



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE EMOZIONI

a cura di Riccardo Antoniani

settembre 2014

ELIZAVETA ILLARIONOVA

«...E per l'identità che è tra il fluire...»: la fusione con la natura nei 'sonetti capovolti' di Nino Oxilia

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in Italia, le forme tradizionali della poesia vengono scardinate da un evento epocale, che cambia per sempre la storia della metrica: l'avvento del verso libero. Da questo momento in poi, anche l'utilizzo delle forme metriche tradizionali non avrà più lo stesso significato. Come scrive Paolo Giovannetti: «nel nostro secolo la versificazione libera è lo sfondo metrico dominante, il punto di riferimento al quale vanno commisurate tutte le forme di isosillabismo, integrale o parziale che sia» (1994: 3). Possiamo aggiungere che un altro punto di riferimento fondamentale che viene a costituirsi negli stessi anni, sia sul versante tematico che, di nuovo, su quello metrico, consista nell'opera in versi di Gabriele D'Annunzio, con la quale tutti i poeti novecenteschi dovranno in qualche maniera misurarsi.

L'atteggiamento dei nuovi poeti verso la metrica tradizionale può manifestarsi con modalità diverse; in particolare, Pietro Giovanni Beltrami enuclea:

[...] due linee opposte, ma anche complementari, il cui intreccio caratterizza nell'insieme il percorso dell'esperienza metrica del Novecento: da un lato il 'rifiuto della metrica' intesa come repertorio di forme tradizionali [...]; dall'altro, invece, il confronto con i metri tradizionali, dalla loro continuazione in forme rielaborate [...] all'uso di una metrica fortemente allusiva ai ritmi istituzionali [...]. Le due linee non sono mai totalmente opponibili (1994: 139-140).

Non interessa in questa sede la prima possibilità, ovvero quella che rifiuta del tutto – o almeno, così afferma di fare – le forme tradizionali; per quanto riguarda invece il secondo versante, pur nella continuazione della metrica istituzionale, avviene che:

[...] all'interno dell'eterogeneo panorama crepuscolare [...] si profila un diverso genere di attacco alla metrica regolare, di tipo alternativo a quello, parallelo e più esplicito, professato dagli orientamenti verso-liberisti [...]. Si tratta di una più sotterranea, manieristica azione di sabotaggio della tradizione giunta alla sclerosi storica, che si compie non nel rifiuto ma nella ripresa delle sue forme più inflazionate e ordinarie, prima fra tutte quella del sonetto, ma in chiave problematica e paradossale, [...] allo scopo di rivelare, attraverso un'interpretazione assolutamente atipica e originale delle loro fondamentali strutture compositive, la sempre più evidente insufficienza di ogni modalità di scrittura poetica a impianto chiuso, a confronto con le moderne inquietudini della sensibilità (Aprile 2004: 138-139).

Ecco che il sonetto, la forma metrica fissa per eccellenza della poesia (non solo italiana), campo di sperimentazioni numerose (metriche, tematiche, stilistiche ecc.) in ogni epoca della letteratura italiana, rappresenta per metonimia il sistema metrico e letterario che si vorrebbe superare. Non per nulla la forma sonetto sarà soggetta, nel corso del Novecento, a storpiamenti innumerevoli, ma anche a rilanci che sfidano la sua difficoltà, a dimostrare la competenza metrica di un autore. E proprio nell'ambito di questa forma avverrà il curioso 'rovesciamento' del quale cercheremo ora di indagare modalità e conseguenze.

