



«Ogni giorno sotto ogni riguardo progredisco sempre di più»:

Su tre poesie di *Cuore* di Beppe Salvia

Pietro Cardelli

Il secondo libro di poesie di Beppe Salvia, *Cuore*, viene pubblicato postumo dall'editore romano Rotundo nel 1987 come prima uscita della collana “Novelettere” a cura di Arnaldo Colasanti. A differenza di *Estate di Elisa Sansovino* (Melograno-Abete 1985), la ricostruzione della volontà autoriale in merito a questo volume è più complessa¹. Esiste un documento manoscritto datato 1985 recante un indice autografo della raccolta, testimonianza della precisa intenzione di Salvia di dar vita ad un libro che selezionasse e raccogliesse molte delle poesie scritte negli anni precedenti, pubblicate su rivista o rimaste inedite. La lezione a testo dell'edizione del 1987 riprende in buona parte l'ordine delle sezioni così come è impostato nell'ultimo stadio correttorio dell'indice autografo, sebbene vi siano alcune varianti opportunamente segnalate prima da Simona Bianco², quindi da Sabrina Stroppa³. *Cuore* nasce dunque come esito di una volontà autoriale *in fieri* e di un lavoro collettivo di collazione e selezione operato dagli amici e redattori di “Braci” (soprattutto Colasanti, Damiani e Scartaghiande) insieme al fratello del poeta, Rocco Salvia. La revisione finale, come riporta Flavia Giacomo⁴, è opera di Arnaldo Colasanti, che scrive anche la premessa al libro.

¹ Vi fa luce oggi la fondamentale *Nota al testo* a cura di Sabrina Stroppa della nuova edizione di *Cuore* (Interno Poesia, Latiano 2021, pp. 25-38), a cui qui si rimanda per un approfondimento della vicenda filologica della raccolta. Questo saggio, scritto precedentemente alla pubblicazione della nuova edizione di *Cuore* appena citata, utilizza come testo di riferimento *Cuore (cieli celesti)*, Rotundo Editore, Roma 1987.

² cfr. S. Bianco, *La poesia di Beppe Salvia (Potenza 1954-Roma 1985)*, cit., p. 60: «L'edizione a stampa è piuttosto fedele a quello che sembra l'ultimo stadio correttorio dell'indice, un cartiglio manoscritto che presenta emendamenti a penna (in nero e in rosso) e a matita, una sigla in funzione di firma e datazione («b1985») al fondo, e una scritta in alto sulla destra che risulta di difficile interpretazione. Tuttavia, l'indice dell'edizione a stampa si distanzia da questo documento nell'inserire, come prima sezione, *Inverno dello scrivere nemico*, e come parte conclusiva, *Appendice: Ore* (entrambe le “sezioni” sono assenti nell'indice originale). La scelta di radunare, invece, alcuni componimenti (*Era una costruzione, Lettera, Ricordiamo gli eroi dell'altra età, Non v'era nulla nel mio cuore è vero* e *Alla musa*) in un'unica sezione, *intitolata Era una costruzione*, potrebbe essere figlia di una particolare lettura della parte finale del foglio, in cui l'uso di diversi colori e segni (come la parentesi quadra che racchiude gli ultimi due titoli) rende dubbia l'interpretazione delle volontà autoriali.)».

³ cfr. S. Stroppa, *Nota al testo* in B. Salvia, *Cuore*, Interno Poesia, Latiano 2021, pp. 25-38.

⁴ cfr. F. Giacomo, *Campo di battaglia*, cit., p. 55.

Se *Estate di Elisa Sansovino* si caratterizzava per una forte compattezza, in particolare di tono e di dettato, *Cuore*, per sua stessa natura, è un libro fortemente eterogeneo, soprattutto in quanto a stile, sebbene ognuna delle sezioni che lo compongono presenti contatti più o meno intensi con alcune delle altre. La sua stessa natura di raccolta di molte delle poesie pubblicate negli anni precedenti da Salvia, ne determina il taglio antologico, onnicomprensivo e stilisticamente disomogeneo. D’altro canto la rilevanza di *Cuore* all’interno dei lavori salviani è confermata anche dal fatto che è la prima raccolta di una certa consistenza a cui si decide di affidare il proprio nome di nascita⁵.

L’esito è una *summa* del poetare salviano entro la quale, a livello stilistico, è possibile rilevare un’evoluzione fatta di oscillazioni e movimenti antitetici, sprofondamenti e fughe in avanti, ma che comunque abbozza una direzione, una strada da percorrere⁶.

Ognuna delle quattordici sezioni della raccolta, si diceva, dal punto di vista stilistico è dotata di una forte compattezza. Non è raro, inoltre, che ognuna di esse intrattenga relazioni con altre partizioni del libro. Ciò ha spinto la critica a ricercare tali connessioni, cercando di comprendere sia la tendenza di Salvia a lavorare anche contemporaneamente su tavoli stilisticamente molto diversi l’uno dall’altro, sia la varietà del suo *modus scribendi*.

Già Roberto Galaverni nel 1996⁷ e Pietro Tripodo nel 2001⁸ hanno proposto alcuni raggruppamenti fra le sezioni di *Cuore*: il primo, operando una distinzione fra tre tipologie di testi: una «di ispirazione più libera e serena», caratterizzata da una «rappresentazione concentrata e tersa, interamente risolta nelle immagini» e avente come modello di riferimento Sandro Penna (le sezioni di *Cuore* in cui si esplicherebbe pienamente tale scrittura sono *Versi*, *Cielo celesti* e *Primavera*); una

⁵ Illuminante in questo senso un passo di *Eleemosine eleusine* in cui Salvia commenta due sue «raccolte di sonetti» che poi – già dall’indice autografo – entreranno a far parte del volume complessivo: cfr. B. Salvia, *Eleemosine eleusine*, cit., pp. 46-47: «Ho scritto e spero adesso di pubblicare, due belle raccolte di sonetti. [...] La prima l’intitolo “Ultimi versi”. Essa è negra e disutile testimonianza d’una mia bestialità malazzata e metafisica. Ma è ben vero che quella è l’ultima volta ch’io visitai questo infusto luogo erroneo che mi comprende tutto, e che dunque, a buona ragione, io vorrei segnare qui a chiare lettere col mio nome e cognome. Per quanto riguarda “Cuore”, la seconda tarsia, ho da dir poco. È il mio primo esercizio veritiero in una terra desolata, quella della vita, a che io non sono affatto abituato».

⁶ cfr. M. Lodoli, *Morte di un giovane poeta*, “Paese Sera”, 18 aprile 1985: «Con il tempo i suoi versi s’andavano semplificando. Oh, c’era sempre l’amore ossessivo per la parola rara, ma il ritmo del verso mi pareva essersi fatto più disteso. Ma pareva un periodo nuovo, che avrebbe dato molto: con modi placati, con una grazia umile e amara, una classicità moderna».

⁷ cfr. R. Galaverni, *Beppe Salvia*, in *Nuovi poeti italiani contemporanei*, antologia a cura di, Guaraldi, Rimini 1996, pp. 175-192.

