



**Citation:** F. Barboni (2020) Lo spleen di Pulcinella. Appunti su lirica e buffone tragico. *Lea* 9: pp. 317-330. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12438>.

**Copyright:** © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Lo *spleen* di Pulcinella. Appunti su lirica e buffone tragico

Federica Barboni

Università degli Studi di Verona (<[federica.barboni@univr.it](mailto:federica.barboni@univr.it)>)

### Abstract

This article aims to retrace some moments of poetry in which the theme of melancholy emerges alongside the comic figure of the clown as the alter ego of the poet. From the initial cue offered by Jean Starobinski (*Portrait de l'artiste en saltimbanque*) we will investigate how France (through Baudelaire) offered the theme to Remigio Zena, Gian Pietro Lucini, Corrado Govoni.

**Keywords:** Baudelaire, clown, Govoni, Lucini, poet

L'identificazione del poeta con il clown, il saltimbanco o la maschera carnevalesca è diventata un *topos* della letteratura moderna a partire almeno dal secondo Ottocento, là dove la sovrapposizione tra autore e buffone raggiunge il suo apice e viene maggiormente commentata (anzitutto in area francese, da Gautier a De Banville e De Goncourt, ma si potrebbero avanzare altri nomi)<sup>1</sup>. È in questo momento storico che il riso carnevalesco, già ampiamente commentato nel celebre studio di Bachtin, si carica di una nuova ambivalenza<sup>2</sup>, riassumibile entro la diade "allegria/morte" che il tema del Carnevale finirebbe per assumere su di sé (così Cesare Segre, commentando il novecentesco Carnevale zanzottiano – Segre 1995, 14; il *topos* è insomma duraturo e ha esiti anche nel secondo Novecento)<sup>3</sup>. A partire dalla seconda metà

<sup>1</sup> Si vedano ad esempio gli spunti offerti da King 1978, 238-252.

<sup>2</sup> Ma già Bachtin (1990 [1965]) la sottolineava: "этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий. он и отрицает и утверждает". Trad. di Romano in Bachtin 1979, 15: "questo riso è ambivalente: è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo".

<sup>3</sup> Mi riferisco al saggio "Attualità del tema 'carnevale'" (Zanzotto 1995b), composto da Zanzotto dopo *Filò* (1976), in cui sono ancora ravvisabili le tracce di un percorso nel quale l'allegria carnevalesca si accompagna al tema mortuario (14). L'argomento del Carnevale tragico, nel secondo Novecento, viene largamente svolto nella scrittura poetica, narrativa e critica di Angelo Maria Ripellino, a cui tornerò in altra sede.

dell'Ottocento è possibile rintracciare, dunque, una particolare modalità di sfruttamento del *topos*, quella che coniuga la malinconia con l'immagine per eccellenza allegra della maschera del Carnevale.

È a questo preciso tipo di svolgimento che le prossime pagine si rivolgeranno<sup>4</sup>, non certo con il fine di esaurire le possibilità che un'indagine in questa direzione offre, quanto piuttosto con l'obiettivo di offrire alcuni esempi secondo-ottocenteschi e primo-novecenteschi della fortuna del *topos*. Al fine di evidenziare i rapporti che la poesia italiana intrattiene, in questo senso, con la Francia del secondo Ottocento, ci impegneremo a guardare alle liriche di tre autori che piuttosto esplicitamente rimandano, rimodulando il *topos* tragico del poeta-saltimbanco, a uno dei maestri della nostra poesia di inizio Novecento: Baudelaire.

Il punto d'avvio di questa disamina non può che essere offerto dal *Portrait de l'artiste en saltimbanque* di Jean Starobinski (1970), che inquadrava la figura della maschera carnevalesca, e più in generale del buffone-saltimbanco, attraverso i connotati mortuari e cristologici che Giorgio Agamben riserverà poi al Pulcinella delle tele di Domenico Tiepolo (2015, 67-71)<sup>5</sup>; qualche pagina prima, il critico francese aveva appunto intravisto in Baudelaire un archetipo per lo sviluppo del *topos* del poeta-saltimbanco, tragicamente declinato, dal momento che proprio l'autore delle *Fleurs du mal* avrebbe “conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute”<sup>6</sup>. Riassumendo molto brevemente le conclusioni starobinskiane, le modulazioni del tema in Baudelaire in “Le vieux saltimbanque”, dove la sovrapposizione tra saltimbanco e poeta è esplicitata, e in “Une mort héroïque”<sup>7</sup>, nella quale il buffone Fanciulle “va culbuter sans retour dans la mort”<sup>8</sup> esibendosi sul palcoscenico, fanno sì che la figura del saltimbanco venga sovrapposta a quella dell'artista stesso nel tratto fondamentale di “agonia” che l'accompagna<sup>9</sup>. Il ridimensionamento del ruolo sociale che il poeta subisce tra Otto e Novecen-

<sup>4</sup> Si è preferito in questa sede evitare, nonostante l'autore notoriamente rappresenti un formidabile esempio di svolgimento del tema, l'esame della lirica di Palazzeschi. I motivi dell'esclusione sono duplici. Da un lato, Piero Pieri e Marta Barbaro si sono già ampiamente soffermati sulla figura del saltimbanco palazzeschi (rispettivamente, 1980 e 2008), ma anche Curi (1977, 49-134) dedica spazio allo stesso tema in Palazzeschi, tema tra l'altro affrontato nel corso di due convegni recenti (i cui atti si leggono in Somigli, Tellini 2008 e Tellini 2015). Dall'altro lato, il saltimbanco evita spesso in Palazzeschi la declinazione prevalentemente malinconica che interessa sondare in questa sede, dal momento che l'autore preferisce un “clownismo anarchico, del ‘contro dolore’” (Curi 1977, 125), specie mano che ci si allontana dal Palazzeschi “liberty” per avvicinarsi a quello futurista. Si veda, per la distinzione appena formulata, Sanguineti, dove il critico ricorda che “il Palazzeschi liberty non è ancora, propriamente, il Palazzeschi scrittore, che si manifesterà e si accetterà veramente come poeta, oltre la propria preistoria individuale, il proprio apprendistato letterario, soltanto quando scoprirà quella tale dose di follia, questa precisa tecnica di rovesciamento” (1961, 196), che trova appunto un suo emblema nell'*Antidolore*. Nonostante il riso del suo saltimbanco “nasc[a] dall'esperienza del dolore” (Tellini 2019, 291), quella di Palazzeschi è “voce ridevole”, e non “voce piangevole” (Sanguineti 1993 [1969], XLVII; Pieri parla in questo senso di una “poesia antidolorifica, che al lamento ha sostituito il riso e lo scherzo”, 1980, 29). È a partire da queste premesse che la presente analisi ha scelto di concentrarsi su voci meno sondate in questa prospettiva e più aderenti al tratto di malinconia che interessa la disamina.

<sup>5</sup> Il Pulcinella impiccato di Tiepolo assumerebbe ad esempio, per Agamben (2015), le vesti del Carnevale stesso, condannato a morire (e cristologicamente a rinascere) alla fine dei festeggiamenti; lo stesso destino ciclico spetta anche all'Arlecchino-divinità che ogni 25 agosto si immola tradizionalmente nella valle del Chiasone, in Piemonte (Chiaravelli 2007, 211), per rendere omaggio alla morte e alla “rinascita della stagione che ripete il proprio ciclo ininterrotto e giunge al suo completamento” (Centini 1992, 234).