Come scrive Guglielmo Aprile, «le più interessanti sorprese, in ambito di pura sperimentazione formale, non provengono necessariamente dalle file di quegli autori consacrati come 'maggiori' dalla tradizione corrente» (2004: 141-142). L'autore di cui qui si tratterà è Nino Oxilia (1889-1917), un poeta poco noto, più celebre come autore di commedie (in collaborazione con Sandro Camasio), sceneggiatore e regista di film, la cui breve esistenza è stata

interrotta tragicamente dalla prima Guerra mondiale. Nel volume *Gli orti*, pubblicato postumo nel 1918, egli si professa allievo dei crepuscolari e a loro dedica una poesia intitolata, appunto, *Il saluto ai poeti crepuscolari* (Oxilia 1918: 110-114). In essa vengono citati per nome Sergio Corazzini, Guido Gustavo Gozzano e Sandro Camasio. Riportiamo le ultime righe, che segnano il distacco dall'eredità crepuscolare:

Fiamme scoppiettanti, laceranti
incendiano il vecchio mondo,
poeti crepuscolari!
Sull'orlo dell'abisso senza fondo
ove caddero ad uno ad uno infranti
i vecchi altari,
m'accomiato da voi! Rulla il tamburo.

Si può vedere dunque che Oxilia, riconoscendo l'autorità dei crepuscolari, si allontana tuttavia da essi. Verso che direzione? Lo si può intuire: nonostante la raccolta *Gli orti* sia postuma, e dunque non vi sia certezza sulla datazione dei singoli testi né sull'ordine nel quale vadano letti, la tonalità complessiva della raccolta è piuttosto dannunziana. L'io lirico appare preso ora dall'esaltazione religiosa, ora dall'amore carnale; in un componimento Oxilia fa un *Elogio del letto*, e anche altri testi hanno contenuti estetizzanti e lascivi.

Nulla di particolarmente nuovo sul piano tematico, dunque. «Ma nell'ambito della ricerca poetica crepuscolare, invece, la sperimentazione di Oxilia perviene a una soluzione audace e assolutamente priva di precedenti (a prescindere dalla sua discutibile riuscita espressiva, valutabile su un altro piano [...])» (Aprile 2004: 147). Continuando la linea di recupero di forme metriche del passato iniziata da D'Annunzio nell'*Isottò* e continuata da Gian Pietro Lucini nel *Libro delle figurazioni ideali*, la raccolta postuma *Gli orti* riunisce varie forme metriche tra cui anche sonetti caudati, terzine dantesche e una sorta di sirventese capovolto (cfr. Aprile 2004:

143). Vi trovano spazio anche molte strofe di 4 o 8 versi, riunite in componimenti di varia lunghezza. Altre poesie sono composte in versi liberi, di regola rimati ma senza uno schema di rime fisso.

Tuttavia, il testo di cui vogliamo occuparci qui – intitolato *Secondo intermezzo* – è quello che desta più interesse negli studiosi. Si tratta di una sequenza di cinque sonetti capovolti, nei quali dunque le terzine precedono le quartine, invece che seguirle. Essi funzionano come strofe di un unico testo, tanto è vero che tra l'ultimo verso del primo sonetto e il primo del secondo non troviamo il punto fermo, bensì i due punti. In altri casi i sonetti si riprendono in un gioco simile a quello delle *coblas capfinidas*: II vv. 11-12 «Certo / dormi nell'alba rigida» – III v. 1 «Non dormi, tu»; IV v. 14 «una pace solenne fu su me» – V v. 1 «Una pace solenne umile pura».

Il primo sonetto è descrittivo, e può essere avvicinato all'esposizione degli elementi della scena che si trova, di solito, al principio di una sceneggiatura teatrale. La prima indicazione fonde le dimensioni dello spazio e del tempo nella visione della «notte alpina» (I, 1) che giunge al termine: siamo, dunque, nello spazio montuoso piemontese caro al poeta, all'ora in cui l'alba inizia a rischiarare il paesaggio e fa impallidire le stelle. Compaiono i primi protagonisti umani, le donne che escono dai casolari; e lo spirito dell'io lirico – che possiamo probabilmente identificare con il giovane poeta – rinasce come rinasce al nuovo giorno il paesaggio, ritornando alla giovinezza «dal suo male inguaribile guarita» (I, 14).

