoglia / In loco umile / Non è la mammola / Meno gentile. / Ma quanto esiguo / Raggio consola / I fior che nascono / D'umileajuola! / Fior, tu medesima, / Vezzoso fiore». Interessante risulta, inoltre, ripercorrerne la tradizione: scarsamente attestato nella poesia più antica (si legge una sola volta in Cino da Pistoia), si trova una volta nei rispetti di Poliziano; due volte nell'Ariosto (nell'*Orlando furioso*); dodici in Tasso; trentadue nella poesia di Marino; dodici in Parini; ventuno in Metastasio; otto in Monti (quattro in *Poesie e Poemi*, quattro nella traduzione dell'*Iliade*); sei nei *Canti* di

95: «Se i modi tuoi *vezzosi*, / Se il viso tuo gli aggrada!»; n. 25, vv. 82-84: «Rimpiangerò la mammola / In umil zolla ascosa, / Rimpiangerò la povera / crestaina *vezzosa!*»). Nella 25 ritorna in rima anche *cavaliere* (sapere : *cavaliere* : consigliere), ora però con un'accezione molto diversa da quella usata in precedenza. Betteloni, infatti, qui ironizza sul termine: se prima il *cavaliere* incarnava metaforicamente quel senso di gentilezza che dall'interno del suo cuore lo portava a rispettare la crestaina in nome di un più democratico rispetto anche per le classi più deboli⁽²⁶⁾, ora rappresenta l'uomo *ospicuo* di cui, nel pieno rispetto delle convenzioni sociali, dovrebbe prendere la figlia in sposa. I componimenti descritti risultano quindi accoppiati (nn. 21-22 da una parte, nn. 24-25 dall'altra) per tema e per affinità rimiche. Il n. 23, dopo le tentazioni e la loro spiegazione teorica di 21 e 22, rappresenta la svolta della relazione amorosa: la partenza del poeta scatenerà l'ira della fanciulla che non vorrà più rivolgere le parole all'amante e che scioglierà la vicenda con la rottura, cioè con l'unica conclusione possibile. Il ruolo centrale di questo componimento pare contraddistinto anche dal punto di vista formale. Si trovano infatti, nella stessa strofa e in rima, ancora il sostantivo *cavaliere* (davvero : cavaliere vv. 64-65) e l'aggettivo *vezzosa* (cosa : vezzosa vv. 66-68), attribuito alla ragazza: il primo quindi riprende a breve distanza il tema del *cavaliere-cavaliere* (nn. 21-22), il secondo la definizione nostalgica attribuita alla *crestaina* nelle due liriche finali. D'altro canto già con il recupero della parola *cavaliere* la n. 25 si riallacciava alla prima coppia esaminata, evidenziando però nella conclusione la differenza tra le intenzioni ingenuie dell'autore e la rigidità del mondo borghese che era chiamato comunque a rispettare. Pare quindi di poter affermare che le parole-chiave inserite in rima in questa parte terminale della sezione collaborino alla suddivisione tematica in blocchi conseguenti e alla messa in rilievo di opposizioni concettuali.

Ho ricordato all'inizio che anche nell'ultima raccolta curata dal poeta, *Crisantemi*, si possono individuare punti di contatto tra componi-

Leopardi; ben ventisette nella traduzione dei *Canti di Ossian* di Cesarotti; due in Carducci (tra cui in *Rime nuove, Lungi lungi*, v. 9: «Le viole bisbigliano *vezzose*»; questa lirica è una traduzione dall'*Intermezzo lirico* di Heine); quattro in Camerana (due delle quali riferito ad un fiore). I dati sono stati ricavati dalla *LIZ, Letteratura italiana Zanichelli. CD-Rom dei testi della letteratura italiana*, quarta edizione, a cura di P. STOPPELLI ed E. PICCHI, Bologna, Zanichelli, 2001.