<sup>6</sup> Ed. orig. Starobinski 1970, 83-84. Trad. di Bologna in Starobinski 2018 [1970], 75: “attribuito all'artista, nei panni del buffone e del saltimbanco, la contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta”.

<sup>7</sup> Ma c'è anche, ovviamente, l'identificazione del poeta con l'*Albatros*, “comique et laid” (“brutto e ridicolo”, trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 15, v. 10).

<sup>8</sup> Ed. orig. Starobinski 1970, 86. Trad. di Bologna in Starobinski 2018 [1970], 76: “farà un capitolombolo senza ritorno nella morte”.

<sup>9</sup> Trad. ivi, 86: “Il poeta, in un angolo del quadro [del *Vieux saltimbanque*] mette in scena se stesso [...]”. Il

to, percepito dallo stesso Baudelaire (perché un fattore determinante nel conferire “l'impronta tragica” alla figura del “Vecchio saltimbanco” è l'indifferenza del pubblico), e la riflessione critica già ancora baudelairiana sulla mercificazione dell'arte contribuiscono, dunque, a rendere sempre più azzeccata l'autoidentificazione autoriale con la maschera buffonesca, come se il poeta andasse ipostatizzando nella figura del saltimbanco tragico un cambio di *status*.

Non mi sembra un caso, allora, che i primi a recuperare il *topos* del poeta-buffone tragico in Italia siano proprio gli allievi più attenti alla lezione di Baudelaire nel secondo Ottocento: gli scapigliati. Un contatto davvero diretto con Baudelaire lo offre appunto il “Pulcinella” di Remigio Zena (1974 [1876], 137-140), accanito lettore del francese<sup>10</sup>, che recupera la scena del poemetto in prosa “Une Mort héroïque”. Dedicato all'amico di Zena, l'attore teatrale Antonio Petito (che vestiva appunto i panni di Pulcinella), il testo procede tra continue suggestioni e citazioni testuali da Leopardi e da Baudelaire, mescolando l'atmosfera del Ruysch delle *Operette* (Leopardi 2015b [1827], 351-369) alle immagini mortuarie tratte da “Une charogne” (Baudelaire 1975 [1869], 31-32) e “Remords posthume” (ivi, 34-35) – che non esiterei a definire i testi prediletti dalla Scapigliatura poetica. Oltre all'intertestualità più evidente che “Pulcinella” dimostra nei confronti della poesia baudelairiana, che già di per sé rivela il continuo rivolgersi di Zena a quest'ultima, la lirica presenta in vari suoi luoghi alcuni accostamenti, di taglio ossimorico, destinati a popolare i testi di alcuni nostri autori successivi. A preludere alla morte sul palco dell'allegro “Pulcinella” (ecco appunto ripresentarsi anche qui la stessa fine di Fanciulle nei *Poèmes* baudelairiani) è il binomio allegria/dolore che sintetizza il contrasto tra la realtà fittizia del palcoscenico e la vita dell'attore che interpreta il personaggio:

Pulcinella, dai lazzari  
 Plausi e corone avesti,  
 Per anni ed anni interprete  
 Dell'allegria ti festi  
 Con motti ripetuti  
 Oscenamente arguti,  
 Ma anche per te si svolsero  
 Giornate dolorose  
 (Zena 1974 [1876], 138, vv. 21-28)

Segue, nella strofe successiva all'esplicitazione della morte sul palcoscenico di Pulcinella (“Morto sul palcoscenico / solo tuo premio fu / senza agonia discendere / nel numero dei più”, *ibidem*, vv. 37-40), l'opposizione riso/morte, che esacerba nelle sue estreme conseguenze la precedente:

Cadesti sulla breccia  
 Con un cencio sul volto  
 Mentre a' tuoi lazzi il pubblico,

rapporto che si sviluppa in tal modo è ‘triangolare’, dal momento che il testimone-poeta raccoglie l'immagine di un'agonia (nel senso più profondo del termine) per applicarla a sé medesimo in chiave simbolica e profetica”. Ed. orig. Starobinski 1970, 99: “le poète se met lui-même en scène, dans un angle du tableau [...]. La relation ainsi développée est ‘triangulaire’, le témoin-poète venant recueillir l'image d'une agonie (au sens fort du terme) pour s'en faire à lui-même l'application symbolique et prophétique”.

<sup>10</sup> Come vari contatti intertestuali tra i *corpora* dei due autori dimostrano, dai titoli (“Spleen”, dalle *Poesie grigie* zeniane, 1974, 76-77) alla rimodulazione tematica (cfr. ad esempio “Bohémiens en voyage”, Baudelaire 1975 [1869], 18) con “Le due Zingare” (Zena 1974 [1876], 110-111), “Remords pothume” e “Une charogne” con “Esci tu pure dalla terra grassa” (ivi, 116-117), ma il parallelo potrebbe continuare più a lungo.

In teatro raccolto,  
 Sghignazzava, dimentico  
 D'essere nato al pianto  
 (*Ibidem*, vv. 41-46)

Tutto il testo, direi, procede modulando questa tendenza contrastiva che oppone da un lato il dolore della realtà all'allegria della finzione, e dall'altro il destino tragico di Pulcinella ai lazzi del pubblico, nella netta separazione appunto operata tra la maschera, con cui pure il poeta si identifica sulla base della comune diversità dagli altri, e gli uomini. È interessante allora considerare come il testo si chiuda con una sovrapposizione che apparentemente nega questa separazione, avvicinando appunto Pulcinella e il popolo ("somiglia / la nostra alla tua vita", *ivi*, 139, vv. 81-82; versi che sembrano rifunzionalizzare un passaggio tragico del "Canto notturno" – "somiglia alla tua vita / la vita del pastore", Leopardi 2014 [1845], 148, vv. 9-10) –, voltandoli dal binomio io-luna al binomio pubblico-Pulcinella. L'inaspettata sovrapposizione si rende comunque possibile unicamente a partire dall'uguale ridicolezza che accomuna il buffone, il quale finge sul palco un'allegria da copione, al suo pubblico, che pure tenta di nascondere nel riso il dramma dell'esistenza:

Noi, come te, coll'anima  
 Piagata, inviperita  
 E dai rimorsi fiacca,  
 Vestiam la tua casacca;  
 In petto il cuor ci sanguina  
 Ma, istrioni codardi,  
 Moriam sul palcoscenico,  
 Ridicoli e bugiardi!  
 (Zena 1974 [1876], 139, vv. 83-90)

Pur trovandosi le *Poesie grigie* già lontane dal tardo-romanticismo che aveva assegnato alla maschera carnevalesca il tratto malinconico, Zena continua dunque a sfruttarne la suggestione, e il *trait d'union* di allegria carnevalesca e miseria (un altro, questo, dei poli oppositivi attraverso cui "Pulcinella" si svolge: "la miseria / t'afflisse senza tregua" dice appunto Zena alla maschera, *ibidem*, vv. 77-78) continua ad emergere anche in altra produzione lirica zeniana. Si veda, ad esempio, "Stretta finale", che chiude le *Poesie grigie* con l'immagine del poeta-saltimbanco ambulante intravisto nell'atto di girare la manovella di un congegno musicale, ricordando allora anche il Baudelaire di "Le Vieux saltimbanque" (1975 [1869]): "[...] E passeggiando in pubblico, / giro la manovella / solo chiedendo un obolo / alla mia buona stella, / di cortesia" (161, vv. 21-25).

