

SVEVA FRIGERIO

Versi dispersi e nugaci: I gabbiani
di Sandro Sinigaglia

Questa complessa e intensa poesia è stata pubblicata per la prima volta in «Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago», n. 6 (1985), p. 77, dove è preceduta dal titolo generale «3. verbanine», che si riferisce anche alle poesie *A Vittorio Sereni* e *Giugno in Brumaio oppur Brumaio in Giugno*. Segue la pubblicazione nella raccolta *Versi dispersi e nugaci*, che esce il 29 giugno 1990 nella collana "Poesia" (n. 35) delle edizioni Scheiwiller, in 750 esemplari numerati, due mesi prima della scomparsa del poeta. Il volumetto raccoglie quindici poesie (di cui una in forma di trittico), suddivise nelle due sezioni *Versi dispersi* (che comprende, oltre a *I gabbiani* e alle altre due "verbanine" citate sopra, la poesia intitolata *Epinicio*, il testo senza titolo «Talvolta ancora lungo / il lungolago andando» e, in apertura, *Virgiliana*) e *In coda alla Camena* (più corposa: comprende nove testi, tra cui il *Trittico*). La raccolta presenta un titolo particolarmente interessante e denso di significato. Da un lato con *Versi dispersi e nugaci* sembra che il poeta voglia suggerire – con la modestia e la discrezione consuete – che si tratta di poca cosa, sulla scia di Catullo (che dedicando i *Carmina* all'amico Cornelio Nepote li aveva definiti *nugae*, sciocchezze) ma anche di Petrarca, che utilizza lo stesso termine per le sue rime (sempre con l'intento di indicare un procedere sottotono, ma nel suo caso anche con riferimento alle *Confessiones* agostiniane, dove i turbamenti giovanili sono detti *infantiles nugae*) e per le *Familiares*. D'altra parte nel *Vocabolario della Crusca* rivisto dal Manuzzi, in una voce aggiunta dal Manuzzi stesso, è citato un esempio di Sperone Speroni che dà per *nugace* il significato di "ciancione, cianciatore" (*Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto dall'Abate Giuseppe Manuzzi*, Tomo secondo, Parte prima, In Firenze, Appresso David Passigli e Soci, 1838), accezione che ben si addice all'atteggiamento autoironico di Sinigaglia. In questo modo, tra l'altro, i due aggettivi del titolo tendono forse a riferirsi alle due distinte parti che compongono la raccolta: i versi sono *dispersi* nella prima parte (e lo conferma l'omonimo titolo della sezione) e *nugaci* nella seconda (intitolata *In coda alla Camena*), vicina per registro e temi alla successiva raccolta poetica, *Il Regesto della rosa e altre vanterie* (dove il termine *vanterie* richiama l'atteggiamento del ciancione). Si osservi poi che *Versi dispersi e nugaci* ricorda anche le *Cose leggere e vaganti* di Saba, dove al simile significato degli aggettivi (*dispersi* richiama *vaganti* e *nugaci* richiama *leggere*, dunque con inversione) si aggiunge la corrispondenza nella costruzione del sintagma. La significativa *variatio* del sostantivo, da *cose* a *versi*, è insieme una riduzione e un'amplificazione delle possibilità della parola poetica: si passa dalla materialità delle *cose* sabiane a una creazione

fittizia, che se da un lato è da meno delle *res*, perché solo “versi”, dall’altro esprime anche l’alta vocazione poetica di Sinigaglia.