A questo punto termina il primo sonetto – l'esposizione – e inizia il secondo. Una stessa lunga frase comprende le quartine del primo e le terzine del secondo, formando pertanto una sorta di sonetto alternativo, che questa volta segue l'ordine tradizionale. Sconvolto dall'emozione del risveglio della natura, l'io lirico nell'estasi religiosa si inginocchia pregando colei che chiama «Madre, origine del bene» (II, 6). Questa può essere identificata sia con la Madonna che con la Madre Natura. Nel terzo sonetto tale essenza divina si trasforma invece nella madre del protagonista, che prega presso l'altare. Il ritorno alla natura diventa un ritorno alla casa natia, dove la madre sola aspetta invano i figli e ascolta spe-

ranzosa i rumori della strada. Il figlio ora però è pronto a tornare e a rivedere la casa materna: il terzo sonetto termina con questa prospettiva: «O mia casa! Con quale dolce fiato / ritornerò ad aprire le tue porte / e rivedrò tutte le cose morte, / tutte le buone cose del Passato!» (III, 11-14). La citazione gozzaniana rende vagamente ironico il tono dell'io lirico, per quanto non possiamo essere certi che tale fosse l'intento del giovane poeta.

Con la prospettiva del ritorno a casa l'io lirico si volge ora a riconsiderare la propria disperazione passata e il momento dell'illuminazione, quell'attimo in cui, osservando la bellezza di un fiore, egli scopri la profonda verità dell'ininterrotta continuazione della vita: «Allor compresi e ne sorrisi che / il breve fiato dei bimbi dormienti / canta il non misurabile dei venti, / e una pace solenne fu su me» (IV, 11-14). La vita che spira nel fiato dei bimbi è la vita che continua nonostante i patimenti dell'esistenza umana, nonostante la morte stessa.

Ed ecco che il poeta eleva un canto alla vita che continua, ai figli che prendono il posto dei padri, «canta la maschia forza della vita / continuativa» (V, 8-9) che dà senso alla sua esistenza e riempie la sua «anima rapita» (V, 12) della «infinita / felicità d'esistere nel mondo» (V, 13-14). È un triste paradosso leggere un tale slancio vitalistico nella lirica di un poeta che di lì a poco sarebbe perito in guerra...

Dopo questa breve esposizione dei contenuti, qualche appunto sulla metrica. Gli endecasillabi oxiliani sono generalmente tradizionali. Non del tutto conformi alle regole sono I, 13, il quale presenta l'accento ribattuto di 4° e 5°, e III, 11, i cui accenti forti sono praticamente solo quelli di 3° e 10°. In generale però si nota un andamento più regolare e più sicuro man mano che si procede dal primo sonetto verso i successivi.

I sonetti capovolti presentano per il resto schemi di rime piuttosto regolari:

- I. ABC ABC DEED DEED;
- II. ABC ABC DEED EDDE;

- III. ABC ACB DEED EDDE;
 IV. ABC CBA DE'E'D E'DDE';
 V. ABC CBA DEDE DEED.

I cinque sonetti mostrano cinque schemi diversi, sebbene non escano mai del tutto dal solco della tradizione. Il più regolare è il primo; il secondo, il terzo e il quarto presentano lo stesso espediente del cambiare l'ordine delle rime tra le due quartine, mentre nelle terzine realizzano tre possibilità diverse. Infine, il quinto sonetto mostra due schemi di rime diversi nelle quartine, con la rima alternata nella prima e incrociata nella seconda.

Non vi è mai continuità di rima fra terzine e quartine (per quanto ci siano assonanze tra le rime del III sonetto), inoltre, come da regola del sonetto più tradizionale, tra fronte e sirma si trova sempre il punto fermo. Ciò fa sì che noi possiamo senza difficoltà leggere all'interno del ciclo quattro sonetti scritti in ordine tradizionale, ricavandoli dall'unione delle quartine di ogni sonetto con le terzine di quello che lo segue. Questa possibilità viene confermata da un fatto particolare: la *capfinidad*, oltre che tra la fine di un sonetto e l'inizio di un altro (II e III, IV e V), ricorre anche tra le terzine e le quartine di un sonetto. Così in II ai vv. 6 e 7 si ripete la parola «Madre», in III «silenziosa» e «silenzio», in V ancora «Madre» tra i vv. 5 e 7 e «figli», «figlio» tra i vv. 6 e 7. A ripetersi sono, come si può vedere, i concetti portanti del sonetto. Simili connettori – detti anche unificatori – fra fronte e sirma sono stati studiati per il sonetto delle origini da Aldo Menichetti e Marco Santagata. Così, Menichetti ha scoperto come vera e propria regola del sonetto presso i siciliani la ripresa nel sestetto «di almeno una parola significativa dell'ottava» (1975: 26). Per *Oxilia* dunque, proprio come per i primi sonettisti, le connessioni intratestuali sono analoghe a quelle intertestuali.