Anche a livello paratestuale la predilezione per la tematica del mascheramento, della buffoneria e del Carnevale si estende per buona parte delle poesie di Zena (vedi ad esempio i titoli "Cala il sipario" dalle *Poesie Grigie*, 1974 [1876], 90) o "Il clown" da *Olympia* (*ivi*, 279-280), dove il pagliaccio viene non a caso fatto ruzzolare giù dal Parnaso<sup>11</sup>, fino ad attivare vere e proprie autoidentificazioni zeniane con le maschere comiche, in particolare con quella molieriana di Sganarello. In "Sganarello poeta" (*ivi*, 83), assumendo la maschera del personaggio, non solo "Zena si getta nel Carnevale della vita e tutto assapora, ardente, il bello e il brutto, l'insulso e il fetido, il semplice e il torbido" (Villa 1969, 124), ma può anche continuare a svolgere il

<sup>11</sup> La stessa "Il clown" può assumere quindi valore metapoetico, anche a partire dalla posizione incipitale che le è assegnata nella raccolta. Ricordo poi che lo stesso Pulcinella, che "uscì dalla testa di Talia, musa della commedia" (De Maio 1989, 1), discende dal Parnaso. Sulle origini e gli esordi della maschera si veda anche Megale 2017, 266-278.

tema del ribaltamento (che, verrebbe da dire, è già di per sé un tratto carnevalesco) rilevato in “Pulcinella”. Secondo lo stesso principio di capovolgimento che fa del comico un tragico, la tragicità della maschera buffonesca è ancora una volta acuita dal riso del pubblico di fronte al dolore del soggetto (l’immagine la si ritroverà in Govoni). Nel valore metapoetico del testo il poeta diviene così, indossando i panni di “Sganarello”, una macchietta tragicomica:

E corre e corre sulla carta il metro  
 ma zoppicante e le leggi rinnega,  
 come l’anima mia briaco e tetro  
 nelle lacrime annega,

nelle lacrime vili che mi acciecano  
 e in cui la mia poca virtù si frange. —  
 — Uomini seri, come vi fa ridere  
 questo sciocco che piange! —  
 (Zena 1974 [1876], 84, vv. 45-52)

Anche per “Pulcinella” possono quindi valere le considerazioni che Alessandra Briganti avanza per “Sganarello”, dove la trasformazione dell’“immagine dell’eroe tragico [...] in stilizzata marionetta buffonesca” avviene sulla falsariga di un’“ironizzazione del sublime tardo-romantico” (1974, 11), secondo la stessa procedura di “abbassamento” che caratterizzerà più tardi l’esperienza crepuscolare<sup>12</sup>.

Questo “abbassamento” si carica però di un’altra valenza, dal momento che non coincide solo con la costante *verve* ironica zeniana, ma si accompagna a un estremo sperimentalismo formale presente nelle *Poesie grigie*, dai giochi di *code switching* (“Pariginata”, 1974 [1876], 94) agli esercizi parodici (“Brindisi d’un fanciullo”, ivi, 140-142) fino all’intensa frequentazione del *divertissement* rimico, ritmico e linguistico. Mi sembra allora che il *corpus* lirico zeniano possa intrattenere non pochi punti di contatto con quella che Fausto Curi ha definito la “discesa culturale” che contraddistingue la poesia appunto di un crepuscolare, Govoni. Se cioè

la discesa culturale diventa [...] condizione della poesia nuova [...] nella misura in cui chi scrive è capace di svilupparne e orientarne la potenzialità rivoluzionaria opponendola alle strutture formali elaborate dalla cultura dominante e facendone uno strumento di violazione della norma stilistica tradizionale (Curi 1977, 42)

l’operazione lirica di Zena si orienta perfettamente secondo questa prospettiva, finendo per assumere i tratti di un altro esempio della “Carnevalizzazione della poesia” che Curi intravede nelle azioni profanatrici attuate nei confronti della tradizione da un Govoni o da un Lucini (ivi, 37-47).

Restando proprio a Lucini, in questi anni prossimi al giro di secolo la carnevalizzazione non agisce solo sul piano frontalmente tematico, centrato sulla sovrapposizione tra la maschera tragica e il

<sup>12</sup> Qui il tema del poeta-buffone tragico nella nostra lirica raggiunge il punto culminante della sua fortuna (si veda ancora Barbaro 2008), ma si pensi anche alla musa-attrice gozzaniana, alla quale il poeta risparmia la derisione del pubblico pagante (ecco tornare nella chiusa dei *Colloqui* il tema della “muse vénale” di Baudelaire, strettamente connesso alle riflessioni sulla mercificazione dell’arte e sulla decadenza dell’artista di cui si diceva): “Ma la mia musa non sarà l’attrice / annosa che si truca e pargoleggia, / e la folla deride l’infelice” (Gozzano 1980, 217, vv. 14-16). Non è un caso che Zena venga talvolta segnalato come uno dei precursori di certi temi del crepuscolarismo (Briganti 1974, 35; Manfredini 2018, 21).

destino di decadenza del poeta nella modernità, ma coinvolge anche una più generale libertà formale.

Certo con Lucini si assiste a un vero e proprio *exploit* dell'interesse per il tema della maschera carnevalesca, che diventa sin dai suoi esordi "capitale" ed è anzi "forse il solo ad essere costantemente presente in tutta la sua produzione" (Manfredini 2005, liv)<sup>13</sup>. Un esempio evidente dell'ossessione che Lucini sviluppa per i suoi Pierrot, Arlecchino e così via è comunque offerto dai *Drami delle maschere*, conclusi negli ultimi anni dell'Ottocento (siamo "verso la fine del 1897", Viazzi 1973, 355) e rimasti "inediti nella loro interezza" (*ibidem*). Unitariamente restituiti ai lettori per la curatela di Glauco Viazzi, che recupera gli inediti dalle carte luciniane, i *Drami* offrono senza dubbio un esempio evidente non solo dell'importanza della lezione dei francesi per l'assimilazione italiana del tema della maschera o del saltimbanco, ma anche della sedimentazione della nuova ambivalenza che, a partire da Baudelaire, ha investito il *topos* del poeta-buffone.

Radicalmente cambiata la posizione sociale del poeta, che ora vede se stesso come un mendicante o un venditore ambulante, le maschere divengono in Lucini una "risposta alla crisi dell'io" (ivi, xiii). Da un lato cioè il soggetto lirico, "vivendole, le traccia e le forma", dall'altro quest'ultime "danno se stesse in quanto [...] raffigurazione emblematica, tipica, di una determinata, storicizzata a più livelli condizione" (ivi, xiv). La caratteristica di questa nuova condizione è allora presto svelata da una veloce scorsa alle maschere di Lucini: nessuna di queste, infatti, può dirsi propriamente comica o vitalisticamente positiva. Al contrario, il tratto determinante dei "tipi" luciniani è, ancora una volta, la tristezza. Non stupisce, in questo contesto, che la prima parte dedicata al "Monologo" della maschera prediletta da Lucini, quella che Baudelaire stesso avrebbe espresso nelle "Reliquiae" "se non si fosse ispirato all'Oriente dell'oppio" (sono parole di Lucini stesso, ivi, 294), sia intitolata "Le Malinconie di Pierrot" (Lucini 1973, 296-300), così come non stupisce veder ritornare, nei *Drami*, gli stessi elementi contrastivi di riso e pianto, allegria e morte che caratterizzano le liriche di Zena proposte più sopra. La deformazione della maschera comica nelle più varie espressioni della disperazione si pone a *refrain* di due "Monologhi" dedicati ai personaggi della Commedia dell'Arte: nelle brevi pagine rivolte a Colombina (ivi, 186-187) si intravede "la smorfia / dell'angoscia" (ivi, 186, vv. 20-21) sotto "il riso dell'amor" (v. 20) sul volto della "bionda Maschera" (v. 21), mentre il "Monologo d'Arlecchino" (ivi, 184) si chiude sul presentimento di un "odor di lagrime sparse" (ivi, 185, v. 66), il quale analogicamente conduce all'immagine di una pioggia perpetua che malinconicamente avvolge tutto il quadro veneziano ("Venezia non scintilla ancor delle dorate cupole? / [...] / Questa Venezia antica / non è più forse: io non son più a Venezia", ivi, 184, vv. 20-24). È così che Arlecchino stesso si converte in Amleto ("Hamlet è dunque Arlecchino", ivi, 185, v. 62), il simbolo per eccellenza dell'angoscia e dell'inquietudine moderna<sup>14</sup>. Anche il "Monologo del Pagliaccio" (ivi, 193) è caratterizzato dalla costante della miseria e della tristezza