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

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

È in effetti consueta, nella poesia del coltissimo Sinigaglia, una millimetrica calibrazione lessicale e fonica, che si coniuga a strutture sintattiche molto elaborate, spesso di stampo latineggiante, e talvolta ambigue. Il poeta si rivela ostico non solo dal punto di vista sintattico, ma anche in ragione del brillante plurilinguismo lessicale (nei suoi testi abbondano neologismi, latinismi e grecismi anche molto rari, lombardismi e francesismi), che si accentua nel passaggio dalla prima alla seconda e alla terza raccolta, tanto che, come viene fatto notare nell’introduzione alla *Camena gurgandina*, l’inserimento di un «glossarietto» (come quello che chiudeva *Il flauto e la bricolla*) sarebbe un’operazione «incongrua in calce alle poesie d’oggi per la complessità dei registri linguistici e la loro insonne compresenza e conflittualità» (CORTI 1979, p. X). Quello di Sinigaglia è uno «stile altissimo, fino alla vertigine e all’impenetrabilità, esercitato spesso su una materia bassa» (CARENA 1997). Inoltre, al di là delle difficoltà puramente linguistiche, si pongono anche – e soprattutto, dato che si tratta generalmente di questioni non risolvibili in modo univoco – ostacoli legati alle costruzioni metaforiche e alla memoria letteraria. La letteratura italiana, tra l’altro, che impegnava professionalmente Sinigaglia (insegnò materie letterarie al liceo di Domodossola e poi si occupò della prestigiosa collana dei Classici Italiani per la casa editrice Ricciardi), era coltivata dal poeta «negli angoli a lui più cari e congeniali: gli scrittori oltranzisti, i dialettali, i maccheronici, i creatori della lingua poetica, i lessicografi, i barocchi, gli estrosi e i bizzosi» (CARENA 1997), cosa che talvolta rende difficilmente identificabili le sue fonti, tra le quali spiccano comunque le «suggerzioni provenienti da una geografia letteraria pedemontana e lombarda (Contini, Gadda, un certo ambiente milanese)» (CORTI 1979, p. 10). D’altra parte la poesia di Sinigaglia si regge proprio sulla complessità e sulla ricchezza del lessico, delle metafore e dei rinvii alla tradizione, che «ne sono l’ispirazione, l’essenza, il carattere e la ragione di esistere proprio come arte: assieme, si capisce, a più reconditi pensieri, a momenti di estasi o di abbandono, di angoscia o di malinconia, profonde, talvolta addirittura metafisiche» (CARENA 1997). E la brillante messa per iscritto di tali sentimenti è l’opera di un «uomo aperto, scanzona-

to, senza ideologismi, senza indugi; schierato con l'intelligenza e pietoso, incapace di cogliere la semplicità e per più goderne più affamato a rendere complesse le cose, ricercati i piaceri», per il quale l'immaginazione pescava nelle sensazioni, che «viveva leggendo» e «pubblicava versi che erano proclami di poetiche, gelose e per nulla pudiche: forti» (CARENA 1990). È significativo per quanto riguarda il rapporto di Sinigaglia con la lingua il fatto che in un testo (della raccolta postuma *Il regesto della rosa e altre vanterie*), che ha per titolo *Essere un Faldellin poetico*, Sinigaglia indichi come suoi modelli due narratori scapigliati, l'uno piemontese (Faldella) e l'altro lombardo (Dossi), «con riguardo all'espressività eclettica della loro lingua: ottenuta mescolando, con sistematica prodezza, elementi di ascendenza eterogenea, dal preziosismo culto al termine dialettale» (SEGRE-OSSOLA 2003, p. 945).

I gabbiani compare infine nell'edizione Garzanti (Milano 1997) delle *Poesie*, curata da Silvia Longhi con la collaborazione di Paola Italia. In un passo dell'introduzione si osserva che all'interno dei *Versi dispersi e nugaci*, «a intervalli, si disegnano tracce alate di voli, iscritte in uno stretto spazio d'aria che rasenta da presso l'acqua o la terra, e cariche di una misteriosa significazione» (LONGHI 1997, p. XXX). In particolare, «la lirica *I gabbiani* (p. 257) trae, dall'osservazione del volo di questi uccelli, pronostici funesti e crudeli presagi di morte; e nel far ciò, esercita propriamente l'antica arte divinatoria dell'*auspicium*». Il breve commento relativo a questo testo si muove all'interno di una dimensione quasi esclusivamente dantesca, rilevando in particolare collegamenti relativi ai termini *temenza* («pon giù ogni temenza» dice Virgilio a Dante nel Purgatorio, poco prima di lasciarlo), *amor perduto* (richiama la «perduta gente» infernale) e *limo* (i gabbiani che si precipitano a capofitto verso il «natio limo» sarebbero in relazione agli iracondi danteschi, «fitti nel limo»).

Nell'introduzione alla seconda raccolta poetica di Sinigaglia, *La Camena gurgandina*, Maria Corti parla di un costante «andamento bipolare» nella poesia di Sinigaglia, costituito dalla presenza di «un registro di fondo, narrativo-descrittivo o discorsivo, ove presente e passato continuano a specchiarsi», in un incontro-scontro che «genera qualcosa da cui il registro narrativo di base è continuamente violentato: cioè un'irresistibile carica poetica figurale coi suoi riflessi linguistici di tipo espressionistico» (CORTI 1979, p. V). Rifacendosi a queste osservazioni Giovanni Bonalumi, in un articolo apparso sul «Corriere del Ticino» (5 gennaio 1991), propone per *I gabbiani* un'interpretazione che chiama in causa Dante, osservando come anche in questo testo, «quadretto apparentemente solo descrittivo, l'«andamento» a cui allude la Corti, è rispettato: il volo dei gabbiani [...] non solo si raccorda con un vissuto, un passato di creature, ora solo vive come «aliti», come «anime», ma bergsonianamente lo ingloba, rispecchiandolo nella ventura di tante altre «anime offense»: di tanti Paoli, di tante Francesche. E in quali altri uccelli possono rispecchiarsi queste «gavielle», questi «gabbiani», se non nelle colombe del secondo cerchio dell'*Inferno*?» (BONALUMI 1991).