Il paradosso consiste nel fatto che questa virtuale struttura ad anello, nella quale ogni sonetto trapassa in quello successivo e l'ultimo potrebbe riprendere il primo, narra invece una vicenda dallo svolgimento lineare che procede dal buio alla luce, dal dubbio alla

certezza. Ciononostante, l'aspetto formale attribuito dal giovane poeta alla sua lirica – se la si considera un insieme organizzato, piuttosto che cinque elementi distinti – è di grande effetto. Come i versi trapassano l'uno nell'altro con numerosissimi *enjambements*, così il pensiero fluisce da un sonetto all'altro, formando strutture diverse da quelle visivamente percepite.

Il fluire, variato ma uniforme, della sintassi corrisponde all'intuizione che giace alla base dell'ispirazione poetica del testo: l'unità del tutto, il flusso ininterrotto della vita che passa, senza distruggersi, da una cosa all'altra, dalla «linfa nei rami» (II, 2) al «sangue dentro alle mie vene» (II, 3), da un uomo al suo figlio e poi al figlio di lui, potenzialmente all'infinito. Tale flusso è simboleggiato dalla madre del protagonista, con la sua paziente attesa e il suo silenzio, e insieme dalla natura; la Madre, in tutte le sue ipostasi, è il simbolo della continuazione della vita. È per questo che al principio della lirica troviamo il sorgere del sole – simbolo della rinascita – e i primi personaggi sono le donne, che non per niente portano «i colmi otri di latte» e «ad una ad una passano il torrente» (I, 4 e 5), con un'insistenza sulle immagini liquide e un riferimento obliquo al latte materno.

Tra gli elementi che riportano a D'Annunzio vi è l'uso del sonetto e la tematica della fusione estatica con la natura. Ma anche il tema della madre riporta a *Consolazione* (*Poema paradisiaco*, 1893), lirica composta appunto in un momento di ritorno a casa (8 gennaio 1891). Citiamo le prime due quartine:

Non pianger più. Torna il diletto figlio
 a la tua casa. È stanco di mentire.
 Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.
 Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio.

Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
 serba ancora per noi qualche sentiero.
 Ti dirò come sia dolce il mistero
 che vela certe cose del passato.

La ripresa oxiliana è vistosa soprattutto per quanto riguarda il v. 8: «certe cose del passato» torna in «tutte le buone cose del Passato», con lo stesso ritmo e persino la stessa posizione delle parole; in particolare, l'importanza della parola «passato» è sottolineata dal suo ruolo di parola-rima. La ripresa è, chiaramente, mediata dal celebre verso di Guido Gozzano, «le buone cose di pessimo gusto» (*L'amica di nonna Speranza*, v. 2).

Anche il «rifiore» torna in qualche modo nel testo di Oxilia, anzi, fornisce quasi l'argomento principale alla sua lirica. La differenza consiste nel fatto che, mentre in D'Annunzio è la madre ad essere invitata a «rifiore», in Oxilia è l'io lirico stesso a vivere tale esperienza. Ma nelle strofe successive anche D'Annunzio collega la rinascita pure al protagonista: «è la nostra primavera, / questa» (vv. 46-47). La rinascita, insomma, è tema di entrambe le poesie, per quanto il poeta più maturo la vive con la dolcezza malinconica di chi sa che settembre, per quanto sembri aprile, non è rinascita ma declino della natura. La giornata autunnale, per quanto mite, è «quasi il fantasma d'un april defunto» (v. 40), ha «l'odore ed il pallore di qualche primavera dissepolta» (vv. 43-44). Il giovane Nino Oxilia vive invece la sua emozione con la baldanza tipica della sua età, proponendosi il ritorno a casa senza rendersi conto che forse la tristezza della madre non è guaribile in fretta quanto quello che pure viene dichiarato, con una certa supponenza, «il male inguaribile» (l, 14) del protagonista.