⁽²⁶⁾ In altri componimenti Betteloni denuncia il fatto che giovani benestanti approfittino di fanciulle di umili origini, per poi abbandonarle senza scrupoli. Cfr. *In Primavera, Conclusione*, n. 3, vv. 45-64; *Nuovi versi, Storia d'ogni dì*.

menti diversi; le analogie, poi, possono essere sottolineate da fenomeni analoghi a quelli descritti più sopra. Procedo quindi con un esempio tratto da questo libro. In tre componimenti posti a breve distanza l'uno dall'altro si riscontrano ripetizioni lessicali e rimiche che paiono sottolineare la parentela tematica e stilistica già evidente ad una prima lettura: Bonfantini infatti commenta unitariamente le tre liriche nelle sue brevissime note, affermando che in tutte «il verismo del Betteloni appare più incline a forme parnassiane»⁽²⁷⁾. *La dormente*, *La bagnante* e *L'amazzone* (formate rispettivamente da dodici, otto, dieci quartine di endecasillabi con schema ABAB) presentano già nel titolo un'analogia: il personaggio di cui si parla è in tutte femminile e nelle prime due l'affinità risulta anche grammaticale con la presenza del participio presente per definire la protagonista. Nei tre testi, inoltre, la collocazione temporale della scena risulta indefinita, poiché viene utilizzato un presente acronico che contribuisce a sfumare le situazioni narrate. Il racconto, infatti, parte *in medias res* e lo spazio in cui si svolge l'azione viene dato per conosciuto, come è evidente nell'uso dell'articolo determinativo («Ella dorme ne 'l letto di broccato»; «Ne'l recesso del parco più riposto»; «pigliano il viale...che al lago arriva»): in questo modo il poeta, pur arricchendo successivamente di particolari descrittivi gli ambienti in cui si trovano le tre protagoniste, priva l'azione di coordinate spazio-temporali precise. Anche le tre donne mantengono un alone di mistero, dal momento che vengono indicate fin dalla prima quartina (addirittura nel primo verso ne *La dormente* e ne *L'amazzone*) con il pronome personale «ella» che, se riprende il soggetto femminile del titolo, non ci dice però nulla di più rispetto a quanto già sapevamo. Analizziamo ora le affinità tematiche e lessicali tra i primi due componimenti e poi tra questi e l'ultimo, lasciando alla fine del quadro l'osservazione delle rime. Ne *La dormente* il poeta, dopo aver descritto una figura femminile durante il sonno, narra il sogno che immagina ne occupi la mente: l'unico spettatore della scena è «un gran levrier sottile». Ne *La bagnante*, invece, si descrive la discesa ad un «breve stagno» di una donna che poi si immerge nell'acqua. Anche qui unico spettatore è un cane, «un bel nero mastin». Quindi gli unici veri personaggi, oltre alle due donne, sono i due cani che, per la loro stessa natura, partecipano solo parzialmente e che rappresentano l'unico blando legame col mondo circostante poiché le protagoniste, in modi diversi, allentano i contatti con la realtà. Ne *La*

(27) In V. BETTELONI, *Crisantemi*, in *Opere complete* a cura di M. BONFANTINI, vol. I, Milano, Mondadori, 1946, p. 548.

dormente otto strofe sono occupate dalla descrizione del corpo abbandonato della donna, delle espressioni del suo viso, dell'ambiente e degli oggetti che le appartengono; dalla nona alla dodicesima strofa si racconta il sogno, cioè un ballo concesso ad un «giovin cavaliere» che pretende, e forse ottiene, da lei anche altri e più desiderati doni. Ne *La bagnante*, invece, il poeta si sofferma sul paesaggio e sul rapporto tra la donna e il cane, lasciando meno spazio alla descrizione fisica e soffermandosi sulla sensazione di abbandono e, come vedremo più sotto, di «ebbrezza» al contatto con l'acqua fresca dello stagno. Si confrontino, infatti, la prima, la seconda e l'ottava quartina de *La dormente*:

Ella dorme ne 'l letto di broccato,
Dove *supino il corpo* suo si stende;
Intorno, intorno il serico parato
Da l'alto in dense pieghe a terra scende.