Sembra che nell'insieme il testo riecheggi il passo delle *Metamorfosi* ovidiane che racconta la storia di Alcione (*Met.* XI, 410-748), figlia di Eolo, la qua-

le, ritrovato il corpo del marito Ceice annegato durante un viaggio per mare e portato a riva dalla corrente, nella disperazione della perdita si trasforma in uccello (la pietà degli dei permetterà infine il ricongiungimento dei due, attraverso un'analogia metamorfosi di Ceice). Benché non vi siano espliciti richiami lessicali, molti passi della poesia sembrano alludere al tragico mito: vi è ad esempio la natura *cercosa* degli uccelli, determinata dalla ricerca di cibo, certo, ma che potrebbe essere motivata anche dall'angosciosa ricerca da parte di Alcione del cadavere del marito, dopo il sogno rivelatore. Il termine *aliti*, poi, nel senso di creature dotate di ali – non dunque uccelli ma creature divenute uccelli proprio grazie alle ali – si riallaccia al processo della metamorfosi (e il termine *ales*, per uccelli, è utilizzato da Ovidio proprio in questo passo, al v. 733). Si può osservare anche che lo *squarciato grido* dei gabbiani, pur costituendo un realistico dato di fatto, fa pensare alla reazione di Alcione, che si squarcia le vesti dopo il sogno premonitore che la informa della morte del marito («laniatque a pectore vestes», v. 681), e poi nel momento in cui riconosce il cadavere («vestem lacerat», v. 726), ma anche al grido della donna una volta trasformata in uccello, suono lamentoso simile a un pianto («dumque volat, maestostum similem plenumque querellae / ora dedere sonum tenui crepitantia rostro», vv. 734-35). *Capofittate* potrebbe poi rimandare al tuffo suicida di Alcione dal molo, quando si muta in uccello, e al suo sfiorare nel volo la superficie dell'acqua («percutiensque levem modo natis aëra pennis / stringebat summas ales miserabilis undas», vv. 732-33), prima di raggiungere il corpo di Ceice. Inoltre, pur designando un vento della bella stagione, il sostantivo *invernetta* richiama inevitabilmente l'inverno, e in particolare quei giorni di calma invernale in cui Eolo, il padre di Alcione, arresta i venti perché i due sposi divenuti uccelli possano nidificare. *L'amor perduto*, infine, potrebbe essere il riferimento conclusivo a questo mito che davvero narra di un amore perduto, e la cui tragicità potrebbe essere all'origine della *temenza cruda di morte*, solo sentimento suscitato dalle *amaterive*, che in quanto terra natia dovrebbero al contrario dare origine a dolci ricordi.

Non è possibile fornire una datazione precisa di questo testo, al di là del *terminus ante quem* dato dalla prima pubblicazione in rivista (l'anno 1985): salvo poche eccezioni Sinigaglia, indifferente al tempo dei calendari benché legato all'industria orologiera, non ha datato i suoi testi, che risultano quindi suddivisibili soltanto nei tre grandi insiemi delle raccolte (fatta eccezione per i pochi testi precedentemente pubblicati in riviste).

I GABBIANI

*Uma gavota que passa,
E a minha ternura é maior!*

F. Pessoa

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

5

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

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

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

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

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

L'epigrafe è tratta dalla *Ode Marítima* di Fernando Pessoa (Lisbona 1888-1935), del quale Sinigaglia possedeva l'edizione delle *Poesie* con testo originale a fronte curata da Luigi Panarese e pubblicata da Lericì (Milano 1967). L'*Ode Marítima* è un testo di oltre mille versi apparso per la prima volta il 2 luglio 1915 sull'«Orpheus», e i due versi ripresi da Sinigaglia sono stati tradotti come segue: «Un gabbiano che passa, / e la mia tenerezza è più grande» (PESSOA, p. 109). Tra i numerosi eteronimi del grande poeta portoghese quello di Álvaro de Campos (al quale dobbiamo l'*Ode marittima*), nato quasi per gioco, arrivò ad imporsi sugli altri. Compagno ossessivo del poeta, questo ingegnere educato all'inglese ma di origine portoghese (come Pessoa) vive con la sensazione di essere ovunque uno straniero. Meditativo ed elegante, si muove dal decadentismo degli esordi alla sperimentaltà, per poi giungere ad un doloroso e cinico nichilismo. L'*Ode marittima*, ambientata tra porto, mare e terre lontane, è il sogno allegorico di un viaggio, in cui il poeta evoca immagini terribili di strage, mescolando la malinconia, il dolore e l'amore per la vita dell'ingegnere Álvaro, personaggio sottomesso alla quotidianità che si sente inerte anche quando agisce, ma è sensibile al richiamo delle acque e dell'Altro. Il testo combina il silenzio al vociare dei marinai, la prossimità alla lontananza, la gioia al dolore, il desiderio di libertà al bisogno di un contatto fisico con il male. Il passo citato nell'epigrafe si situa nell'idilliaco mattino che segue i sogni notturni delle stragi e del dolore, e la sua scelta, linguisticamente collegata alla poesia dal termine *gavota* (*gavielle* nel testo di Sinigaglia) anticipa il sentimento di affetto e