⁸ cfr. P. Tripodo, *Sulla poesia di Beppe Salvia*, prima parte in “Capoverso”, 2, luglio-dicembre 2001, pp. 25-29, seconda parte in “Capoverso”, 3, gennaio-giugno 2002, pp. 14-17.

contraddistinta da «un’opposta tendenza all’introversione e a un confronto diretto con la “cella” dell’io», con esiti che arrivano a sfiorare, sempre secondo l’interpretazione di Galaverni, il manierismo e l’intellettualismo in un «rinnovato *trobar clus*» (*Inverno dello scrivere nemico* e *Lettere musive*); una, infine, interpretata come il «culmine della poesia di Salvia», sintesi lieta e rasserenata delle esperienze precedenti (*Cuore* e *Sillabe*). Tripodo ha invece proposto una classificazione dell’intero *corpus* salviano in cinque differenti modalità di scrittura: poesie «autentiche e integre», compiuta risoluzione in versi di quell’urgenza emotiva che viene individuata come la sorgente del poetare di Salvia (*Inverno dello scrivere nemico*, *Canzone d’estate*, *Versi*, ma soprattutto: *Cuore*, *Ninfale*, *Sillabe*); «poesie del gioco e dell’intervallo/intermezzo», caratterizzate da un frammentismo di ascendenza penniana a metà fra l’aderenza al parlato e l’abile orchestrazione fonica (*Cieli celesti*, *Primavera*, *Volare*); poesie sospese fra i due modi, «tendenti ad una lingua “altra”» e chiusa su se stessa (*Lettere musive*); poesie manieristiche (*Ultimi versi*) e infine, isolate, le poesie della raccolta del 1985, *Estate di Elisa Sansovino*.

Tale approccio alla poesia di Salvia – consci dell’autonomia delle singole sezioni a livello di datazione, pubblicazione, occasione e intenzione – può essere utile per orientarsi all’interno di un panorama così ricco ed eterogeneo. Per questo, ho ritenuto fosse possibile, oltre che utile, abbozzare una nuova partizione della raccolta in tre momenti distinti⁹: sezioni ‘del *trobar clus*’ (*Inverno dello scrivere nemico*, *Lettere musive*, *Ultimi versi*, *Era una costruzione*, *Appendice: Ore*)¹⁰, sezioni ‘primaverili’ (*Versi*, *Cieli celesti*, *Primavera*, *Volare*, e all’interno della quale possiamo collocare anche *Canzone d’estate*, sebbene stilisticamente svolga più un ruolo transitorio che una posizione stabile entro il contesto che qui le attribuiamo) e sezioni ‘della pacificazione’ (*Cuore*, *Sillabe*, *Ninfale*)¹¹, tenendo sempre bene a mente che una tale suddivisione del libro sia valida anzitutto dal punto di vista stilistico e debba comunque fare i conti con variazioni interne che la devono far

⁹ Per una trattazione più analitica e compiuta di tale proposta classificatoria si veda P. Cardelli, *La poesia di Beppe Salvia. Storia e forme*, Tesi di laurea magistrale in Lettere Moderne, Università di Siena, Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne, rel. Stefano Dal Bianco, a.a. 2019/20.

¹⁰ Il concetto di *trobar clus* per alcune zone della poesia di Salvia, e soprattutto per i cripto-sonetti di *Lettere musive* e dell’*Inverno dello scrivere nemico*, è stato utilizzato per la prima volta nel 1996 da R. Galaverni, *Beppe Salvia*, cit. p. 183: «[...] nel vizio intellettualistico di questi versi (che ricordano a volte la concettosità meccanica di certa poesia barocca), quasi in ubbidienza a un “disdegnoso gusto” all’autocostrizione nella griglia ardua e difficile di un rinnovato *trobar clus*».

¹¹ Una ‘pacificazione’, è bene ribadirlo fin da subito, formale e non esistenziale, stilistica e non di contenuto. Queste sono infatti le sezioni, come vedremo, in cui il dramma esistenziale raggiunge i suoi picchi più alti.

intendere più come una traccia che sostenga l’organizzazione dei dati raccolti che come la codificazione di tre compartimenti nettamente distinguibili l’uno dall’altro.

Occorre inoltre considerare altri due elementi di rilievo: da un lato, il fatto che tale tripartizione non si prefigga di indicare uno sviluppo diacronico e lineare costituito da modalità di scrittura cronologicamente distinte l’una dall’altra: non è raro che Salvia adotti stili molto diversi anche in componimenti del tutto coevi; dall’altro, una tale organizzazione della raccolta non deve essere intesa in senso dialettico o teleologico, bensì come un alternarsi spesso contradditorio di modalità di scrittura anche antitetiche, caratterizzato da esiti parziali e sempre messi in dubbio. Detto questo, è difficile non notare la singolarità delle poesie di *Cuore*, *Ninfale* e *Sillabe* rispetto al resto del *corpus* poetico salviano, ed è forte la tentazione di vedere in questi testi il punto d’arrivo di un percorso iniziato con i primi testi pubblicati su rivista da Salvia nel 1976. Ma ci torneremo.

Il lessico di *Cuore* tende a connotarsi sezione per sezione, fra soluzioni di continuità e discontinuità, riprese e variazioni, in un percorso che conduce Beppe Salvia da una lingua irta, fatta di arcaismi, termini letterari e aulicismi verso un dettato che progressivamente si avvicina alla lingua del quotidiano. Questo graduale mutamento del lessico del poeta lucano ha prodotto il cristallizzarsi di un’interpretazione dicotomica della sua scrittura – da un lato, il letterario, dall’altro, il ‘parlato’ – quando invece sarebbe più opportuno rilevare uno svolgimento mai sicuro fatto di pause, passi a ritroso, salti in avanti.

Il punto di avvio, se prendiamo in considerazione le sezioni ‘del *trobar clus*’, è una lingua estremamente letteraria che, a partire da una ripresa esplicita del lessico della tradizione, si rende sempre più libera di spaziare fra registri, campi semantici e fonti differenti. Il lessico dei testi dell’*Inverno dello scrivere nemico*, *Lettere musive* e *Ultimi versi* risulta popolato da arcaismi e termini letterari o ricercati (*usbergo*, *membra*, *ale*, *dolo*, *immillano*, *stornar*, *traudito*) ai quali si affiancano termini della quotidianità e parole di registro basso o triviale (*trogolo*, *porci*, *brago fetente*, *verro*). E se da un lato rimaniamo stupefi di fronte a una tale apertura nei confronti del vocabolario, dall’altro non possiamo non notare come sia evidente una sorta di fedeltà ad alcuni termini-chiave che ritroveremo anche nelle sezioni seguenti (*cielo*, *ombra*, *sogno*, *morte*, *viso*, *luce*, *mondo*, *notte*) e che individuano il contesto tematico di riferimento di questa poesia, favorendone la riconoscibilità.