Il confronto con la lirica malinconica di D'Annunzio rivela la debolezza dell'ispirazione, l'inesperienza del giovane poeta nel trattare lo stesso tema. Tuttavia, lo slancio dell'io lirico verso una fusione con la natura possiede un fascino peculiare. Con una visione panoramica il poeta ripercorre scenari diversissimi – la neve delle montagne, il villaggio alpino, Torino, la casa materna, poi di nuovo, con un ritorno circolare, l'«alta rupe» (IV, 1) – uniti dalla persistenza della vita sempre rinnovata. Anche il ciclo delle stagioni pare compiersi interamente in questa descrizione che dalle «nevi intatte» (l, 2) invernali passa alla «linfa nei rami» (ll, 2) del risveglio pri-

maverile, alla «nebbia del mattino» (ll, 13) tipica dell'autunno, per ritornare nell'ultimo sonetto all'esaltazione di una vitalità eternamente primaverile.

L'emozione dell'unione con la natura e con il tutto è un elemento della poetica romantica, che Oxilia riprende però, più probabilmente, dal D'Annunzio di *Alcyone*. «La forza annoda tutte le radici: / sotto la terra sta, nascosta e immensa» (*Furit aestus*, 6-7), scrisse D'Annunzio, e questo «annodare tutte le radici», connettere tutte le cose esistenti, sebbene espresso in un tono di superomismo assai diverso dalla gioia pànica di Oxilia, collega i due poeti. L'io lirico del poeta più giovane non è portato ad elevarsi sopra l'umanità con un senso di superiorità, bensì a piangere per la miseria degli uomini: «Da un'alta rupe / guardai la vita e vidi il mondo umano / troppo meschino ed ebbi gli occhi in pianto» (IV, 1-3). Tale profonda commozione è tipica della giovinezza e, infatti, viene dichiarata ormai superata dal protagonista, che la descrive come un'esperienza passata; ciononostante, essa ce lo rende profondamente comprensibile e umanamente simpatico.

La trasmissione dell'emozione al lettore è affidata a diversi elementi formali della poesia, in primo luogo il lessico aulico e romantico più abusato, soprattutto nel primo dei sonetti: l'alba è «tacita», la notte «insonne», le nevi «intatte», il fiato «ardente», l'armonia «squisita», la meditazione «oscura»... Quasi ogni sostantivo ha un aggettivo che ne eleva il tono: nella prima terzina, su 5 sostantivi totali, solo «stelle» rimane senza aggettivo; nella seconda, più descrittiva, vi è un solo aggettivo; ma nelle quartine gli aggettivi ritornano prepotenti alla ribalta, occupando le posizioni in rima (*squisita, finita, guarita*).

Nel secondo sonetto il lessico aulico viene ridimensionato, mentre il crescendo dell'emozione viene affidato alla sintassi e al suo rapporto con il ritmo. Si fanno subito notare gli *enjambements* che affrettano il ritmo della prima terzina – ovviamente, in piena «identità» tra ritmo della poesia e «l'affrettato / pulsar del sangue». Nella seconda terzina, addirittura, i primi due versi non contengono che sostantivi disgiunti tra loro e chiariti solamente nell'ultimo

verso, con un'ardita inversione che serve ancora una volta a creare un effetto di rapidità, in un crescendo che culmina nell'esclamazione che dà inizio alla prima quartina: «Madre!». Di qui il tono si fa più calmo, poiché l'«origine del bene» è ormai stata trovata e l'animo del protagonista si rasserenava. Gli *enjambements* si fanno più radi nelle quartine e in tutto il sonetto successivo, dedicato alla descrizione della tranquillità della casa materna.