<sup>13</sup> È chiaro che l'ossessione luciniana per le maschere deriva da uno spiccato interesse per il teatro. È interessante in questo senso notare come proprio il teatro eserciti un'influenza non di secondo piano sulla scrittura degli autori trattati in questa sede, specie appunto Lucini ("drammaturgo *malgré lui*", Cavaglieri 2017, 178) e Govoni, autore a sua volta di vari testi teatrali (per cui si veda Verdone 1984, 275-286). Non solo: l'influenza esercitata dal teatro si allarga e riemerge nella stessa scrittura poetica di Lucini e Govoni, per cui del primo spicca la "tendenza a strutturare il discorso poetico entro schemi drammatici" (Manfredini 2014, 5), con il secondo si assiste a una "teatralizzazione del mondo, la sua riscrittura spettacolare, [...] la realtà gli appare [a Govoni] come un'immensa scenografia, una recita di mimi, di comparse, di marionette" (Tellini 2000, XIX). La tendenza di Govoni a sfruttare una modalità di rappresentazione che è anzitutto scenica lo avvicina poi al mondo del cinema: si veda in questo senso ancora Verdone (1984) e i riferimenti govoniani a Chaplin che si introdurranno più oltre.

<sup>14</sup> La stessa suggestione, che riporta la figura del buffone ad Amleto, è sfruttata da Angelo Maria Ripellino per il titolo alla sua recensione al *Portrait de l'artiste en saltimbanque* di Starobinski (1970): "Quando Amleto si traveste da clown". La recensione è ora inclusa in Ripellino 2020, 677-680.

che aveva attraversato la parte dedicata ad Arlecchino. L'immagine del cerone lavato via dal pianto ("Nella casuccia nomade i Pagliacci / han svestito li stracci della lurida farsa: strofinansi sul volto / ed in vano. Cerussa e liscio son tenaci alla pelle; / forse le lagrime li laveranno", ivi, 194-195, vv. 54-55) e in particolare il *trait d'union* tra la professione del buffone e la povertà ("Io son men brutto di quello che appaja; / [...] / Bruttezza è povertà", ivi, 193, vv. 1, 6) ritorneranno ampiamente tra i temi più frequentati, di lì a pochi anni, da Govoni, il quale appunto eredita anche da Lucini l'ossessione per le maschere carnevalesche. Ma la linea genealogica, per dir così, che si dipana dai *Drami delle maschere* (1973) ai *Fuochi d'artificio* (1905) e agli *Aborti* (1907) non presuppone solo una certa continuità tematica, ma anche una medesima predisposizione sperimentale, una spiccata tensione al rinnovamento formale di istanze precedenti. Anche il versoliberismo di Lucini, appunto, o la sua capacità di lavorare a forme ibride – i "Monologhi di Pierrot" (Lucini 1973, 193) stanno come a metà tra la *pièce* teatrale e il poemetto – lo collocano a pieno titolo all'interno di quel procedimento di "carnevalizzazione della poesia" ricordato più sopra con Curi. I *Drami delle Maschere* possono anzi anticipare, e non solo per la commistione di toni, stili e forme, la fase più sperimentale del Lucini successivo, dal momento che dall'"aspra orazione libertaria" del "Monologo del pagliaccio" "nascono le 'canzoni amare' che diverranno dipoi le *Revolverate*" (Viazzi 1973, xvi)<sup>15</sup>. Anche nei *Drami*, insomma, si può ritrovare quella "gestione grottesca del linguaggio" e lo "straniamento caricaturale" che conduce alla "costruzione del personaggio tipico" (Sanguineti 1975, xiii) delle satire di *Revolverate*: in misura minore, ma pur presente, anche qui "la realizzazione del tipico, la Maschera come Persona, agisce come smascheramento: [...] la Maschera sociale dice ciò che è, dicendo innanzitutto i modi del proprio dire" (ivi, xiv). Si assiste dunque con Lucini a un nuovo, specifico utilizzo del tema della maschera: se quest'ultima sarà sfruttata dai crepuscolari per sottolineare anzitutto l'inappartenenza del poeta al proprio tempo (leggi: alla società borghese), nelle *Revolverate* si convertirà nella definizione di un tipo sociale (la "Maschera come Persona", appunto) che, attraverso la satira, avrà lo scopo di denunciare quella stessa società a cui i crepuscolari sentivano di doversi sottrarre. Il saltimbanco a digiuno e la crepuscolare musa in cenci finiscono progressivamente per assumere su di loro, con Lucini, anche la voce della denuncia dell'ipocrisia borghese.

In questa pervasività del tema della maschera nella produzione poetica luciniana è dunque possibile intravedere una più sensibile modalità attraverso cui Lucini tratta la sovrapposizione tra buffone e io lirico, allegria e tragicità dell'esistenza. Se il risultato maggiore della Scapigliatura è appunto stato quello di aver importato la poetica di Baudelaire in Italia attraverso una massiccia rimanipolazione tematica<sup>16</sup>, è con Lucini che la lezione del simbolismo in Italia comincia davvero a operare<sup>17</sup>. Detto in altre parole: se il merito maggiore di Praga, Boito o appunto Zena è stato quello di rinnovare il lessico della poesia, con il *Libro delle figurazioni ideali* (1894), Lucini si incarica di far fruttare l'eredità baudelairiana su ben altro piano e con ben altre finalità. È interessante per noi constatare come anche l'esercizio luciniano sulle *Maschere* dei *Drami* vada propriamente in questa direzione: va cioè notato con Manuela Manfredini come "i cosiddetti 'simboli completi'" nel *Libro delle figurazioni ideali* "siano tecnicamente e propriamente delle personificazioni, che [...] incarnano un processo artistico che, quando riesce, conduce alla creazione del Tipo" (Manfredini 2005, xl). Quelli che

<sup>15</sup> Il dettaglio di "cerussa e liscio" del "Monologo del pagliaccio" torna tra l'altro nella "Canzone del Giovane Signore": "sotto il sudore si dilegua il liscio" (Lucini 1975, 45, v. 14), dove la pungente satira sociale continua, insomma, a intersecarsi col tema del buffone (si veda almeno il "ben lisciato giullar contemporaneo" della stessa "Canzone", ivi, 46, v. 24).

<sup>16</sup> In questo senso, il fraintendimento secondo-ottocentesco che vedeva in Baudelaire un realista porta direttamente la critica a riutilizzare sui suoi epigoni nostrani, gli scapigliati, l'etichetta, alla luce anzitutto dello sfruttamento continuo che questi ultimi fanno delle immagini-choc della poesia baudelairiana.