Versi, *Cielo celesti*, *Primavera* e *Volare*, riprendendo la formula utilizzata da Tripodo, possono effettivamente essere definite «poesie del gioco e dell’intervallo/intermezzo. Sorta di contro-canto,

di riposo per silenzi e sillabazioni [...] appunti, frammenti, ricordi isolati di emozioni»¹²; poesie risolte interamente nelle immagini, in una rappresentazione costituita da elementi irrelati e giustapposti, i quali – nel loro insieme – contribuiscono a definire un paesaggio, anche emotivo, luminoso. Si ha l'impressione che l'esistente possa essere colto autenticamente solo se osservato con un massimo di sincerità, con gli occhi vergini e innocenti di un bambino o di un 'uomo nuovo'. Alle spalle di questa intenzione si celano però sempre quelle «linee / di luce lunghe fredde, e l'ombra» (*Versi*, XXIV) che mai abbandonano la sensibilità del poeta e che producono, come avveniva in *Estate di Elisa Sansovino*, quell'atmosfera di incertezze e ambiguità di cui abbiamo parlato.

Inizia ad essere evidente in questi testi il tentativo di sfondare, di semplificare, d'illimpidire il proprio materiale linguistico, eliminando ogni forma di sovrastruttura, così da poter approdare ad una nominazione più sincera del reale, designativa, come di chi non volesse imporre la propria prospettiva al mondo. Più che a un'esigenza di comunicabilità, l'interesse di Salvia sembra rivolgersi interamente verso l'oggetto della propria rappresentazione, colto nel suo esistere in sé¹³.

Come in *Estate di Elisa Sansovino*, anche in queste liriche il lessico è spesso rivestito da una patina malinconica che tende ad esplicitare la caducità dell'esistente o quanto meno la sua inafferrabilità. Ciò avviene soprattutto nella sezione intitolata *Versi*, mentre *Cielo celesti* sprigiona – nelle sue rappresentazioni fulminee e isolate – una carica emotiva nuova, luminosa, di estrema compiutezza formale e esistenziale. Ed è forse proprio in queste sezioni che emerge con più forza il carattere contraddittorio dello sguardo di questo soggetto sul reale, in quanto è proprio nei momenti di riconciliazione con il mondo che si insinua il tarlo di un'incertezza, di una irrisoluzione, di un'ambiguità: alle accensioni vitalistiche («lieve, respirano / i cuori delle verze» *Cielo celesti*, XLII; «viva le lunghe ore della scuola» *Cielo celesti*, XLV; «Pia ride / con bocca chiusa e ricci» *Cielo celesti*, LII), si oppongono infatti immagini e momenti di sconforto: è «l'intonaco slabbrato» di *Versi*, XXV, la «scia / di gesso che / sembra, bugia, malinconia» di *Cielo celesti* XLIV, «l'ombre di rame ellittiche» del poemetto *Primavera* (LIII) e il «cortile di cemento» di *Volare* (LIV).

¹² P. Tripodo, *Sulla poesia di Beppe Salvia*, cit., p. 26. Occorre però segnalare che Tripodo, diversamente dalla scelta da me operata, separa nella sua classificazione la sezione *Versi* dalle altre tre che io ho qui accomunato: *Cielo celesti*, *Primavera* e *Volare*.

¹³ È in questi componimenti che, più che in ogni altro momento, si esprime anche in un poeta come Salvia quella «volontà di messa in comune della parola e dell'oggetto della poesia» di cui ha parlato R. Scarpa, *Gli stili semplici*, Id., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, p. 148 per alcuni degli autori del medesimo periodo e che con Salvia – penso sicuramente a Damiani, ma anche a Dal Bianco e Benedetti – hanno condiviso un percorso di scrittura e di riflessione: «Il poetabile è tutto nella realtà, ma questa non andrà semplicemente rappresentata – piuttosto scoperta, esposta, fatta pubblica».

Si giunge così a quello che, secondo gran parte della critica¹⁴, è da considerarsi il momento più avanzato della produzione poetica di Beppe Salvia: le sezioni ‘della pacificazione’ (*Cuore*, *Ninfale* e *Sillabe*). Qui Salvia acquisisce un dettato terso, come ad aver raggiunto – dal punto di vista formale – una sicurezza nuova. La postura del soggetto si fa sempre meno rappresentativa e sempre più conoscitiva, e si estrinseca in percorso di messa a nudo del sé nelle sue scelte e nelle sue azioni. L’esito è una sorta di autoanalisi serena ma serrata, pacificata ma intransigente: l’io osserva se stesso, giudica la propria esperienza nel mondo e valuta la propria vita nella sua interezza.

Il lessico può dunque aderire al parlato senza troppe remore. L’approdo non è una lingua prosastica, ma una voce carica di vitalità nel suo far ricorso a parole comuni e quotidiane. Gli arcaismi vengono ridotti al minimo, le apocopi si rarefanno, i latinismi e le citazioni più esplicite scompaiono: rimane una lingua che non ha più bisogno del *trobar clus* per poter fare i conti con la propria individualità e che finalmente riesce a nominare il mondo con naturalezza. Si raggiunge in questo modo un grado di comunicatività (intesa anche come volontà di essere chiari nel messaggio, di muoversi verso un massimo di comprensibilità) che la poesia di Salvia raramente aveva conosciuto:

Parole che si compongono piene e intere, nitide e semplici come negli abbeccedari dell’infanzia, piene di colore e di vita, di dolore e di disperazione, e di speranza. [...] Tutte parole ferme e piene, luminose e intere, nuove e antiche, calme e tutt’uno con la cosa, capaci di attraversare il tempo. Parole brevi e piane. L’arte che ritrae in sé tutta la bellezza del mondo, che coniuga.¹⁵

Uno scatto che si esplica in un momento esistenziale drammatico, in cui l’io si obbliga all’autoanalisi, a incistarsi in un processo autoconoscitivo privo di vie di fuga. Ne sorge una lingua media e uniforme, priva di alterazioni in alto o in basso, ben ancorata a poche fondamentali parole, quelle della vita universale, da cui non si può fuggire: *cuore, mondo, dolore, sogno, vita, giorno, destino, animo, lavoro, cielo, città, casa, mare, ombra, errore, vero, solitudine, strade, fede, pensiero*. Parole astratte e concrete, spesso brevi (bi- o trisillabiche) e piane, che sembrano percorrere la *vita intera* e che, proprio per questo, acquisiscono un valore più etico che estetico:

¹⁴ Cfr. R. Galaverni, *Beppe Salvia*, cit., p. 182: «Ma il culmine della poesia di Salvia va ravvisato probabilmente nelle liriche della sezione *Sillabe* di *Cuore*, in cui le due tipologie liriche sopra indicate si compongono in nuova unità; per cui il tono più lieto e rasserenato del primo tipo viene trasportato dalle figure esterne all’intimità autobiografica e alla strofa liberamente arieggante il sonetto del secondo. Ne escono poesie di una sincerità e di una gioia espressiva sorprendenti, dove la naturalezza, la semplicità e la grazia delle cose non dette sono in realtà percorse e “tenute” dalla superiore verità del sentimento e di parole fragili ma limpide come l’azzurro del cielo a cui questa poesia non smette di guardare».