Su *gli omeri la chioma ampia* s'effonde
E su *le braccia*, ch'ivi ella *abbandona*
Fuor de le coltri, fra cui mal s'asconde
La pura linea de la sua persona.

...
Ella dorme e sorride. Un sogno, un vago
Sogno la irradia, e il gaudio che le mette
Ne 'l *cor* la dolce simulata imago
Sopra *il bel volto* pur le si riflette.

con la quarta, la quinta e la sesta de *La bagnante*:

Là si spoglia e si tuffa immantinente
Ella, e nuotando in alto si sospinge;
Corre il flutto su lei vivo, fremente,
Tutta l'avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l'onda,
Che *le fibre* le molce e l'accarezza,
Gaja rabbrividisce, e il *cor* le *inonda*
Una voluttuosa e fresca *ebbrezza*.

Gioca co' i flutti, e ad or ad or la *bianca*
Esile spalla o il sottil braccio aderge:
Or *s'abbandona* a fior de l'acqua stanca,
Or ne 'l profondo tutta si sommerge.

Gli aspetti fisici (vedi i corsivi) sono quindi più numerosi nel primo componimento e pochi sono quelli in comune tra i due (vedi corsivo-grassetto; più avanti ne *La dormente* «man bianche» v. 42 e ne *La bagnante* vv. 21-22 «bianca esile spalla»); ma le modalità e i luoghi del

piacere per entrambe sono i medesimi («...Un sogno, un vago / Sogno la irradia, e il gaudio che le mette / Ne 'l *cor*...»; «Gaja rabbrividisce, e il *cor* le inonda / Una voluttuosa e fresca ebbrezza»). Particolari in comune riguardano anche l'ambiente e gli oggetti (*La dormente* vv. 11: «candidi lini»; *La bagnante* v. 25-26: «...un vaporoso / Candido involto le sue vesti»). Ma il cane della prima è «ne 'l sonno acciambellato» v. 22, mentre quello della seconda «allungasi su'l ventre» v. 27). La descrizione delle sensazioni occupa quindi maggior spazio ne *La bagnante*, anche perché nell'altro componimento il poeta si sofferma sul racconto del sogno, argomento principale della seconda parte, che nell'ultima quartina fa comunque sfuggire alla donna «un sospir lieve» e le spegne il sorriso dapprima acceso «su 'l bel volto».

L'amazzone presenta, oltre a quelli già evidenziati, punti di contatto con entrambi i componimenti precedenti. L'abbandono e il piacere da esso generato questa volta nascono da un'azione vera e propria. La protagonista poi, a differenza delle altre, si trova in compagnia del suo sposo. Mentre la dormente era già supina «ne 'l letto di broccato» (v. 1), l'amazzone è ritratta nel momento in cui scende le scale (v. 1), come la bagnante aveva l'«usanza ... di scendere ne 'l bagno» (v. 4), per poi salire a cavallo e tuffarsi in un galoppo sfrenato. La descrizione della giovane qui occupa ben quattro quartine, agevolata dall'occhio dello sposo, attraverso il quale viene filtrata, e preceduta da tre strofe di ambientazione sempre lacustre. Le emozioni della giovane a cavallo vengono perciò riassunte nelle ultime due quartine. Proprio la descrizione fisica dell'amazzone presenta elementi in comune con quella della dormente (cfr. *L'amazzone*: «co'l bel sorriso» v. 16; «bel capo» v. 22; «Così al suo corpo l'abito aderisce, / ch'ogni linea più vaga ne rivela» vv. 25-26; «il fine collo più bianco assai d'intatte nevi» vv. 29-30; «biondi ricci e brevi» v. 32; «il bellissimo volto» v. 33; *La dormente*: «chioma ampia» v. 5; «pura linea» v. 8; «bel volto» vv. 32-60; «man bianche» v. 42). I punti di contatto con la bagnante sono sottolineati, invece, dalle sensazioni generate dalle due diverse esperienze (il bagno nel lago, la corsa a cavallo). Leggiamo allora per facilitare il confronto le ultime due strofe de *L'amazzone*:

Ma il bellissimo volto, ove fiorisce
La grazia ancor de gli anni adolescenti,
A'l piacer de la corsa arde e arrossisce,
E di gioia son gli occhi a lei fulgenti.