di tenerezza che, come Pessoa, anche Sinigaglia sembra provare (forse però con una vena di ironia, e comunque in associazione ad un oscuro presagio) nei confronti dei *lari ridibundi*. È interessante notare che l'autore modifica i versi di Pessoa inserendo un punto esclamativo finale in luogo dell'originale punto fermo: forse vi è la volontà di contrapporre la propria frase interrogativa, su cui si chiude il testo, alla perentorietà di un'affermazione-esclamazione dalla quale traspare una sicurezza che Sinigaglia invece non prova, coinvolto com'è nel tenebroso momento dell'*auspicium*. Su un piano più generale, è lecito comunque immaginare che Sinigaglia abbia colto delle affinità fra se stesso e l'ingegnere Álvaro de Campos, non tanto sul piano professionale (anche se colpisce il fatto che ambedue si muovano fra il mondo della letteratura e quello di una professione a carattere scientifico) quanto su quello emozionale: per entrambi la realtà quotidiana e banale con la quale sono costantemente in contatto non esclude comunque, e anzi forse incoraggia, una particolare sensibilità che permette la percezione occasionale di un mondo altro, soprannaturale, il quale si manifesta attraverso voci e suoni inquietanti, o con visioni cariche di un misterioso e magari ambiguo significato. In questa poesia, come del resto in molte altre, Sinigaglia coglie insomma l'occasione per offrirci una prova della sua «arte di lumeggiare scene effettuali, cariche altresì di paradigmi di un oltre che si sporge tra le maglie della vita quotidiana» (LATINI 2009). A questo aspetto si collega il sentimento, comune ad Álvaro e a Sinigaglia, dell'inadeguatezza di fronte al mondo (sentimento rilevato in Sinigaglia anche da Francesca Latini in relazione alla poesia *Servetta già impiccata*).

Uno dei fascino maggiori esercitati da questo testo consiste nella capacità dimostrata dal poeta di fondere in un unicum perfettamente omogeneo e coerente la tradizione letteraria più illustre (Dante, certamente, che affiora lungo tutto il testo, ma anche Guittone d'Arezzo, Ariosto, Monti, Gadda e numerosi altri autori più o meno noti che coprono l'intero arco della storia della letteratura italiana) e la letteratura recente e a lui più vicina (Sereni), di accostare il termine tecnico (*laschi*) a quello regionale, magari con un tocco personale (*invermetta*, vezzeggiativo di *inverna*) e al neologismo coniato su un termine latino alto (*aliti*), di unire il lessico dell'autobiografismo e dell'affettività e il registro epico e drammatico. Già ad una prima lettura si coglie la presenza di termini ed espressioni fortemente letterarie (*temenza, cruda morte, limo*), così come la sonorità di sintagmi rigidamente fissati, non solo nella tradizione, ma anche in un certo uso comune (*anime inquiete, amor perduto*). La ricchezza della maggior parte dei termini utilizzati nella poesia, sia dal punto di vista strettamente linguistico che da quello letterario, rende utile un commento che presenti almeno alcune delle possibili fonti, non tanto per stabilire una fonte univoca – tentativo che raramente sarebbe votato al successo – quanto per rendere conto della loro profondità semantica, della quale Sinigaglia era certo perfettamente cosciente, e che li porta spesso ad assumere una *vis* drammatica o ironica che qualsiasi parafrasi normalizzante o traduzione svilirebbe e persino annienterebbe. Rintracciare il percorso letterario di certe parole utilizzate nelle poesie di Sinigaglia è insomma un modo per tracciare un ipotetico percorso fra le in-

finite letture del poeta, diversissime tra loro e spesso ai margini della tradizione letteraria.