¹⁵ C. Damiani, *Poeti da riscoprire. Beppe Salvia*, www.poesia.blog.rainews.it/2015/01/poeti-da-riscoprire-beppe-salvia, 6 gennaio 2015.

sono le parole necessarie a chiunque voglia fare davvero i conti con se stesso. Ed è proprio Salvia, in un frammento delle *Elemosine eleusine*, ad esprimere la gioia connessa all'uso di tali parole: «come sono belle le giovani parole! / rosa come i fiori del pesco, bianche come i fiori / del mandorlo, sorridono, allegre come belle fanciulle»¹⁶.

Questa tripartizione della raccolta in tre differenti modalità di scrittura può forse essere compresa con più facilità modificando il punto di vista di chi osserva, spostando l'attenzione sui testi. Vorrei dunque prendere in considerazione tre poesie di *Cuore* così da evidenziare con più precisione le specificità stilistiche di ognuno dei tre raggruppamenti descritti in precedenza: poesie ‘del *trobar clus*’, ‘primaverili’ e ‘della pacificazione’.

Il primo testo che riporto, e che rappresenta bene alcuni tratti caratteristici delle liriche ‘del *trobar clus*’, è la poesia incipitaria del volume, pubblicata per la prima volta nel marzo 1979 con il titolo *È l'estate* – pur con alcune varianti – nel sessantunesimo numero di “Nuovi Argomenti”¹⁷; quindi riedita su “Braci” (4, dicembre 1981)¹⁸ insieme ai testi che confluiranno successivamente nella prima sezione del libro, *Inverno dello scrivere nemico*. Si tratta dunque, anche a livello cronologico, di una delle poesie più antiche fra quelle che poi entreranno a far parte della raccolta.

¹⁶ B. Salvia, *Elemosine eleusine*, Edizioni della Cometa, Roma 1989, p. 20.

¹⁷ cfr. “Nuovi Argomenti”, 61, marzo 1979, p. 99: «Ma questo assai discreto annoiarsi / quanto garba l'animo mio, quale / distratto, in questi giorni così arsi, / è e conviene; pure, se quest'ale / prendo e mi volo per i riarsi / sentimenti esangui, esposti alle / mature stille dei flutti tersi / che l'onda nella sabbia fine delle / lontane rive spruzza, pure, sento / contrarsi un fremito, e assopito / mi sveglio e veglio ancora il canto / di quest'acqua che distratto seguito / a distrarre da me come se un canto / qual è, fosse capace, è quel che medito, / di dirmi cose care a mio mal vezzo».

¹⁸ Questa la lezione a testo, cfr. “Braci”, 4, dicembre 1981, p. 9: «Ma questo assai discreto annoiarsi / quanto garba l'animo mio, quale / distratto, in questi giorni così arsi, / è e conviene; pure, se quest'ale / prendo e mi volo per i riarsi sentimenti esangui, esposti alle / mature stille dei flutti tersi / che l'onda nella sabbia fine da le / lontane rive spande, pure, sento / contrarsi un fremito, e assopito / mi sveglio e veglio ancora il canto / di quest'acqua che distratto séguito / a distrarre da me come se un canto / qual è, fosse capace, è quel che medito, / di dirmi cose care a mio mal vezzo».

Ma di questo assai sereno annoiarsi	A	11	3°7°10°
quanto si garba l'animo mio, quale	B	11	1°4°6°9°10°
distratto, in questi giorni così arsi,	A	11	2°6°10°
è e conviene; pure se quest'ale	B	11	1°4°6°10°
prendo e mi volo per i riarsi	A	10	1°4°9°
sentimenti esangui, esposti alle	B	10	3°5°7°9°
mature stille di flutti tersi	A	10	2°4°7°9°
che l'onda nella sabbia arsa da le	B	11	2°6°8°10°
lontane rive spande, pure, sento	C	11	2°4°6°8°10°
contrarsi un fremito, e assopito	D	11	2°4°8°10°
mi sveglio e veglio ancora il canto	C	9	2°4°6°8°
di quest'acqua che distratto séguito	D	10	3°7°9°
a distrarre da me come se un canto	C	11	3°6°10°
qual è, mai forse udito, è quel che medito,	D	11	2°4°6°8°10°
sa dirmi cose care a mio mal vezzo.	E	11	2°4°6°8°10°

Poesia monostrofica di quindici versi, *Ma di questo assai sereno annoiarsi...* esplicita, fin dalla propria forma metrica, una delle caratteristiche più evidenti di molti dei testi delle sezioni ‘del *trobar clus*’, e soprattutto dell’*Inverno dello scrivere nemico* e di *Lettere musive*, ossia quella di celare al proprio interno, più o meno alterata, la struttura del sonetto¹⁹. Ad essa, in questo caso, rimandano vari elementi fra cui la dominante endecasillabica (su 15 versi complessivi contiamo infatti 10 endecasillabi, 4 decasillabi e 1 novenario) e la disposizione delle rime esterne, le quali – se consideriamo sia quelle perfette che quelle imperfette – restituiscono uno schema strutturato sulla rima alternata che lascia intravedere l’architettura canonica, per quartine e terzine, del sonetto: ABAB ABAB CDC DCD E. Le discrasie più evidenti rispetto alla struttura tradizionale di questa forma metrica riguardano invece la lunghezza complessiva del componimento (15 versi e non 14), la presenza di altre misure oltre a quella dell’endecasillabo e l’assenza della consueta suddivisione del testo in due quartine e due terzine, fronte e sirma, sebbene alcuni elementi – come la ripresa

¹⁹ In questo senso le molteplici ed eterogenee variazioni a cui Salvia sottopone la forma canonica del sonetto non ne minano la riconoscibilità, svelando ancora una volta le potenzialità di questo schema metrico: cfr. N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Edizioni ETS, Pisa 2000, p. 33: «Il sonetto si è infatti dimostrato duttile nel tempo a sollecitazioni modificanti la disposizione delle rime, il numero dei versi che lo compongono, la natura di tali versi, cioè la loro lunghezza e persino la caratteristica che unica sembrerebbe inamovibile, l’omeometria».

lessicale a distanza ai vv. 3, 12, 13 («quale / *distratto*, in questi giorni così arsi # di quest’acqua che *distratto* seguito / a *distrarre* da me») – tendano a legare parte iniziale e finale del testo con un procedimento che ripete alcuni meccanismi di richiamo tra fronte e sirma tipici dell’organizzazione micro-sintattica del sonetto più canonico.