<sup>17</sup> Viazzi, ad esempio, definisce i "Prolegomena" al libro del 1894 il "manifesto di fondazione del simbolismo italiano" (1972, 157).

là si chiamavano “Faust, Mefistofele, il Nipote di Rameau” (*ibidem*) divengono poi, nei *Drami*, Arlecchino, Pierrot, il Pagliaccio, Colombina, e così via, con un’operazione che davvero fa assumere alla maschera carnevalesca, simbolicamente, l’essenza della nuova condizione dell’artista. Si potrebbe aggiungere, semplificando ulteriormente la riflessione, che se la Scapigliatura prendeva atto della “Perte d’auréole” giocando anche ironicamente (si pensi alle liriche di Zena) a calarsi nei panni del nuovo poeta “detronizzato”, tale leggerezza non vi è affatto in Lucini, che viceversa va rappresentando la nuova condizione moderna nel simbolo<sup>18</sup>, nel tipo più tragico che comico del personaggio della Commedia dell’Arte.

La presenza della maschera carnevalesca nella nostra poesia si irrobustisce dunque sul finire del secolo, passando da un più semplice spunto tematico a vero e proprio simbolo del moderno. E se è vero che il XX secolo “non comincia il 1° gennaio 1900 ma, se la periodizzazione dev’essere non aritmetica ma differenziale, da Baudelaire” (Viazzi 1973, XVI), non ci si stupirà di ritrovare ancora una massiccia influenza delle *Fleurs du mal* sulla poesia di Govoni poco oltre l’apertura di secolo<sup>19</sup>.

I *Fuochi d’artificio* rappresentano, per certi versi, un particolare crocevia tra la tendenza dissacrante della poesia di Zena e la deformazione (anche malinconica) subita dalle maschere luciniane<sup>20</sup>. Si potrebbe anzi dire che il ciclo dedicato al “Trio delle maschere moderne” (“Pierrotto tistico”, “Colombina prostituta”, “Arlecchino pitocco”) esalti contemporaneamente entrambi questi aspetti<sup>21</sup>. Lo stravolgimento che, in particolare, tocca all’“Arlecchino” govoniano verrà recuperato nella “commistione tra gioia e malinconia” (Targhetta 2008a, 298) che caratterizzerà appunto le “Poesie di Arlecchino”, negli *Aborti*, non senza che la lirica incipitaria dell’intero libro possa di nuovo ergere la tematica della miseria a perno dei componimenti, riversandola nientemeno che sulla musa di Govoni, ridotta ora ad andare “per il mondo / come una scalza mendicante / che con sé non ha che i suoi cenci” (in “Alla musa”, Govoni 2008 [1907], 46, vv. 48-49). La triangolazione di riso, pianto e miseria riporta dunque ancora nelle prossimità dell’opera baudelairiana, considerando che già là la “Muse vénale” assumeva i tratti di un “sal-

<sup>18</sup> Sulla questione cfr. anche Pugliese (2012, 81-92). In particolare dove la critica sottolinea che la “scelta della maschera” in Lucini deriverebbe da una “crisi d’identità del soggetto” e dal tramonto delle “*correspondances* simboliste”, a partire dal quale la “mancata corrispondenza del mondo circostante alle esigenze del singolo individuo” porterebbe l’autore ad avvertire “in senso tragico” “l’autocoscienza del moderno” (ivi, 84).

<sup>19</sup> Poco oltre insomma il 1903, la data “fatidica”, come la definisce Niva Lorenzini, delle *Fiale* e della *Armonia in grigio et in silenzio* (1999, 17).

<sup>20</sup> Si veda tra gli altri Savoca (1988 [1976], 104-105), per il quale “con *Fuochi d’artificio* (Palermo 1905), Govoni manifesta ancora l’eclettismo e la libertà della sua poetica. Sempre la stessa è la cultura [...], ma ora egli sembra privilegiare un certo Baudelaire ‘splenico’ (è aggettivo suo) e macabro (forse filtrato da Graf, [...], e forse Laforgue, ma mediato dall’amico Lucini (*Il trio delle maschere moderne*)). Le raccolte govoniane del 1905-1907 svolgerebbero dunque, quasi ossessivamente, un “campionario crepuscolare-macabro” (ivi, 195) del quale la tematica della maschera carnevalesca, come vedremo, fa parte. Anche Targhetta sottolinea lo scarto stilistico e tonale che intercorre tra le *Armonie* e i *Fuochi*, nei quali “il motivo funereo si fa [...] ancora più assillante, fino a diventare il basso continuo di un libro a tratti fortemente sinistro [...]. Ne risulta un pendolarismo tra giocosità e senso di morte, divertimento e tetraggine, leggerezza e horror vacui, dai tratti estremamente barocchi, dove è chiaro che il primo termine serve a camuffare il secondo e, per quanto possibile, a compensarlo. Inizia tra queste pagine, non a caso, l’ossessione govoniana per le maschere, senz’altro riconducibile a Lucini e Laforgue (senza dimenticare Schwöb), ma sviluppata da Govoni con un gusto ancor più grottesco e bifronte” (Targhetta 2009, 470). Non è d’accordo Curi, per il quale il libro del 1905 “non offre alcuna novità sostanziale nei confronti di *Armonia*” (1973 [1964], 37).

<sup>21</sup> Lucini è tra l’altro un punto di riferimento per il primo Govoni, che lo definisce uno dei suoi modelli principali: “Voi siete, benché io sia molto giovane, una mia vecchia e gradita conoscenza, essendo stati i vostri due libri di sonetti, *Le figurazioni ideali* e *Il libro delle Immagini terrene* insieme alle *Myricae* e i *Poemetti del Pascoli*, i primi a nutrire l’anima mia di poesia all’uscita del Collegio” scrive Govoni a Lucini nel 1907. Cit. in Targhetta (2008a, 17).



timbanque à jeun”, che per “faire épanouir la rate du vulgaire” esibiva i suoi “appas” e il suo “rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas”<sup>22</sup>. Confrontando questi versi della “Muse vénale” coi versi 88-89 della “Musa” govoniana (“tu in elemosina offri un poco / della tua allegria vagabonda”, Govoni 2008 [1907], 47), e considerando che anche la “Muse malade” (Baudelaire 1975 [1869], 14-15) può esercitare una certa influenza sulla musa degli *Aborti* (“ti scopriranno da lontano / facilmente riconoscibile / alla maschera d’oro giallo / della tua itterizia”, Govoni 2008 [1907], 45, vv. 18-21), risulterà chiaro che Baudelaire si rivela una presenza importante sin dalle prime prove del libro di Govoni. Francesco Targhetta, ripercorrendo in profondità gli esordi govoniani, ha dopotutto già largamente dimostrato come il poeta delle *Fleurs du mal* sia costantemente riecheggiato dalle *Fiale agli Aborti*<sup>23</sup>. Interessa dunque a chi scrive non tanto riproporre le caratteristiche di questa presenza quanto concentrarsi su un particolare aspetto dell’influenza baudelaيرية, che ha una specifica ripercussione, direi, proprio sul tema del Carnevale. Scorrendo le varie poesie in cui Govoni tocca la tematica carnevalesca, della maschera o del saltimbanco, è degno di nota constatare come molto spesso – forse troppo per non ipotizzare un ricorso consapevole e programmatico al modello – appaia il ricordo, più o meno esplicitato, dello “Spleen LXXVIII” di Baudelaire (1975)<sup>24</sup>. La seconda strofe di “Carneval-Funeral”, che prelude alla chiusa dei *Fuochi d’artificio*, rivela piuttosto chiaramente la suggestione che la lirica baudelaيرية esercita su Govoni:

Mentre le talpe delle suore dormon nel decrepito convento  
con le lampade accese nelle tane delle celle,  
la terra rotola ubriaca sotto il firmamento  
come una palla inverminata sotto un albero fruttifero di stelle.