Questa poesia inoltre rispecchia perfettamente il procedimento poetico rilevato dalla Corti nell'introduzione alla *Camena gurgandina*, dove Sinigaglia è descritto come «un eccezionale osservatore e decifratore di “particolari”, cui delega di esprimere il senso fondamentale dell'esistere su questa terra. [...] Nell'atto in cui un particolare della realtà, sia azione o stato, persona o cosa, lo attrae, addirittura lo impegola, egli lo trasferisce su un piano figurale, lo trasforma in perfetto tropo, in simbolo esistenziale, in elaborata similitudine» (CORTI 1979, p.VII).

1. *temenza*: 'paura' (da *temere*). Il termine, marcatamente letterario, conosce un'ampia diffusione nella poesia del Duecento. Si tratta sovente di un sentimento strettamente legato all'amore (il poeta teme di non essere ricambiato, teme che l'oggetto del suo amore venga deturpato, teme la propria viltà o più in generale l'infelicità), ma in alcuni casi è connesso direttamente, come nel testo di Sinigaglia, alla morte. Due esempi di questo tenore si trovano in altrettante poesie di Guittone d'Arezzo, che utilizza le espressioni «morto di temenza» (in «Amor tanto altamente», v. 40) e, soprattutto, «temenza di morte» (in «O dolce terra aretina», v. 124), sorta di modello per la «temenza cruda di morte» sinigagliana. *Temenza* compare più volte anche in Dante, sia nella *Vita nova* («ch'io divenisse per temenza vile», XIX, v. 10) che nella *Commedia*: «Pon giù omai, pon giù ogni temenza» gli dice infatti Virgilio (*Purg.* XXVII 31), invitandolo a dissipare la sua paura fisica del fuoco in cui si purificano i lussuriosi. E in precedenza (*Purg.* VI 102), nella celebre invettiva («Ahi serva Italia...»), Dante scrive «tal che 'l tuo successor temenza n'aggia», dove la paura (di Arrigo VII di Lussemburgo) dev'essere dovuta all'ira divina. Si tratta comunque di un termine già provenzale, usato ad esempio in un discordo articolato in sette periodi e composto intorno al 1220 dal trovatore Guillem de la Tor, originario del Périgord («mas lo mal[s] mi platz, / s'ieu aten / joi valen, / ab temenza / ses failenza / de vos, ien / e plazen», in «En vos ai <...> mesa», vv. 31-37). ~ *cruda*: 'crudele', 'terribile'. Se qui l'aggettivo è associato alla *temenza* (di morte), è frequentissima in letteratura l'associazione diretta alla morte: è presente in Dante, nel quale tra l'altro il termine *cruda* è di solo appannaggio della poesia («come la morte mia fu cruda», *Inf.* XXXIII 20) e in Fazio Degli Uberti («ma poi che morte li fu cruda e rea», *Dittamondo*, cpt. XXVI, v. 52), ma anche in Boiardo («con cruda morte il lungo mio martire», *Orlando innamorato*, libro I, XII 19, 8), in Ariosto («dando a' cristiani aspra e cruda morte», *Orlando furioso*, XXXIII 16, 8), in Tasso («e non ti pare / che la sua cruda morte esser debb'opra / d'altri che di tua mano?», *Aminta*, a. IV, sc. I, 1585-1587) e in Alfieri («or via, si tragga / a morte tosto, a cruda morte, e lunga», *Saul*, a. IV, sc. IV). È interessante notare che segnalando l'argomento di un sonetto del *Canzoniere* di Pe-

trarca, nell'edizione commentata stampata per la prima volta a Parigi tra il 1818 e il 1819, il letterato ligure Niccolò Biagioli (1772-1830) unisce i tre termini («Temenza del Poeta, che Laura inferma non gli sia da cruda morte rapita», *Rif* 151). ~ *solo*: si noti l'ambiguità logico-sintattica. Probabilmente *solo* ha valore di avverbio e si riferisce al *voi*, alle *amaterive*, e quindi la frase è da interpretare in questo modo: 'il timore di morire esiste in me solo a causa vostra, per paura di perdervi', con una paura dunque associata prevalentemente (unicamente) ad un paesaggio familiare, *heimlich*, sul quale sorge l'*unheimlich* freudiano. Tuttavia *solo* può anche riferirsi alla *temenza cruda di morte*: si intenderebbe quindi 'da voi mi viene soltanto la paura crudele della morte', ciò che porterebbe le rive del lago ad assumere il compito estremamente negativo di risvegliare nel poeta la paura della morte, e nient'altro. Eventualmente, benché l'interpretazione sia molto meno convincente, il termine *solo* potrebbe anche avere valore di aggettivo e riferirsi al poeta ('da voi mi viene la paura crudele di morire solo').