Sempre per quanto riguarda le rime, oltre a sottolineare la funzione strutturante da esse adempiuta e che ritornerà in molti dei componimenti ‘del *trobar clus*’, è bene osservarne la varietà di realizzazioni a livello sia morfologico sia di selezione lessicale:

- A, *annoiarsi* : *arsi* : *riarsi* : *tersi*, con rima ricca *annoiarsi* : *riarsi* e quasi-rima *riarsi* : *tersi*.
- B, *quale* : *ale* : *alle* : *da le*, con rima inclusiva *quale* : *ale*, quasi rima *quale* : *ale* : *alle* e rima composta *quale* : *ale* : *da le*.
- C, *sento* : *canto* : *canto*, con quasi rima *sento* : *canto* e rima identica *canto* : *canto*.
- D, *assopito* : *séguito* : *medito*, in rima semiatona e quasi-rima sdrucciola (*séguito* : *medito*)
- E, *vezzo*, in assonanza con *sento*, *seguito* e *medito*.²⁰

La singolarità di alcune delle parole rima utilizzate, che raggiungerà esiti anche più arditi successivamente, se da un lato dimostra l’apertura massima, soprattutto a livello lessicale, dall’altro svela una volontà dai tratti ancora manieristici nel restituire, anche forzando, uno schema che richiami la forma tradizionale del sonetto. Non sarà dunque raro rilevare, con questo scopo, l’uso di elementi grammaticali, parole in tmesi o termini monosillabici. Se dunque da questo punto di vista la rima esterna guadagna in visibilità, da un altro – ossia considerando la densità delle figure di suono che ingombrano queste liriche – essa tende a mimetizzarsi entro la tessitura fonica complessiva dei componimenti. Solo nel testo qui considerato possiamo infatti individuare rime interne (*sveglie* : *veglie*), rime semiatone (*fremito* : *assopito*, *uditio* : *medito*); assonanze semplici (*quanto* : *distratto*, *riarsi* : *esangui*, *da le* : *spande*, *sabbia* : *arsa* : *acqua*); assonanze atone (*alle* : *stille*, *lontane rive spande*, *pure*); consonanze forti (*tersi* : *arsa*); allitterazioni (*animo mio*, *flutti tersi*, *contrarsi un fremito*, *mi sveglie e veglie*, *cose care*, *mio mal*); riduzioni timbriche ([s], [t]).

Tornando agli aspetti metrici, l’elemento più evidente è la predominanza dell’endecasillabo e della sua variante ipometra, che – insieme al dodecasillabo – rappresentano i tre versi nettamente più utilizzati nelle poesie ‘del *trobar clus*’, come se il versoliberismo di queste poesie fosse limitato ad un’oscillazione attorno alla misura endecasillabica. Sono comunque previste eccezioni, come il

²⁰ Si noti infine l’assonanza atona che lega le rime C, D, E.

novenario giambico (di ritmo endecasillabico) di 2°4°6°8° al v. 11. Rispetto ad altri momenti della scrittura salviana, inoltre, è possibile rinvenire con maggiore facilità alcune sequenze tendenzialmente isoritmiche, osservabili in questo caso ai vv. 2-3 e 14-15. Il passo giambico regolare della coppia endecasillabica a cinque tempi forti²¹, che chiude la lirica, non è raro in alcuni passaggi di queste poesie. Può infine essere interessante osservare la costruzione per bisillabi piani dell'ultimo verso – «sa dirmi cose care a mio mal vezzo» – che alla densità di ictus unisce un andamento privo di fratture sintattiche. Detto questo, al di là di alcuni endecasillabi più canonici, la poesia di Salvia presenta numerose costruzioni anomale, come possiamo osservare fin dal v.1, endecasillabo di 3°7°10°. È infine già presente in questo testo incipitario la tendenza a collocare gli scontri d'arsi in uscita di verso (v. 2).

Per quanto riguarda il rapporto metro-sintassi, si contano ben 12 *enjambements* di diversa intensità, fra cui uno intrasintagmatico ‘forte’, in questo caso avverbio esclamativo e nome del predicato (vv. 2-3: «quanto si garba l'animo mio, *quale / distratto*, in questi giorni così arsi»), e due d'intensità ‘molto forte’, a suddividere sintagmi sicuramente monoaccentuali, per esempio articolo e nome o aggettivo (vv. 6-9: «sentimenti esangui, esposti *alle / mature stille* di flutti tersi / che l'inda nella sabbia arsa *da le / lontane rive* spande, pure, sento»). La rarità di *enjambements* così intensi nei testi delle sezioni ‘primaverili’ e ‘della pacificazione’, come vedremo, dimostra come una tale estremizzazione del conflitto fra metro e sintassi sia una prerogativa di queste sezioni più ‘letterarie’²², stemperandosi nella parte restante della raccolta.

Da un punto di vista macro-sintattico, *Ma di questo assai sereno annoiarsi* mostra una delle due possibilità di costruzione dei testi delle sezioni ‘del *trobar clus*’, presentando – a partire dal v.4 – un periodo ricco di subordinate costruito per addizione progressiva di proposizioni brevi. A differenze delle modalità di scrittura successive, infatti, questa è l'unica che può accogliere l'ipotassi, sebbene l'impressione sia sempre quella di un periodo costruito più per giustapposizione di frasi che non sulla base di una struttura gerarchica chiara e ben organizzata. In questo caso la poesia è aperta da due periodi brevi costruiti su una duplice principale esclamativa: nel primo («Ma di questo assai sereno annoiarsi / quanto si garba l'animo mio [...]») l'esclamativa è preceduta al v. 1 dalla propria completiva oggettiva; nel secondo («[...] quale / distratto, in questi giorni così arsi, / è e conviene; [...]») l'esclamativa, insieme alla proposizione ad essa coordinata «e conviene», regge una seconda

²¹ Un verso che, come vedremo, si dimostrerà prediligere la posizione di chiusura di lirica in tutte le sezioni ‘del *trobar clus*’.

²² Nelle poesie di *Lettere musive* si contano addirittura 10 occorrenze di *enjambements* forti e lessicali.

completiva con soggetto sottinteso così scioglibile: “Come è, ed è bene che sia, distratto (l’animo mio) in questi giorni così arsi!”. È a questo punto, al v. 4, che si apre il lungo periodo di cui si diceva, destinato a chiudersi solo al termine del componimento e la cui principale risulta avvolta da un’intricata serie di brevi subordinate. Ritroveremo inoltre in altri testi sia l’attacco di poesia su congiunzione avversativa, come a riprendere un discorso iniziato in precedenza, sospeso e rimasto celato, sia l’ampio numero di subordinate relative e complettive, le più numerose fra quelle utilizzate nei componimenti ‘del *trobar clus*’.

Anche a livello microsintattico si possono osservare alcuni stilemi tipici del dettato di queste sezioni: le dittologie verbali (v. 4 «è e conviene», v. 5 «prendo e mi volo», v. 11 «mi sveglio e veglio»), spesso utilizzate alla prima persona singolare e al presente con lo scopo di annullare la distanza fra il tempo dell’esperienza e quello della scrittura, come se il gesto di scrivere fosse più una trascrizione in presa diretta dell’esistente che una sua rielaborazione a posteriori; le figure di ripetizione lessicale, di cui si sperimentano varie realizzazioni: dall’epifora (*canto*, vv. 11, 13) all’anafora grammaticale (*pure*, vv. 4, 9), dall’epanalessi (seppure attenuata: v. 11, «mi sveglio e veglio») all’iterazione lessicale a distanza (*distratto*, vv. 3, 12; *distratto* : *distrarre*, vv. 11-12; *arsi* : *arsa*, vv. 3, 8); la predilezione per l’*ordo artificialis*, ottenuta attraverso il ricorso a varie figure d’inversione come le anastrofi (v. 2 «l’animo mio»), i chiasmi (v. 7 «mature stille di flutti tersi») e gli iperbati (vv. 13-15 «[...] come se un canto / qual è, mai forse udito, è quel che medito, / sa dirmi cose care a mio mal vezzo»).