Per una via verso i più infernali paradisi  
nel suo domino nero passa un lento funerale  
con le maschere di corone d’elicrisi:  
è un carnevale funerale o un funerale carnevale?  
(Govoni 2013 [1905], 233)

Il “lento funerale” che sfila come una parata carnevalesca (che mescola appunto il “versante giocoso” con la “verniciatura funebre” in questo Govoni, Targhetta 2008a, 8) ricorda da subito, infatti, i “longs corbillards” che “défilent lentement” nell’ultima strofe dello “Spleen” baudelaيرية, mentre il “domino nero” può rimodulare il “drapeau noir”<sup>25</sup> che l’Angoscia pianta sul cranio del poeta francese nell’ultima immagine della lirica (molto più incerta ma comunque, credo, ipotizzabile è la derivazione degli “infernali paradisi” dall’*usus* baudelaيرية del contrasto

<sup>22</sup> Ed. orig. Baudelaire 1975 [1869], 15, vv. 12-14. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 27: “Come un saltimbanco a digiuno, mostrerai le tue grazie e il riso molle d’un pianto che non si vede”.

<sup>23</sup> Ricordo anche che “I gigli”, dagli stessi *Aborti*, rinvia direttamente al titolo della raccolta baudelaيرية. Si vedano i vv. 5-6: “Gigli clorotici, *fiore del male*, / fiori soffici di perversione” (mio il corsivo; Govoni 2008 [1907], 85). Sui modelli francesi di Govoni si veda soprattutto Livi (1984, 51-105).

<sup>24</sup> Testo a quell’altezza già ampiamente sfruttato. Ho già ricordato che Zena aveva così intitolato una sua lirica inclusa nelle *Poesie grigie*, ma anche Corazzini inserirà uno “Spleen” nelle *Aureole* (non vi è però traccia di debiti con il particolare “Spleen LXXVIII”). Si ricordi anche l’osservazione di Savoca, già presentata a nota 18, per il quale Govoni nei *Fuochi* “sembra privilegiare un certo Baudelaire ‘splenico’” (1988 [1976], 105).

<sup>25</sup> Ed. orig. Baudelaire 1975 [1869], 75, vv. 17-18, 20. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 133: “E lunghi trasporti funebri, senza tamburi né bande, sfilano lentamente nella mia anima [...] e l’atroce Angoscia, dispotica, pianta sul mio cranio chinato, il suo nero vessillo”.

ossimorico)<sup>26</sup>. Persino la “terra ubriaca”, ricondotta a una “palla inverminata”, sembra rileggere in chiave *maudite* la celebre trasfigurazione pascoliana della terra, “atomo opaco del male” (e si ricordi che Govoni indicava proprio in *Myrica* uno dei libri poetici prediletti in gioventù)<sup>27</sup>. “Carneval-Funeral” è immediatamente seguita dall’“Orologio di San Pasquale”, che davvero chiude i *Fuochi* e continua non solo la scena del convoglio funebre ma, con questa, anche la suggestione tratta dallo “Spleen LXXVIII”:

La speranza si fracassò contro gli scogli  
e sotto le finestre dell’anima prona  
non passano che lunghi funebri convogli  
(Govoni 2013 [1905], 234, vv. 5-7)

È soprattutto la personificazione della speranza, in Baudelaire nominata con la maiuscola (“l’Espoir, / vaincu, pleure”)<sup>28</sup> immediatamente dopo la presentazione del lento *corbillard*, a rimandare, forte del contesto in cui è calata, allo “Spleen”. La stessa scena è anche riproposta in una lirica che di nuovo direttamente guarda alla tematica del Carnevale, “La gran mascherata”, dove l’intera esistenza umana è ridotta a una sfilata dalle tinte macabre<sup>29</sup>:

La vita non è che una insipida e banale mascherata  
che trascorre le vie dei giorni e nell’andare si trascina  
dietro gli stracci flaccidi della sua noia imbellettata  
infilati a vessilli in cima a le aste della sua dottrina.

Segue con i suoi tamburi bolsi una banda disgraziata  
di pagliacci che distribuiscono coriandoli e farina.  
Le illusioni si mostrano la loro piaga fasciata.  
E le passioni, come scimmie, ognuna spulcia la vicina.  
(Govoni 2013 [1905], 230, vv. 1-8)

Ecco, finalmente nominata, la noia (lo *spleen*), e ancora ecco tornare il “vessillo” (il “drapeau noir”, e si ricordi che la prima traduzione integrale delle *Fleurs du mal* volgeva all’italiano i versi così: “e l’Angoscia atroce, dispotica, pianta sul mio cranio curvato il suo nero *vessillo*” – mio il corsivo, trad. di Sonzogni in Baudelaire 1893, 188). Anche i “tamburi bolsi” si allineano, per l’affinità che si crea tra le rispettive scene, ai “tambours” baudelairiani<sup>30</sup>, ma è soprattutto la similitudine straniante delle passioni “come scimmie” a far venire alla mente il complesso processo analogico e deformante che governa le presenze dello “Spleen LXXVIII” (si pensi in particolare

<sup>26</sup> Ma ci sono anche i “baisers infernaux” (ed. orig. Baudelaire 1975, 112, v. 34; trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 211: “baci infernali”) di “Une martyre” ripresi da Govoni (come segnala Targhetta 2008a, 386) in “Il vino”, dagli *Aborti* (“i suoi infernali / baci”, Govoni 2008 [1907], 100, vv. 10-11), che possono offrire un’analoga soluzione contrastiva alla lirica.

<sup>27</sup> Si veda la nota 21.

<sup>28</sup> Ed. orig. Baudelaire 1975 [1869], 75, vv. 18-19. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 133: “Vinta, la Speranza, piange”.

<sup>29</sup> Per Savoca (1988 [1976], 105) la lirica inscena un “trionfo necrotico” che prelude all’“equazione *Carneval-funeral*”; entrambi i testi svolgerebbero sotto “la metafora della festa implicita nel titolo” l’immagine di “una folla di malati, saltimbanchi e pazzi” declinata in chiave mortuaria (*ibidem*).

<sup>30</sup> Si vedano i vv. 17-18 dello “Spleen LXXVIII”: “Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / défilent lentement dans mon âme”, Baudelaire 1975 [1869], 75; traduzione a nota 23.

alla “Espérance, comme une chauve-souris”<sup>31</sup>, così come la personificazione delle “illusioni”, a sua volta, riporta alla stessa retorica dell’inerte che si anima nella lirica di Baudelaire (il cielo che pesa, la pioggia che stende le sue immense strisce, le campane che urlano, eccetera).