La sintassi franta e la rapidità dei passaggi ritornano nel sonetto IV, dove l'io lirico riferisce i propri pensieri nel loro punto più tormentoso, il passaggio dalla pietà per il genere umano alla comprensione della natura delle cose. Ancora una volta, le terzine si distinguono dalle quartine per un ritmo più rapido, l'insistenza (in anafora) sull'aggettivo «troppo», l'*enjambement* potentissimo dei vv. 4-5; ancora una volta, il primo sintagma delle quartine («E pianisi») sintetizza il contenuto delle terzine e apre a un cambiamento di registro. Ora soltanto gli «occhi ardenti» ricordano lo slancio romantico, e il pensiero si fa pacato insieme al ritmo (in particolare nel v. 11, costruito su due soli accenti posti su due parole di peso, che riassumono il nuovo atteggiamento del protagonista: la comprensione e il sorriso).

Il sonetto V si apre dunque manifestando la raggiunta tranquillità, con una terzina nella quale ogni verso contiene una frase compiuta. Non così la seconda terzina, costituita invece un unico periodo che fluisce ininterrotto, a rappresentare anche ritmicamente la continuità nella vita in esso descritta. Le quartine finali sono sì interessate da *enjambements*, ma mostrano un grande equilibrio ritmico e sonoro, lo stesso equilibrio che è stato ormai raggiunto dal pensiero del poeta.

Nel complesso, questa sequenza di cinque sonetti possiede un grande fascino, basato sì sul romanticismo – nella sua versione dannunziana – dei concetti espressi dal poeta, ma anche sulla sua capacità di far corrispondere il ritmo dei versi e delle strofe all'umore che questi vogliono comunicare. Tale corrispondenza non può essere un prodotto del caso; e dunque è giunta l'ora di chiederci quale sia allora il ruolo dell'espedito strutturale più visto-

so: l'ardito rovesciamento della struttura dei sonetti. Ecco come Guglielmo Aprile interpreta questa scelta:

Il progressivo dilatarsi delle strofe asseconda così la *climax* della visione lirica, allargandosi, a partire dal semplice dato paesaggistico nelle terzine, fino a un orizzonte di sempre più vasto respiro, che ambisce a comprendere una vetta di superumana conoscenza, giustificando l'ardita anastrofe strutturale che rivoluziona l'impianto costitutivo del componimento (2004: 143).

A tale punto di vista si potrebbe facilmente obiettare che il dato paesaggistico è presente solamente nelle terzine del primo sonetto, mentre nel secondo, all'inverso, il paesaggio ricompare nelle quartine. Invece, l'intuizione del critico riguardo ad un «adeguamento espressivo allo slancio di ascensione mistica dell'anima» (Aprile 2004: 145) è probabilmente più feconda e suggerisce una lettura alternativa.

Se pensiamo alla struttura più tradizionale del sonetto, essa viene solitamente rapportata a un ragionamento e in particolare al sillogismo, con la sua premessa maggiore (la prima quartina), la premessa minore (la seconda quartina) e la conclusione (le terzine). In epoca più recente si è parlato del sonetto come figurazione poetica della dialettica hegeliana: tesi, antitesi, sintesi. L'equilibrio formale del sonetto è quello di un impeccabile ragionamento che tende tutto verso una soluzione, trovata di solito nella chiusa (il verso o il distico finale).

Ma Nino Oxilia non vuole ragionare: il *Secondo intermezzo* è un componimento tutto giocato sulle emozioni, sui sentimenti, sul rapimento lirico. L'inversione dell'ordine potrebbe allora significare il rifiuto del freddo sillogismo a favore della fluidità e della rapidità dei moti dell'anima, la quale da brevi premesse (le terzine) si allarga subito a conclusioni ampie (le quartine). Si nota facilmente, infatti, che la chiusa di ogni sonetto non si limita a uno o due versi, ma consiste nell'ultima quartina presa per intero.

Nell'economia complessiva del componimento, per di più, ciascun

singolo sonetto non possiede una funzione separata, bensì sviluppa una parte dell'esposizione. Ciò dà la possibilità di una lettura 'trasversale' delle strofe, dalle quali, come abbiamo già visto, si ricavano sonetti regolari 'a cavallo' di due sonetti capovolti. Tale facoltà di una lettura doppia e fluida sarebbe stata esclusa dall'utilizzo dei sonetti in forma tradizionale, che il lettore italiano riconosce a priori come strutture a sé stanti e distinte l'una dall'altra. Ecco che dunque l'espedito di capovolgere la struttura abituale del sonetto, lungi dall'essere dettato dalla semplice voglia di sperimentare su una forma metrica arcinota, si rivela anzi connaturato e profondamente necessario alla progettualità di questo peculiare testo poetico.