Per chiudere, si può notare molto bene già da questo primo testo della raccolta quella che forse è la caratteristica più evidente delle poesie ‘del *trobar clus*’, ossia il lessico letterario, talvolta arcaico, e allo stesso tempo aperto ad ogni registro di una lingua ancora lontana da quella *medietas* e da quell’uso del linguaggio quotidiano che sarà poi il fondamento delle poesie ‘primaverili’ e ‘della pacificazione’. Si osservi, come rapidi esempi, il ricorso al metaplasmo arcaicizzante *ale* per ‘ali’ o a un termine letterario come *stilla* al posto di ‘goccia’; o ancora l’utilizzo di un verbo d’uso toscano (*garbare*²³), già presente in un autore caro a Salvia come Gozzano²⁴. Tale predilezione per un lessico tendenzialmente arcaico e letterario risulta ancor più evidente, soprattutto come simbolo di una scelta consapevole e ricercata, se osserviamo le varianti che distinguono la prima stesura di questa poesia, pubblicata nel marzo 1979 su “Nuovi Argomenti”, dalla lezione a testo di *Cuore*

²³ Termine, questo, nonostante l’uso toscano, utilizzato nella tradizione letteraria italiana a partire dal XIV secolo sia in autori toscani (Pulci, Aretino, Lasca, Collodi, Fucini, Tozzi), sia non toscani (Belli, Leopardi, Manzoni, De Sanctis, Fogazzaro, Svevo, Pirandello).

²⁴ cfr. G. Gozzano, Nell’Abazia di San Giuliano, v. 15: «Mi piace il Signore, mi garba il volto che gli avete fatto».

(1987). Si osservi, come esempio manifesto, i vv. 7-9 (7. di flutti tersi] dei flutti tersi, 8. nella sabbia arsa da le] nella sabbia fine delle, 9. lontane rive spande] lontane rive spruzza). Come appare evidente, la scelta di Salvia ricade sempre sulla lezione più letteraria e distante dal grado zero della lingua.

Venendo alle sezioni ‘primaverili’ (*Versi, Cieli celesti, Primavera e Volare*), riporto di seguito, come testo esemplificativo di questa modalità di scrittura, *lieve respirano...* (XLII), sesta poesia di *Cieli celesti*, pubblicata per la prima volta nel 1982, insieme a tutta la sezione, nel quarto numero di “Prato Pagano. Almanacco di prosa e poesia”. Non sono presenti varianti nel passaggio dalla pubblicazione su rivista al libro.

lieve, respirano	5	1°4°
i cuori delle verze	7	2°6°
neve, si vedono le nuvole vestire	13	1°4°8°12°
case cimase gronde	7	1°4°6°
e non si vede il cielo	7	4°6°
bianco come ogni cosa	7	1°4°6°
respira sulla terra	7	2°6°
imita ella e quella il cielo	9	1°4°6°8°

Siamo di fronte a una poesia molto breve, di soli 8 versi, suddivisa in tre strofe: due distici e una quartina. Rispetto ai testi delle sezioni ‘del *trobar clus*’ e ‘della pacificazione’, quelli ‘primaverili’ presentano una maggiore varietà di forme metriche, prediligendo strofe brevi di diversa lunghezza l’una dall’altra. Non è dunque raro imbattersi in una pluralità di forme: componimenti indivisi, bipartiti, tripartiti o, come nel caso del poemetto *Primavera*, anche molto lunghi: 81 versi disposti in una struttura metrica eterostrofica. Altra specificità di queste poesie rispetto al resto della raccolta, e che richiama invece alcune soluzioni di *Estate di Elisa Sansovino*, è la forte escursione mensurale dei versi utilizzati. Si prediligono i moduli brevi, dal novenario in giù, ma non è raro imbattersi anche in misure più lunghe. Esempio di questo indirizzo la lirica in questione, dove – entro una struttura dominata dai settenari (5 casi in tutto) – si contano un quinario, un novenario e

un tredecasillabo. Non deve inoltre stupire l'assenza degli endecasillabi, i quali raramente vengono utilizzati in combinazione con i settenari nella poesia salviana. La presenza di uno dei due versi tende dunque ad escludere quella dell'altro, vanificando quel rapporto di simbiosi su cui si fonda gran parte della tradizione alta della nostra poesia.

Alla tendenza all'eterogeneità e alla dispersione provocata dalla frantumazione metrica di molti di questi testi, si contrappone spesso un'inversa forza compattante, stimolata dalla presenza di vari elementi di regolarità. A livello ritmico osserviamo in questo testo fenomeni di isoritmia verticale, che favoriscono – soprattutto nei distici – un andamento cantabile e ripetitivo. A sostenerlo la presenza di cinque versi su otto con ictus in 1° e 4° sede sillabica (e si osservi la costruzione speculare, anche a livello fonico e sintattico, dei vv. 1-2 «lieve, respirano / i cuori delle verze» con il v. 3 «neve, si vedono le nuvole vestire»).

Sempre per quanto riguarda gli elementi che favoriscono la compattezza, sono di rilievo i fenomeni fonici e le figure di ripetizione. In merito ai primi, ne è ricca l'intera poesia: si osservi, per esempio, l'effetto ecolalico sulla sillaba [ve] nella prima parte del componimento (vv. 1-5 «lieve, respirano / i cuori delle verze // neve, si vedono le nuvole vestire / case cimase gronde // e non si vede il cielo»), l'allitterazione sulla [n] e la [v] al v. 3 («neve si vedono le nuvole»), le assonanze ai vv. 1-3 *lieve : verze : neve* e ai vv. 7-8 *terra : quella*, la rima interna al v. 4 *case : cimase* e quella in anafora ai vv. 1 e 3 *lieve : neve*. Le figure di ripetizione, invece, possono sia svolgere un ruolo strutturante, stabilendo connessioni fondamentali a livello di macrostruttura dei testi, sia limitarsi ad una funzione espressiva, focalizzando l'attenzione del lettore sui termini chiave del componimento. In questo caso osserviamo tre casi interessanti: l'epifora su *cielo* ai vv. 5, 8 a cingere la quartina, il duplice poliptoto *respirano : respira* (vv. 1, 7) e *vedono : vede* (vv. 3, 5) a connettere stanze differenti e l'epanalessi di *quello* al v. 8 a chiudere la lirica.