- 2-3. *amaterive / cieloverbano*: si tratta di due neologismi (spesso l'autore ne crea di modellati su lingue straniere, mentre in questo caso derivano entrambi dalla fusione di due termini italiani), ambedue pentasillabici e ottenuti senza elisioni. Il primo unisce l'aggettivo *amate* al sostantivo *rive*, con un risultato semanticamente chiaro. Il secondo, meno limpido, accosta al sostantivo *cielo* l'altro nome del Lago Maggiore (che designa anche una parte della provincia che lo include, quella del Verbano - Cusio - Ossola). Questa seconda combinazione, tuttavia, più che unire i due elementi del cielo e del lago, potrebbe voler indicare esclusivamente il cielo, su ricordo del manzoniano «cielo di Lombardia», in un'ulteriore limitazione (con un effetto particolarmente ironico determinato dalla neoformazione) del già restrittivo sintagma dei *Promessi sposi* (capitolo XVII). In entrambi i casi si tratta evidentemente di un lessico dell'autobiografismo e dell'affettività. Il fenomeno dell'unione di due parole in una è comune ad esempio nelle traduzioni non recenti di testi classici (soprattutto di Omero), ma compare qua e là anche altrove (si vedano ad esempio le «furie anguicrinite» pariniane, nel *Giorno, Mattino*, 76). Per quanto riguarda Sinigaglia, le parole composte sono un fenomeno ricorrente (osservato sia da Giovanni Bonalumi che da Maria Corti), specie a partire dalla seconda raccolta: si ricordino in particolare la brillante fusione di *ermo* e *sura* (*ermosura*, 'bellezza', su modello dello spagnolo) nella poesia *In ermo letto*, che comprende tutti i tre termini, ma anche *languidovibrante* («Il boom lo strepere»), *roseodenso* (*Ritorno di notte al paese*), *occhiturchina* («The true body is a body»), *frontechinato* («E Tu infine: colei»), nella *Camena gurgandina*, o *bacinfronte* (*Raccontino*) ed *ebbromordaci* (*Anacreontica*), nei *Versi dispersi e nugaci*, solo per citare alcuni esempi. Un caso particolarmente interessante, perché di matrice letteraria come *amaterive*, è quello di *bramasangue* (*Algida era la sizza*, nella *Camena gurgandina*): il composto, utilizzato da Sinigaglia per indicare Mussolini, era

già nell'epistolario foscoliano (nella lettera a Isabella Teotochi Albrizzi del 20 febbraio 1808, dove l'autore scrive: «ch'io appenda la spada alle are di Marte bramasangue»), dove indicava il carattere guerriero del dio Marte (SEGRE-OSSOLA 2003, p. 936). Si noti anche che il sintagma «amate rive», con i due lemmi distinti l'uno dall'altro, è petrarchesco e compare nella canzone «Nel dolce tempo della prima etade» («così lungo l'amate rive andai», *Rvf* 23, 61). Più frequente, in particolare nell'Ottocento, è il sintagma «amate sponde», che troviamo ad esempio in Vincenzo Monti («Bella Italia, amate sponde / pur vi torno a riveder! / Trema in petto e si confonde / l'anima oppressa dal piacer», in *Per la liberazione d'Italia*, 1-4). Tale sintagma è presente anche nel testo dell'*Addio ai Viennesi* (1822) musicato da Rossini («Da voi parto, amate sponde»). Lo si ritrova infine anche in un noto testo patriottico del 1918, *La canzone del Piave* (o *La leggenda del Piave*), dove si legge: «S'udiva intanto dalle amate sponde / somnesso e lieve il tripudiar de l'onde. / Era un presagio dolce e lusinghiero / il Piave mormorò: "Non passa lo straniero!", 7-10).