Non è un caso allora incontrare, nelle “Poesie d’Arlecchino” che costituiscono la prima parte (o il primo “libro”)<sup>32</sup> degli *Aborti* di Govoni, una lirica intitolata “Spleen”. Se non che qui, secondo quella “asimmetria tipicamente govoniana” (Targhetta 2008a, 298) per la quale ad esempio non si nomina mai la maschera arlecchinesca nel volume che le è dedicato, non vi è nessun altro riferimento esplicito allo “Spleen LXXVIII”. Ai fini del nostro discorso la mancanza è ancor più significativa dal momento che nello “Spleen” degli *Aborti* compare, viceversa, un “buffone idropico” (Govoni 2008 [1907], 99, v. 10, il quale mescola allora la “vieille hydriopique”<sup>33</sup> di un’altra *fleur*, lo “Spleen LXXV”, con il “bouffon favori”<sup>34</sup> del malinconico principe dello “Spleen LXXVII”:

Spleen, idra di Lerna, Re irriso  
dal suo buffone idropico e rubro  
(Govoni 2008 [1907], 99, vv. 9-10)

Lo sfruttamento di *questo* Baudelaire, quello della noia metafisica, còlto insieme a quello delle liriche che offrono agli *Aborti* la patina maledettistica, fa sì che lo stesso tema carnevalesco assuma persistentemente la tinta malinconica e *noir* che governa gli altri testi. Non a caso dunque nelle “Tristezze” rientrano, subito dopo “Il pianto dei fanciulli” e “Il pianto dei vecchi”, anche “Le maschere del carnevale. / I pagliacci che fanno ridere” (ivi, 189, vv. 18-21), quelli in cui il poeta traspone uno dei simboli più frequentati per identificare la malinconia crepuscolare, l’“Organo di Barberia”, letto appunto analogicamente come un “pagliaccio che fa ridere col pianto; // Venditore ambulante d’allegria, / robivecchi dell’anima, / soffiato della malinconia” (ivi, 160, vv. 3-6). Dalla maschera-tipo di Lucini, che a partire dal “Monologo del pagliaccio” si incarica di denunciare l’ipocrisia della società borghese, si ritorna insomma ai tristi pagliacci crepuscolari, compagni ideali di muse malate e mendicanti, a cui piuttosto spetta il compito di incarnare, anche fosse in chiave grottesca, la malinconia tinta di macabro che fa da perno a questa nuova poesia.

Concludendo e tentando di offrire uno spunto per una eventuale, ulteriore indagine in questa direzione, sarebbe interessante, constatata la fedeltà govoniana al tema del buffone tragico nella prima fase della sua produzione lirica, verificare quanto e come la stessa immagine continui a riproporsi anche nelle raccolte successive, data anzitutto la longevità del Govoni poeta. Limitandoci a tracciare un percorso di continuità minimo tra questo primo e l’ultimo Govoni in relazione al tema del Carnevale-funerale, per rubare allo stesso poeta un titolo, si osserverà ad esempio come nei *Canti del puro folle* (1959) il procedimento autocitazionistico che si attiva nella “Dedica a Charlot” coinvolga gli stessi elementi che avevano caratterizzato la lirica appena scorsa (l’“Organo di Barberia” degli *Aborti*, appunto). La lunga “Dedica” al grande Charlie Chaplin si conclude con questi versi:

<sup>31</sup> Ed. orig. Baudelaire 1975, 75, v. 6. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 133: “Come un pipistrello, la Speranza”.

<sup>32</sup> Perché come spiega Targhetta nella sua introduzione agli *Aborti*, “essi, in realtà, nascono dalla somma di due raccolte distinte: *Le poesie d’Arlecchino* e *I cenci dell’anima*. Govoni decide di collocare entrambi i titoli nel frontespizio e di stampare le sue parti usando due corpi differenti dello stesso carattere [...] a sottolineare come non si tratti di due sezioni dello stesso libro, ma di due libri diversi” (2008b, 8).

<sup>33</sup> Ed. orig. Baudelaire 1975, 72, v. 12. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 129: “Vecchia idropica”.

<sup>34</sup> Ed. orig. ivi, 74, v. 7. Trad. ivi, 131: “Buffone favorito”.

Quante volte ti vidi a testa nuda (io Charlot!)  
 Sotto la pioggia, in veste di straccione,  
 [...]

Gesù risorto ed angelo sbagliato,  
 Vagabondo di lusso e Pulcinella  
 E maestro di omerica serietà:  
 [...]

Venditore ambulante di sogni usati,  
 Mendicante d'amore e di poesia  
 Sotto il chiaro di luna di un cerino:  
 Dito di fuoco verde del destino.  
 (Govoni 1961, 1187-1190, vv. 133-134, 247-249, 254-257)

La particolare tensione autoidentificativa che si rivela nel finale sembra ricomporre, trasposta sul nuovo tipo del pagliaccio tragico Charlot, la lunga fedeltà di Govoni ai suoi temi: non solo a partire dall'esclamazione "io Charlot!"<sup>35</sup> ma soprattutto alla luce del *refrain* della povertà, ampiamente frequentato già negli *Aborti* sin da "Alla musa" (la "scalza mendicante", v. 48) e costantemente riversato non solo su saltimbanchi, maschere e pagliacci ambulanti ma anche sul poeta stesso ("Vorrei piangere tanta è la vergogna / ch'io sento della mia povertà" scrive nei vv. 99-100 di "Alla sposa che viene", Govoni 2008 [1907], 197)<sup>36</sup>. La miseria della poesia si rifà allora su questo Charlot, autore-mendicante, nuova controfigura della malinconia moderna ("venditore ambulante di sogni usati" come il "venditore ambulante d'allegria", "pagliaccio che fa ridere col pianto" che era l'"Organo di Barberia" degli stessi *Aborti*). Il tema del buffone che nelle "Poesie d'Arlecchino" veniva costantemente riproposto con quello dell'elemosina e dello straccione arriva dunque ad omaggiare il nuovo eroe della comicità tragica<sup>37</sup>. Non è un caso allora ritrovare, in questo testo dell'ultimo Govoni, uno Charlot identificato con Pulcinella, "mendicante di *poesia*" (corsivo mio) e tuttavia pur sempre "venditore", quasi che si potesse ancora intravedere, anche se da molto lontano, l'ombra del "Vieux saltimbanque" di Baudelaire, nei suoi "haillons comiques"<sup>38</sup>, schivato dalla folla.

#### Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2015), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo.  
 Alberti Rafael (2016 [1929]), *Sobre los ángeles; Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra. Trad. di Vittorio Bodini (1966), *Degli angeli*, Torino, Einaudi.  
 Bachtin Michail M. (1990 [1965]), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura. Trad. di Milli Romano (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.  
 Barbaro Marta (2008), *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Pisa, ETS.

<sup>35</sup> Ma la storia dell'identificazione govoniana con Chaplin non inizia qui: si pensi al "*Charlot pattinatore* (dal volume *Misirizzi*) nel quale il poeta identifica se stesso vedendosi armato di pattini sul Poatello ghiacciato" (Verdone 1984, 277). Chaplin è anche il protagonista di una lirica a lui intitolata ("Charlot") in *Patria d'alto volo* (Govoni 1961, 851).

<sup>36</sup> Per cui chiosiamo, ancora con Targhetta, che con Govoni "La crepuscolare 'vergogna di essere poeta' subisce uno slittamento: Govoni non prova vergogna perché scrive versi, ma perché scrivere versi lo rende povero" (Targhetta 2008a, 366).

<sup>37</sup> Si pensi anche all'omaggio lirico a Chaplin di Rafael Alberti, che come Govoni esalta il tratto malinconico del personaggio in "Cita triste de Charlot" (2016 [1929], 161-164).

<sup>38</sup> Ed. orig. 1975, 296. Trad. di Tucci in Baudelaire 2019 [1869], 81: "Stracci comici".

- Baudelaire Charles (1857), *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise. Trad. di Riccardo Sonzogno (1893), *I fiori del male; con la prefazione di T. Gautier e l'aggiunta di studi critici di Sainte-Beuve, G. Asselineau, J.B. D'Aureville...*, et al. Prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Milano, Edoardo Sonzogno Editore.
- (1975 [1869]), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard.
- (1999 [1893]), *I fiori del male*, trad. di Attilio Bertolucci, testo francese a fronte, Milano, Garzanti. Ed. orig. (1857), *Les fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis et de Broise.
- (2019), *Poemetti in prosa*, trad. di Patrizio Tucci, testo francese a fronte, Roma, Carocci. Ed. orig. (1869), *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome IV, *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels* Paris, Michel Lévy frères, 469-470.
- Briganti Alessandra (1974), “Introduzione”, in Zena 1974 [1876], 7-48.
- Cavaglieri Livia (2017), “Lucini e il genere ‘teatro’”, in Marco Berisso, Livia Cavaglieri, Manuela Manfredini (a cura di), *Un prometeo male incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, Milano, Mimesis Edizioni, 173-191.
- Centini Massimo (1992), *Il Piemonte delle origini*, Roma, Newton Compton Editori.
- Chiaravelli Emanuela (2007), *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamantismo alla “caccia selvaggia”*, Roma, Bulzoni Editore.
- Curi Fausto (1973 [1964]), *Corrado Govoni*, Milano, Mursia.
- (1977), *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- De Maio Romeo (1989), *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni.
- Govoni Corrado (2013 [1905]), *Fuochi d'artificio*, a cura di Francesco Targhetta, Macerata, Quodlibet eBook.
- (2008 [1907]), *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, a cura di Francesco Targhetta, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani.
- (1961), *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Ravegnani, Milano, Mondadori.
- (2000), *Poesie (1903-1958)*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori.
- Gozzano Guido (1980), *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti Milano, Mondadori.
- King R.S. (1978), “The Poet as Clown: Variations on a Theme in Nineteenth-century French Poetry”, *Orbis Litteratum*, vol. 33, n. 3, 238-252. doi: 10.1111/j.1600-0730.1978.tb00744.x
- Leopardi Giacomo (2015a [1827]), *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR.
- (2015b [1827]), “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie”, in Leopardi 2015a [1827], 351-369.
- (2014 [1845]), *Canti*, a cura di Lucio Felici, Roma, Newton Compton Editori.
- Livi François (1984), “Govoni e i poeti di lingua francese”, in Anna Folli (a cura di), *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio. Ferrara, 5-7 maggio 1983*, Bologna, Cappelli Editore, 51-105.
- Lorenzini Niva (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Lucini G.P. (1973), *I Drami delle Maschere*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Parma, Guanda.
- (1975), *Revolverate e nuove revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi.
- Manfredini Manuela (2005), “Introduzione per la lettura del ‘Libro delle Figurazioni Ideali’”, in G.P. Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, Roma-Salerno, xi-lxiv.
- (2014), *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- (2018), “«D'aggemina e di niello». Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena”, in Verdino Stefano (a cura di), *Le scritture di Remigio Zena (1917-2017)*, Genova, Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 9-31, <[https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca\\_Digitale/SB/5e8c2948172f5c5e0abcd9e8f49f6f79/39abd5ddcfed6115f43bac50e8f3da8f.pdf](https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca_Digitale/SB/5e8c2948172f5c5e0abcd9e8f49f6f79/39abd5ddcfed6115f43bac50e8f3da8f.pdf)> (11/2020).
- Megale Teresa (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni Editore.
- Pieri Piero (1980), *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Pàtron Editore.
- Pugliese Isabella (2012), “La tragica impossibilità del romanzo: i Drami delle Maschere di Gian Pietro Lucini”, in Antonio Saccone (a cura di), «*Tutto è degno di riso...*». *Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 81-92; <[https://www.academia.edu/43333722/La\\_tragica\\_impossibilit%C3%A0\\_del\\_romanzo\\_I\\_Drami\\_delle\\_maschere\\_di\\_Gian\\_Pietro\\_Lucini](https://www.academia.edu/43333722/La_tragica_impossibilit%C3%A0_del_romanzo_I_Drami_delle_maschere_di_Gian_Pietro_Lucini)> (11/2020).

- Ripellino A.M. (2020), *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, Umberto Brunetti, Torino, Nino Aragno Editore.
- Sanguineti Edoardo (1961), “Tra liberty e crepuscolarismo”, *Lettere italiane*, vol. 13, n. 2, 189-208.
- (1993 [1969]), *Poesia italiana del Novecento*, vol. I, Torino, Einaudi.
- (1975), *Introduzione*, in Lucini 1975, vii-xiv.
- Segre Cesare (1995), “Introduzione”, in Zanzotto 1995, 7-14.
- Savoca Giuseppe (1988 [1976]), “Dalla provincia ferrarese a Roma e a Firenze: da Govoni a Palazzeschi”, in Giuseppe Savoca, Mario Tropea (a cura di), *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Roma-Bari, Laterza, 93-106.
- Somigli Luca, Tellini Gino, a cura di (2008), *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Toronto, 29-30 settembre 2006), Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Starobinski Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira Éditeur. Trad. e cura di Corrado Bologna (2018 [1970]), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Milano, Abscondita.
- Targhetta Francesco (2008a), *Corrado Govoni 1903-1907*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, <[http://paduaresearch.cab.unipd.it/584/1/targhetta-2008-corrado\\_govoni\\_1903-1907.pdf](http://paduaresearch.cab.unipd.it/584/1/targhetta-2008-corrado_govoni_1903-1907.pdf)> (11/2020).
- (2008b), “Gli esperimenti di un poeta povero”, in Govoni 2008 [1907], 7-30.
- (2009), “L'esplosione e l'esperazione: i “Fuochi d'artificio” di Corrado Govoni”, *Studi Novecenteschi*, vol. 36, n. 2, 469-506.
- Tellini Gino (2000), *Introduzione*, in Govoni 2000, v-xxx.
- a cura di (2015), *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler, und die Ernsthaftigkeit des Spiels. Aldo Palazzeschi: il poeta saltimbanco e la serietà del gioco*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- (2019), “«Liberarsi dei cenci». Il comico di Palazzeschi”, in Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera (a cura di), *Le forme del comico. XXI. Congresso nazionale dell'Associazione degli italianisti* (Firenze, 6-9 settembre 2017), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 281-296, <[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/tellini\\_forme\\_del\\_comico.pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/tellini_forme_del_comico.pdf)> (11/2020).
- Verdone Mario (1984), “Il teatro”, in Anna Folli (a cura di), *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio (Ferrara, 5-7 maggio 1983)*, Bologna, Cappelli Editore, 275-286.
- Viazzi Glauco (1972), *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida.
- (1973), “I Drami (e teoria) delle Maschere”, in Lucini 1973, vii-xvi.
- Villa Edoardo (1969), *Scapigliatura e verismo a Genova*, Silva editore, Roma.
- Zanzotto Andrea (1995a), *Sull'altopiano e prose varie*, con introduzione di Cesare Segre, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- (1995b), “Attualità del tema ‘carnevale’”, in Zanzotto 1995a, 186-187.
- Zena Remigio (1974a [1876]), *Tutte le poesie*, a cura di Alessandra Briganti, Bologna, Cappelli.
- (1974b [1876]), “Pulcinella”, in Zena 1974a [1876], 137-140.