Da un punto di vista sintattico, *lieve, respirano...*, ricalca pienamente la modalità preferita di costruzione dei periodi delle sezioni ‘primaverili’, la quale trae la sua origine dalla postura stessa adottata dal soggetto in queste liriche. Siamo qui di fronte a un testo che si risolve interamente in una rappresentazione, al tentativo di trovare una modalità autentica per riportare sulla pagina gli oggetti della vita, evitando di sotoporli al punto di vista, obbligatoriamente limitato ed aggettante, del soggetto. Si assiste di conseguenza a un processo di estrema semplificazione sintattica: la realtà viene traslata sulla pagina con un gesto descrittivo ed enumerativo, l'ipotassi è abolita e si adotta un periodare rigidamente paratattico, fondato sulla giustapposizione di periodi brevi mono- o biproposizionali. Se osserviamo il testo in questione, possiamo rilevare un'unica subordinata, la

completiva oggettiva ai vv. 3-4: «[...] si vedono le nuvole *vestire / case cimase gronde*». Si noti, inoltre, come i cinque verbi di modo finito del componimento (*respirano, vedono, vede, respira, imita*) siano tutti al presente: tempo verbale prediletto delle sezioni ‘primaverili’. L’abolizione delle maiuscole, anche in apertura di poesia; il gusto enumerativo (v. 4 «case cimase gronde»); la rarefazione della punteggiatura (di cui si rileva un uso più ritmico che logico-sintattico), degli articoli e, più in generale, di ogni elemento connettivo della lingua, contribuiscono alla costruzione di una sintassi bloccata e giustappositiva.

L’attenzione al dettaglio e agli oggetti della vita di tutti i giorni insieme alla necessità di adottare uno sguardo ingenuo e onesto nei confronti del reale, si riverbera nel lessico, antitetico rispetto a quello delle poesie ‘del *trobar clus*’. Qui non c’è più spazio per la letterarietà o il plurilinguismo. Viene adottata una lingua quotidiana costituita da parole comuni preferibilmente piane e bisillabiche (*cuori, neve, case, cielo, terra*). I verbi prediletti sono quelli della percezione (*guardare, vedere, sentire*), mentre l’aggettivazione rimane sempre parca. Il punto di riferimento, da questo punto di vista, è Sandro Penna, dal quale vengono ripresi anche alcuni spunti tematici, come la connessione *pioggia-sole* in riferimento al tema dell’amicizia (cfr. S. Penna, *Vacanze*: «Piove sulla città. Piove sul campo / ove incontrai, nel sole, il lieto amico») di *partivano, cartine al tornasole*, poesia incipitaria della sezione *Cielo celesti*.

I miei malanni si sono acquietati... (LVIII) è la quarta poesia di *Cuore*, sezione di sei componimenti pubblicata per la prima volta nel n. 0 di “Braci”, l’ultimo, nella primavera del 1984, un anno prima della morte del poeta. Non ci sono varianti fra la lezione a testo nella rivista e quella che leggiamo in *Cuore (cieli celesti)* del 1988. L’unica differenza rinvenibile riguarda la disposizione sulla pagina dei componimenti della sezione: nel volume è infatti dedicata una pagina ad ogni poesia; nella rivista i testi sono stampati in sequenza, come se facessero parte di un unico lungo poemetto, in sole tre pagine (pp. 51-53). La quinta poesia, *M’innamoro di cose lontane e vicine...*, è addirittura scissa in due parti: i primi quattro versi si trovano a p. 53, i rimanenti sette a p. 54. Può essere infine utile notare come nel medesimo numero di “Braci”, in apertura (pp. 3-8), compaiano le poesie di *Ultimi versi*, lontanissime dai testi di *Cuore* da ogni punto di vista.

Ma vediamo il testo selezionato:

I miei malanni si sono acquietati,	11	4°7°10°
e ho trovato un lavoro. Sono meno	11	3°6°8°10°
ansioso e più bello, e ho fortuna.	9	2°5°8°
È primavera ormai e passo il tempo	11	4°6°8°10°
libero a girare per strada. Guardo	11	1°5°8°10°
chi non conobbe il dolore e ricordo	11	1°4°7°10°
i giorni perduti. Perdo il mio tempo	11	2°5°7°10°
con gli amici e soffro ancora un poco	10	3°5°7°9°
per la mia solitudine.	7	3°6°
Ora ho tempo per leggere per scrivere	11	1°3°6°10°
e forse faccio un viaggio, e forse no.	11	2°4°6°8°10°
Sono felice e triste. Sono distratto	12	4°6°8°11°
e vagando m'accorgo di che è perduto.	12	3°6°9°11°

Cuore è effettivamente una sezione molto compatta sia per stile che per contenuto, ed è stata spesso citata dalla critica come uno dei momenti più alti della scrittura salviana²⁵. Si presenta come una sorta di diario interiore, di autoanalisi, di racconto – a se stesso e al lettore – della propria condizione presente: dalla rievocazione di un periodo appena trascorso di massimo dolore e sconforto (cfr. LVII, vv. 1-3: «Quanto fu lunga la mia malattia, / e tanto amara la mia vita in quella, / fu stretta e spiegazzata come un cencio»), si assiste – nel testo qui riportato – al comparire di un barlume di serenità e di speranza. A determinarlo sono vari fattori: la quiete dai *malanni*, l'ottenimento di un lavoro, il tempo libero trascorso con gli amici, la possibilità di distrarsi. Ed è forse proprio l'imprevedibilità di una tale condizione a determinare la caratteristica principale di questi testi, che appaiono scritti come di getto in una vivace e istintiva trascrizione del presente, dei propri movimenti nel mondo e dei propri pensieri, come se fra esperienza e scrittura non ci fosse distanza. Già in questa poesia, però, si insinua il tarlo di una nuova insoddisfazione (vv. 8-12 «[...] e soffro ancora un poco / per la mia solitudine. // [...] Sono felice e triste.»), ancora non in grado di

²⁵ cfr. R. Galaverni, *Beppe Salvia*, in Id., *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996, pp. 189-190: «Ma il culmine della poesia di Salvia va ravvisato probabilmente nelle liriche della sezione *Cuore* e di *Sillabe* [...] Ne escono poesie di una sincerità e di una gioia espressiva sorprendenti, dove la naturalezza, la semplicità e la grazia delle cose dette sono in realtà percorse e “tenute” dalla superiore verità del sentimento e di parole fragili ma limpide [...]»; F. Giacomo, *Campo di battaglia*, cit., p. 58: «*Cuore* [...] è il fulcro più intenso e vero della poesia salviana. I versi col tempo si semplificano e paradossalmente, ora che le sue inquietudini si fanno sempre più forti, il suo modo di scrivere si tranquillizza, si distende in forme più organiche e compatte, in un lessico chiaro e comprensibile».

scalfire la positività del momento. Una piena consapevolezza riguardo a questo senso di angoscia e di sconforto si ha nei due componimenti che seguono e che chiudono la sezione: *M'innamoro di cose lontane e vicine...* (LIX, vv. 7-11: «[...] Ma io ho nostalgia / delle cose impossibili, voglio tornare / indietro. Domani mi licenzio, e bevo / e vedo chimere e sento scomparire lontane cose e vicine») e *Ma oltre queste verità e dentro queste...* (LX, vv. 1-5: «Ma oltre queste verità e dentro queste / vuote parole ho perso la misura. / Ora io so soltanto che son seduto a questo tavolo e che per tante buone / ragioni ho tempo e odio da spendere»). Da un lato si può dunque notare in questo soggetto una tendenza all'autocommiserazione che ritroveremo anche in *Ninfale* (LXII, vv. 5-6: «[...] Ho offeso con la mia stupidità / la legge della vita»), dall'altro si può intuire una forte presa di coscienza riguardo alla propria condizione presente e alla propria soggettività, propensa com'è alla solitudine, all'inadempienza e allo sconforto. A differenza dei testi delle sezioni precedenti, come vedremo, tale consapevolezza riesce però qui ad essere espressa con modalità chiare e immediatamente comprensibili.