3. *A laschi*: nel linguaggio tecnico della marina, *andare al lasco* indica la navigazione a vela allentata, allo scopo di sfruttare un particolare tipo di vento. L'espressione può essere intesa qui nel senso più generico di "a grandi folate" (ITALIA 1997), tenendo presente che l'aggettivo *lasco* (dal latino *laxus*) indica, in diversi ambiti, qualcosa di allentato, di non teso, e dunque è probabile che non si tratti di un vento forte. Il tecnicismo dell'espressione potrebbe nascere da una volontà quasi eziologica, sulla base dell'espressione, più banale, «vento lasco», ovvero 'debole' (Guglielmotti, *Vocabolario marino e militare*, Roma 1889). L'utilizzo di *lasco* per 'allentato' è anche della meccanica (campo nel quale Sinigaglia lavorò per molti anni), e indica lo spazio lasciato tra due elementi per permetterne il movimento, il gioco.
4. *invernetta*: diminutivo di 'inverno', settentrionalismo che designa uno dei due principali venti del Lago Maggiore, quello proveniente da sud, che spira dalla tarda mattinata fino al pomeriggio (l'altro vento, che proviene da nord, è notturno e mattutino e viene detto *tramontana*). È importante sottolineare che questo vento, benché il nome sembri derivare da *inverno*, è tipico della bella stagione (aprile-settembre), ed è foriero di bel tempo (eccetto quando si prolunga fino in tarda serata o aumenta molto d'intensità). *L'inverna* è citata da Piero Chiara nell'incipit de *La stanza del vescovo* (1979), con relativa spiegazione: «Nel tardo pomeriggio di un giorno d'estate del 1946 arrivavo, al timone di una grossa barca a vela, nel porto di Oggebbio sul Lago Maggiore. *L'inverna*, il vento che nella buona stagione si alza ogni giorno dalla pianura lombarda e risale il lago per tutta la sua lunghezza, mi aveva sospinto, tra le dodici e le diciotto, non più in su di quel piccolo abitato lacustre, dove decisi di pernottare». Interessante il commento di un conterraneo (BONALUMI 1991), il quale osserva che «nell'affettuoso diminutivo per il vento (di fatto,

agro, tutt'altro che gradevole) il lettore può misurare la carica d'una struggente devozione al proprio "nido"», forse rafforzata dall'articolo indeterminativo.

5. *cercose*: neologismo coniato a partire dal verbo *cercare*: i gabbiani sono in cerca di cibo. ~ *gavielle*: 'gabbiani'. La scelta del termine si giustifica con il modello del portoghese *gavota* presente nei versi di Pessoa dell'epigrafe, ma anche per la sua vicinanza a due forme del dialetto lombardo: *gavina* e *gavinella* (i gabbiani sono detti «dalle nostre parti, dell'alto Lago Maggiore, "gavinelle"», BONALUMI 1991). In latino il gabbiano è indicato da due termini semanticamente analoghi, che differiscono nel genere: *larus*, -i (maschile, in seguito adottato nei nomi scientifici di diverse specie di gabbiani e per l'etichetta della famiglia, i Laridi) e *gavia*, -ae (femminile, sul quale si sono formati i termini spagnoli *gavina* e *gaviota* e il portoghese *gavota*, mentre l'italiano *gabbiano* si è formato sulla forma di latino basso *gavianus*). In italiano il termine *gavia* (raro) indica il gabbiano reale, che differisce da quello comune, diffuso nella zona del Lago Maggiore, essenzialmente per le dimensioni; la minutezza fisica dei gabbiani comuni (*lari ridibundi*) presumibilmente osservati dal poeta, rispetto ai più nobili 'colleghi' marini, giustificherebbe quindi ancora una volta la scelta del diminutivo/vezzeggiativo *gavielle*, tra l'altro segnalato come tale nel GDLI, che indica anche *gavia* come voce dotta per *gabbiano*. Alcuni dizionari segnalano anche *gavina* come nome volgare del *larus canus* (altra specie di gabbiano). La *gavia* trova posto nel volgarizzamento della *Naturalis Historia* di Plinio ad opera dell'umanista quattrocentesco Cristoforo Landino: «Le civette e gli altri minori uccelli [...] anitre d'acqua e gaviè, [...] s'ingegnano uccidere e figliuoli uno dell'altro». *Gaviella* è invece termine presente nell'opera di Francesco Colonna, certo apprezzata da Sinigaglia per la sua originalità e ricchezza linguistica: «Vagavano quivi cum mutua amicizia [...]. Gli collosi Gyraphi, celere gavielle et infiniti altri animali, intenti ad gli solatii della natura» (*Hypnerotomachia Poliphili* II, 290). In ogni caso, non si tratta qui di ipotizzare che vi sia stata necessariamente da parte dell'autore una lettura dei testi citati sopra, quanto piuttosto di evidenziare la loro storicità. ~ *aliti*: è la prima delle due occorrenze di questo termine, ed è da ritenere, anche grazie al valore sintattico indubbio della seconda occorrenza e nonostante la mancanza di virgola tra *gavielle* e *aliti*, riferita a *gavielle*. In italiano non si danno altri significati oltre a 'respiro' e 'leggero soffio di vento', che certo attribuiscono ai gabbiani una connotazione immateriale, avvicinandoli alle anime (anche fonicamente: entrambe le parole sono sdruciole, trisillabiche e inizianti per «a»), ma Sinigaglia aveva certo presente anche il fatto che in latino per «uccello» si utilizza non soltanto il termine *avis*, *avis* (f.), più comune, ma pure, più poetico, il termine *ales*, *alitis* (m. e f.), che significa «uccello» in quanto «dotato di ali». Abbiamo dunque un doppio significato, che conferma l'interpretazione sintattica proposta – essendo la parola «uccelli» evidentemente da rife-

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

vanti a san Guido). L'accento alle anime porta però a pensare anche a Dante: tra le anime del Purgatorio vi è papa Adriano V, che dice che «avarizia spense a ciascun bene / lo nostro amore, onde operar perdési» (*Purg.* XIX 121-122), e soprattutto si fa più volte riferimento ai dannati come ai «perduti» («perduta gente», *Inf.* III 3; «perdute genti», *Purg.* XXX 138). Lo stesso Virgilio si riferisce a sé stesso e a coloro che si trovano nella sua condizione dicendo «semo perduti» (*Inf.* IV 41), e altre due anime dannate ben note utilizzano questo termine: Guido da Montefeltro («perch'io là dove vedi son perduto», *Inf.* XXVII 128) e Ulisse («dove, per lui, perduto a morir gissi», *Inf.* XXVI 84), smarrito, ma consenziente, nei labirinti dell'avventura. ~ *natio limo*: nei vecchi sistemi di classificazione, i gabbiani fanno parte dell'ordine dei Lari-Limicoli (ora sono compresi nell'ordine dei Caradriformi, sottordine dei Lari, famiglia dei Laridi), dal latino *larus*, -i, "gabbiano", e *limicola*, -ae, che sta per "che vive nel fango". Sulla scia dei precedenti riferimenti danteschi, si può pensare anche agli iracondi «fitti nel limo» (*Inf.* VII 121): forse quello dei gabbiani è un grido d'ira. Inoltre «vostro limo» è espressione dantesca che designa la natura umana (il primo uomo fu fatto di fango), in un contesto in cui si tratta di spiegare come nasce nell'uomo l'amore per il male del prossimo («amor nasce in tre modi in vostro limo», *Purg.* XVII 114). Bonalumi osserva come questo sintagma rinvii al motivo del fango della poesia «Via le vesti onde la carne» (che fa parte come *I gabbiani* dei *Versi dispersi e nugaci*, ma si trova nella sezione *In coda alla camena*), dove troviamo scritto: «alle origini fango fango / fango e di traverso / un dardo di luce vi s'intride» (10-13). Si potrebbe anche pensare alla distorsione – ironica, caustica – del sintagma «natio lido», tipico della poesia patriottica e presente ad esempio ne *La morte di Dante* di Silvio Pellico («E il vate allor: "Non chieder tanto: il ferro / E la mente consacra al natio prence, / Al natio lido, e lascia a Dio l'arcana / Delle sorti bilancia: ogni stendardo / Che non sia traditor guida a virtude», 247-251). Tale sintagma è anche ben precedente, e compare ad esempio nelle *Rime sacre e morali* di Vittoria Colonna («Da cotai fonti allor dentro e di fore / Purgata, anzi nutrita, altro non chiede / Che gir per sempre, ove sovente riede / Al natio lido suo, colma d'ardore», son. CLXX, 5-8).

NOTA

Per i contributi critici citati si fa riferimento alla seguente scheda bibliografica:

BONALUMI 1991 = G. Bonalumi, «Sinigaglia, anima inquieta e appassionata», in «Corriere del Ticino», 5 gennaio 1991 [comprende la riproduzione della poesia *A Vittorio Sereni*].

CARENA 1990 = C. Carena, «Sinigaglia, un aristocratico della poesia», in «Corriere del Ticino», 14 settembre 1990.

CARENA 1997 = C. Carena, «Il piacere di far poesia», in «Corriere del Ticino», 28 ottobre 1997.

CORTI 1979 = M. Corti, *Introduzione a La camena gurgandina*, Torino, Einaudi, 1979, pp. V-XVI.

ITALIA 1997 = P. Italia, *Glossario*, in S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 357-98.

LATINI 2009 = F. Latini, *Incontri terreni e celesti di Sandro Sinigaglia. Lettura di «Servetta già impiccata» da La Camena gurgandina*, «Per leggere», XVI, 2009, pp. 23-63.

- LONGHI 1997 = S. Longhi, *Introduzione* a S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. VII-XLVIII (in part. pp. XXX-XXXI).
- SEGRE-OSSOLA 2003 = «Sandro Sinigaglia», in *Antologia della poesia italiana. Il Novecento*, vol. II, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 2003, pp. 931-45 e 1151-53.

I testi poetici sono stati consultati nelle seguenti edizioni:

- Dante, *La divina commedia*, a cura di A. M. Chiavacci-Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- V. Cardarelli, *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Milano, Mondadori, 1969.
- E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- F. Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M. J. de Lancaster, traduzione di A. Tabucchi, Milano, Adelphi, 1993.
- V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- S. Sinigaglia, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997.