Fuori de 'l parco or van pe 'l piano immenso,
Ne la grand'aria e ne 'l gran sole, e assorta
Ella è tutta in un acre e folle senso
D'ebbrezza, che la inonda e la trasporta.

Le reazioni dell'amazzone sono del tutto corrispondenti a quelle della bagnante: entrambe vengono *inondate* da un «folle senso d'ebbrezza» (v. più sopra le quartine citate). Si noti come il verbo *inondare*, evocato dal contesto lacustre, venga utilizzato in senso figurato ad indicare un'esperienza emotiva. In conclusione la bagnante condivide con la dormite un placido senso di abbandono sentito nel *cor* e con l'amazzone, invece, un'esperienza più forte che inebria i sensi e che, metaforicamente, *inonda* e *trasporta*. I tre componimenti risultano quindi apparenati, in una fitta rete di incastri che possiamo così riassumere:

- *La dormite* e *La bagnante*: situazione di abbandono;
- *La dormite* e *L'amazzone*: descrizione fisica;
- *La bagnante* e *L'amazzone*: senso di ebbrezza.

Arriviamo infine al ruolo delle rime in questo tessuto lessicale e tematico già tanto complesso. Tutti e tre i componimenti presentano più volte in rima il nesso «voc.+ ND + voc.», ripetuto anche in varie allitterazioni diffuse lungo le testure (tra le più evidenti: *La dormite*: *candidi* v. 11, *scende* v. 18, *ond'è* v. 20, *onde* v. 26, *blanda* v. 28, *esultando* v. 40; *La bagnante*: *quand'arde* v. 3, *nuotando* v. 14, *s'abbandona* v. 23, *candido* v. 26, *tende* vv. 28-29; *L'amazzone*: *guardandola* v. 14, *asseconda* v. 20, *onde* v. 22, *grand'aria* v. 38, *inonda* v. 40). Tale nesso, anche nella variante con la dentale sorda (voc. + NT + voc.), si presenta in rima: cinque volte ne *La dormite* (*stende* : *scende* vv. 1-3; *s'effonde* : *s'asconde* vv. 5-7; *intanto* : *accanto* vv. 14-16; *mutamento* : *spento* vv. 46-48; *ascende* : *l'offende* vv. 26-28), sei ne *La bagnante* (*quando* : *allungando* vv. 6-8; *attende* : *pende* vv. 9-11; *immantimente* : *fremente* vv. 13-15; *l'onda* : *inonda* vv. 17-19; *accanto* : *intanto* vv. 26-28; *profonde* : *nasconde* vv. 30-32), quattro ne *L'amazzone* (*scende* : *attende* vv. 1-3; *donde* : *risponde* vv. 14-16; *pende* : *distende* vv. 21-23; *adolescenti* : *fulgenti* vv. 34-36). Come risulta evidente da questo rapido elenco, tali rime occupano quindi posizioni rilevanti nella struttura generale dei componimenti: *-ende* si trova nella prima strofa del primo e dell'ultimo, *-onda* e *-onde* nella strofa centrale e in quella conclusiva del secondo. Le ripetizioni foniche evidenziano quindi, da un altro punto di vista, quei legami definiti finora tematici, proprio perché i suoni interessati appartengono alle parole-chiave che percorrono tutti e tre i testi («scende», «onde», «onda», «inonda», «candidi», «abbandona» ecc. ecc.). Il nesso in oggetto, inoltre, proprio per il prolungamento che la nasale sembra ricevere dall'accostamento alla dentale, pare il più adatto ad evocare una languida, sensualissima sensazione di abbandono.