L'io di *Cuore* e, in generale, delle sezioni 'della pacificazione' sembra aver raggiunto uno stato nuovo, o comunque sembra aver accettato la propria condizione fino a poterne parlare interamente, con naturalezza e sincerità, seguendo «il segreto esempio / la natura dolce delle parole vere» (*Ninfale*, LXII, vv. 12-13). Ogni piano della lingua de *I miei malanni si sono acquietati...* sembra dimostrarlo. Il lessico è piano e quotidiano, mima un parlare composto, aderente al grado zero della lingua, ed evita escursioni sia verso l'alto sia verso il basso. Ritornano con continuità le parole-chiave della poesia salviana (*lavoro, primavera, dolore, tempo, amici, solitudine*), mentre i verbi – oltre a esprimere spesso una percezione o uno stato d'animo – prediligono l'indicativo presente e la prima persona singolare (*sono, ho, passo, guardo, ricordo, perdo, soffro, faccio, m'accorgo*), ben disposti a comparire anche in lunghe serie verbali che riportano in presa diretta i fatti della vita o il susseguirsi delle proprie riflessioni.

La sintassi raggiunge un massimo di linearità e di comprensibilità, strutturandosi su frasi brevi accostate paratatticamente l'una all'altra (nei soli 13 versi di questo testo si contano ben 8 periodi) e sfruttando di buon grado il polisindeto. Il ricorso alle subordinate è invece spesso limitato, come in questo caso, a singole proposizioni rette da una frase monoverbale (modali: vv. 4-5, «[...] passo il tempo / libero a girare per strada», complette oggettive: vv. 5-6, «Guardo / chi non conobbe il dolore», v. 13, «[...] m'accorgo di che è perduto»; finali: v. 10, «Ora ho tempo per leggere per scrivere»). Si noti inoltre la tendenza alla costruzione bimembre, che – come un impulso latente – struttura l'intero componimento sia a livello periodale (numerosi i periodi costituiti da due frasi

connesse l'una all'altra da una congiunzione copulativa), sia proposizionale (per esempio attraverso dittologie di varia natura: vv. 2-3: «[...] Sono meno / ansioso e più bello», v. 12: «Sono felice e triste»).

A differenza dei testi analizzati in precedenza, qui possiamo notare una minore propensione all'uso delle figure d'inversione: la linearità della frase tende a non essere alterata e gli unici momenti di leggera discrasia dal 'parlato', a livello sintattico, sono determinati da due probabili ellissi: della congiunzione copulativa al v. 10 («Ora ho tempo per leggere [e] per scrivere») e del pronomo dimostrativo *ciò* al v. 13 («e vagando m'accorgo di [ciò] che è perduto»). Al contrario si contano un buon numero di figure di ripetizione, concentrate soprattutto nella parte finale del componimento: epifore solo metriche (vv. 4, 7: *tempo*) e solo sintattiche (vv. 7, 13: *perduti* – *perduto*, in poliptoto) e un'anafora solo sintattica (v. 11: *forse*, v. 12: *Sono*). Come vedremo, le figure di ripetizione avranno un ruolo di rilievo nelle poesie 'della pacificazione' sia come elemento di strutturazione dei testi, sia con lo scopo di ridurre l'ampiezza complessiva del lessico, limitando il vocabolario ad una serie di termini-chiave che ritornano e che, progressivamente, specificano il proprio significato.

Il processo di semplificazione a cui va incontro la lingua di queste poesie riguarda anche i fenomeni fonici, che si riducono rispetto ai testi delle altre sezioni, sia per densità che per varietà, e risultano meno appariscenti: le assonanze²⁶ si sostituiscono alle rime, le rime facili – spesso desinenziali – a quelle difficili. Anche le allitterazioni (v. 1 «**miei malanni**», v. 7 «i giorni perduti. Perdo il mio tempo», v. 11 «e forse faccio un viaggio, e forse no») e le riduzioni timbriche (si osservi la ricorrenza della [r] in tutta la poesia) raramente eccedono nel numero e nella distribuzione e mai – a differenza di quanto avveniva soprattutto nelle sezioni 'del *trobar clus*' – danno l'impressione di essere esposte volutamente o di fungere da vere e proprie cellule generatrici sul piano sintagmatico.

Veniamo infine alle considerazioni di metrica. Ci troviamo di fronte ad una stanza indivisa di 13 versi: 8 endecasillabi, 2 dodecasillabi, 1 decasillabo, 1 novenario e 1 settenario. La forma del sonetto, rispetto a quanto avveniva in *Inverno dello scrivere nemico* o in *Lettere musive*, si è perduta e non è più riconoscibile. È chiara invece la predilezione, qui come negli altri componimenti di questa sezione, per strutture compatte, monostrofiche e costantemente variate per quanto concerne la lunghezza dei versi e la disposizione delle eventuali rime presenti. Se l'endecasillabo riveste un

²⁶ Moltissime in questo testo, dalle assonanze semplici (*lavoro* : *ansioso*, *meno* : *bello* : *tempo*, *soffro* : *poco* : *ricordo*, *faccio* : *viaggio* : *distratto*: *vagando*, *felice* : *triste*) a quelle atone (*Guardo* : *ricordo* : *perdo*), fino alla relazione omotoleutica fra i due infiniti sdruciolati *leggere* : *scrivere*.

chiaro ruolo di guida del dettato in questo e negli altri testi di *Cuore*, *Sillabe* e *Ninfale*, non per questo sono escluse altre misure, con una spiccata preferenza per il decasillabo e il dodecasillabo. Tipico delle poesie di *Cuore* è inoltre il ricorso a versi brevi in posizione di chiusura di componimento o di sequenza sintattica (v. 9: «per la mia solitudine»).

Come si può osservare dalla scansione riportata a fianco del testo, il ricorso a ritmi al di fuori della tradizione è consueto (si osservi, per esempio, i due endecasillabi di 5° ai versi 5 e 7). Rispetto alle altre modalità di scrittura diminuiscono i fenomeni di isoritmia verticale: l'avvicinamento alla lingua del parlato riduce la possibilità di imbattersi in ritmi cantabili o iterativi. Fenomeni di ricorsività permangono invece a livello orizzontale, e non è raro imbattersi in versi costruiti per iterazione di un medesimo piede ritmico (vv. 11, 13). Per quanto riguarda invece il rapporto metrosintassi, si rileva un minor numero e una minore intensità di *enjambements* (ne conto 6), con una propensione a forme lievi di inarcatura come quella sintattica: «[...] Guardo / chi non conobbe il dolore e ricordo» (vv. 5-6).