Appendice

Secondo intermezzo

I
L'alba investe la notte alpina insonne,
tacita scende sulle nevi intatte,
spenge le stelle col suo fiato ardente.

Ecco. E dai casolari escono le donne
recando in capo i colmi otri di latte
e ad una ad una passano il torrente.

Mentre si fonde in armonia squisita
la grazia di tutta la natura,
e in ogni cosa stelo creatura
si risveglia lo spirito di vita,

giovinezza che a me parve finita
appena posseduta, dall'oscura
meditazione ecco si leva pura,
del suo male inguaribile guarita:

II
e per l'identità che è tra il fluire
della linfa nei rami e l'affrettato
pulsar del sangue dentro alle mie vene,

nella luce – e nel cuore – nel gioire
del sangue – e della terra – nel mio fiato –
te cerco, Madre, origine del bene.

Madre! La chiesa del villaggio alpino
chiama i fedeli dal pendio deserto;
io mi inginocchio sotto al cielo aperto,
dico il tuo nome. E canta il Mattutino.

Oh! tu aspettavi questo canto! Certo
dormi nell'alba rigida: Torino
risale dalla nebbia del mattino
e il vento investe il portico deserto.

III
Non dormi, tu. Sull'inginocchiatoio,
presso all'altare veglia un lume blando:
simili al lume le pupille immote.

Tra poco te n'andrai nel corridoio
ed aprirai le nostre stanze vuote,
pallida silenziosa meditando.

Or dal silenzio delle strade assortite
sale di un passo il ritmo cadenzato:
si spegne. Un carro sull'acciottolato
traballa tra le due ruote contorte...

O mia casa! Con quale dolce fiato
ritornerò ad aprire le tue porte

e rivedrò tutte le cose morte,
tutte le buone cose del Passato!

IV

Troppo fui triste, già – Da un'alta rupe
guardai la vita e vidi il mondo umano
troppo meschino ed ebbi gli occhi in pianto.

Era più grande la formica – tanto
piccola – che ai miei piedi traea grano
dell'uomo in fondo delle valli cupe.

E piansi. Ma levando gli occhi ardenti
non vidi più gli uomini perché
un fiore nascondea dietro di sé
la vita ed i suoi varî atteggiamenti.

Allor compresi e ne sorrisi che
il breve fiato dei bimbi dormienti
canta il non misurabile dei venti,
e una pace solenne fu su me.

V

Una pace solenne umile pura.
Vivere gioia tra padre e fratelli.
La vita è buona a chi la morte veda.

Poiché da te procedo, altri proceda
da me, Madre, dai miei figli, da quelli
dei miei figli, finché la vita dura.

E in te, Madre, tuo figlio vagabondo
canta la maschia forza della vita
continuativa, il polline fecondo
sparso dal vento per la rifiorita.

E a te, Madre, risale nel giocondo
canto d'amore l'anima rapita:
salute, o Madre! Intendo l'infinita
felicità d'esistere nel mondo!

BIBLIOGRAFIA

APRILE G. (2004), "Il 'Sonetto capovolto' di Nino Oxilia e la crisi primo-novecentesca delle forme metriche tradizionali", in *Studi e problemi di critica testuale*, 69, pp. 137-148.

BELTRAMI P. G. (1994), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.

BERTONI A. (1995), *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna.

GIOVANNETTI P. (1994), *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano.

MENICHETTI, A. (1975), "Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto", in *Strumenti critici*, IX, n. 26, pp. 1-30.

OXILIA N. (1918), *Gli orti: liriche*, prefazione di Renato Simoni, Alfieri & Lacroix, Milano. Università di Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione editoriale).

SANTAGATA M. (1989), *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova.