

Memorie e riscoperta della città nella poesia di Virgilio Giotti

Elena Rampazzo

ABSTRACT

Tre poesie di Virgilio Giotti, pubblicate dagli anni Dieci agli anni Quaranta, che delineano un paesaggio, colto nei suoi caratteri inconfondibili e nel passaggio degli anni, consentendo al lettore di muoversi nello spazio e nel tempo di una Trieste spesso misconosciuta, colta dagli ultimi decenni dell'Ottocento alla metà degli anni Trenta.

KEYWORDS

Giotti, Trieste, Saba.

NOTA BIOGRAFICA

Elena Rampazzo, abilitata alle funzioni di Professore di II fascia per il settore 10F2, è docente a tempo indeterminato di Lettere nella Scuola Secondaria di Secondo Grado ed è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Padova e di Trieste e borsista di ricerca a Padova; laureatasi a Padova in Storia della Letteratura moderna e contemporanea, ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università Cattolica di Milano. Ha collaborato come ricercatrice a contratto e come docente esterna con l'Università di Padova e con l'Università di Udine; è nella redazione della "Rivista di Letteratura Italiana". È autrice di una monografia sulla poesia di Paolo Buzzi (*Futurista al chiaro di*

luna: la poesia di Paolo Buzzzi fra tradizione e avanguardia, Trieste, EUT, 2020) e di un'antologia commentata della poesia della Contessa Lara (*Eva Cattermole, Versi*, Padova, PUP, 2019), nonché di articoli e saggi, usciti in volume o in rivista, sulla poesia e gli ambienti letterari triestini, milanesi, fiorentini e romani dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento.

Virgilio Giotti (1885-1957) ha legato la memoria del proprio nome a *Colori* (Roma-Napoli, Ricciardi, 1957), la raccolta *ne varietur* che raduna tutte le sillogi in dialetto da lui pubblicate dal 1914 (*Piccolo canzoniere in dialetto triestino*, Firenze, Gonnelli) al 1953 (*Versi*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone).¹

Un poeta di Trieste che scrive in triestino, dunque. Occorre però rammentare che la scelta del dialetto è, per lui, del tutto divergente dalla consueta poesia vernacolare, anche quando canta luoghi o persone della città: nessun compiacimento per la piccola patria e per il buon tempo passato, che nei suoi afflatti si renderebbe sfuggente al non tergesteo; nessun abbassamento ammiccante a chi conosca un determinato ambiente; nessun intento politico, nella sua poesia, tanto che il suo nome non appare nemmeno nella miscellanea *Trieste vernacola*, del 1920, che raccoglieva tutte quelle voci vicine all'irredentismo nella Venezia Giulia e nell'Istria e nella Dalmazia già veneziane. Anche nei suoi primi esperimenti di versificazione, maturati a Trieste nel 1905 e nel 1906, egli si volge sì a nomi illustri della tradizione, ossia a Dante e a Leopardi, ma a due liriche che proprio non potrebbero dare la sponda a discorsi d'irredentismo: *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Imitazione*. A tutta questa temperie, cui i suoi amici, chi più chi meno, davano adito, Giotti rimane completamente estraneo.

Nel poeta di *Colori*, che parlava esclusivamente in italiano e anche con qualche affettazione toscaneggiante, si rileva un tono lirico elevatissimo, che al dialetto, come costantemente rilevato dalla critica, si volge come a un'altra lingua, di pari valore e della quale accoglie tutti i termini, di origine romanza germanica o slava, a seconda di quale sia la parola più precisa per dire una certa cosa; e per quanto potrebbe risultare oscuro ai non triestini, compila un *Glossario*: un gesto, il suo, che parla di bilinguismo letterario, non di diglossia, e in una forma adamantina *in dialetto* canta luoghi chiusi e aperti, affetti, memorie e dolore.

Che la città sia vista direttamente o con gli occhi della memoria, lo sguardo di Giotti è mobile e consente al lettore di tenergli dietro, come ne *I veci che*

¹ Le citazioni sono condotte da V. GIOTTI, *Colori*, a cura di A. Modena, Torino, Einaudi, 1997.

’speta la morte,² una canzone a strofe libere di tradizionalissimi endecasillabi e settenari cui si aggiungono versi più brevi, composta in Toscana nel maggio 1910. I suoi personaggi, appunto gli eponimi *Veci che ’speta la morte*, sono chiaramente da inserire nel contesto geografico triestino, dalle alture carsoline punteggiate di villaggi, ai saliscendi della città, sino al porto e ai suoi moli; un passaggio dall’alto verso il basso e poi di nuovo, come un’onda che si spande nell’interno, nel suo nucleo storico, quello stesso di cui nel 1946 scriverà ad Alfonso Gatto, anzi alla sua compagna triestina Graziana Pentich, affermando che oramai la città della sua infanzia non esisteva più:

E me ne dispiace, si intende, non ho nulla di nulla quanto a fotografie della città da accompagnare allo scritto per la Lettura. [...] Del resto, caro Gatto, la mia città, la nostra città, gentile signorina Graziana, è stata tanto maltrattata negli ultimi anni, dallo ‘sventramento’ di città vecchia in qua, che se mi dicessero, qui hai un amico con una macchina fotografica e due o tre rotolini di film, vai e fai le fotografie che occorrono (che sarebbe il vero modo per far bene), sarei molto, ma molto imbarazzato a fare.³

Ne *I veci che ’speta la morte* Trieste non è mai nominata; eppure, quando di quei vecchi «sentai su le porte / de le cesete svode d’i paesi» (vv. 2-3) si dice

E par ch’i vardi el fumo,
par ch’i fissi el ziel bianco inuolado
col sol che va e che vien,
ch’i vardi in giro le campagne e, soto,
i copi e le stradete del paese [...] (vv. 6-10)

non si può, certo complice la lingua, collocarsi altrove che in un paesaggio scosceso, lontano dalla città e sovrastante il centro del paese essendo essi davanti alla chiesa: un paesaggio il cui silenzio è mosso solo da un fabbro che, nel giorno, ricorda l’interno notte del suo antesignano del *Sabato del villaggio* («fabro del paese bàter», v. 19), da un contadino altrettanto leopardiano che però zappa, borbotta e parla tra sé e sé, e dalle chiacchiere dell’osteria; fino a che uno sparo improvviso, «uno solo, forte» (v. 25), si impone «in quel bianchiz smorto de tuto» (v. 26).

La seconda strofa, nella quale i vecchi stanno «sentai ne le corte, / de fora de le case, in strada» (vv. 29-30) porta invece al centro dei paesi o nella periferia urbana, di quella parte di Trieste sopra San Giovanni o ai confini

2 Ivi, pp. 35-40: 35-38.

3 V. GIOTTI, Lettera ad A. Gatto del 13 settembre 1946, in IDEM, *Opere. Colori - altre poesie - prose*, a cura di R. Derossi, E. Guagnini, B. Maier, introduzioni di M. Fubini, P. P. Pasolini, Trieste, LINT, 1986, p. 437.

con Montebello; la parte alta della città, che ancora nella giovinezza di Giotti era attraversata, al tramonto, da un'umanità lavoratrice, di ritorno dai campi:

Passa la gente,
passa i cari de corsa con un strèpito,
pieni, stivài de òmini e muli
che torna de lavor:
e tra de lori ghe xe un per de fie
mate bacanone,
che in mezo a quei scassoni
le ridi e ridi:
e le ga el rosso del tramonto in fronte. (vv. 44-52)

Il «rosso del tramonto», tipico esempio delle folgoranti analogie giottiane, si schiarisce poi nel sole meridiano delle rive, così solitarie che quasi si ode lo scricchiolare del sole sul pontile; essi sono nel silenzio, forse nel silenzio della *sacheta*, comunque lontani dallo strepito del porto su cui Giotti tornerà negli anni Trenta, mentre l'elemento di maggior vitalità sono i colori di un carretto di arance e un paio di ragazzini («un per de muli») che bighellonano là intorno per tutto il dopo pranzo:

I la 'speta a marina sui mucì
tondi de corde;
ne le ombre d'i casoti,
cuciai per tera,
in tre, quatro insieme.
Ma ziti.
[...]
Nel porto, in fondo, xe 'na confusion,
un sussuro lontan,
forte che se lo senti istesso.
I vaporetì parti
e torna drìo man.
I ciapa el largo, i va via pieni neri;
i riva driti, i se gira, i 'se costa,
i sbarca in tera
mucì de gente
che se disperdi subito.
Resta solo el careto de naranze,
un per de muli
che i se remena tuto el dopopranzo
là 'torno,
e el scricolar sul sol del ponte. (vv. 54-88)

Giotti chiude la canzone in Città Vecchia, nella parte più antica di Trieste, là dove avevano bottega la madre di Saba e i suoi antenati e della quale i

decenni successivi avrebbero profondamente mutato il volto. Ma quando scrive *I veci*, negli anni fiorentini, *Zitavècia* è ancora quella della sua infanzia:

I la 'speta sentai su le porte
dei boteghini scuri in zitavècia;
nei piccoli caffè, sentai de fora,
co' davanti do soldi
de àqua col mistrà; (vv. 90-94)

e nel traffico di umanità attiva e di colori la loro attesa della morte si consuma, appunto, ai tavolini di caffè popolari – dove una bevanda economica paga una sosta lunga e la lettura del giornale –, lungo stradine strette e dalle alte case, che tagliano obliqua l'aria e operano netti passaggi dalla luce all'oscurità: «In strada, / ch'el sol la tàia in due, / ghe xe un va e vien continuo, / un mòverse, nel sol ne l'ombra» (vv. 96-99). Una via frequentata, come in *Città vecchia*⁴ dell'amico Saba, che invece la ritrae in notturna, «oscura via di città vecchia» (v. 2), lungo cui «Giallo in qualche pozzanghera si specchia / qualche fanale, e affollata è la strada» (vv. 3-4), percorsa da una popolazione notturna frenetica, complementare alla fissità senile in esterno giorno scelta da Giotti.

Montebelo,⁵ che invece appartiene a *Caprizzi, canzonete e stòrie* (Firenze, Edizioni di «Solaria», 1928), è una *Stòria* in quartine di endecasillabi e settenari che risale all'ottobre del 1926, dunque al periodo successivo al ritorno a Trieste, avvenuto nel 1919. La lirica, che ripercorre la «storia urbanistica del quartiere»⁶ e che non evidenzia «alcun disagio»⁷ in chi vede mutare un luogo, è scandita su tre momenti: il passato più remoto nella fanciullezza del poeta, «Co iero mulo» (v. 1) e quindi gli anni, all'incirca, intorno al 1898; un «Dopo» (v. 17), che la costruzione della linea ferrata e della stazione di Rozzol della Linea Transalpina⁸ consente di identificare col termine *ad quem* del 1906 e quindi con la giovinezza del poeta; un tempo

4 U. SABA, *Città vecchia*, in Idem, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 91.

5 V. GIOTTI, *Montebelo*, in IDEM, *Colori*, cit., pp. 117-119.

6 A. GIRARDI, *Le case di Giotti*, in *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 116.

7 A. Modena, *Caprizzi, canzonete e stòrie*, in *I colori di Virgilio Giotti. Sei letture*, a cura di L. Tommasini, Saggi di S. Carrai, A. Modena, E. Rampazzo, P. Senna, L. Tommasini, L. Zorzenon, Trieste, Centro Studi «Scipio Slataper», 2021, pp. 39-66: 64.

8 F. ZUBINI, *Opicina*, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007, p. 80.

ulteriore, scandito sui due livelli da un lato di un passato più recente (vv. 41-48), dall'altro del presente della metà degli anni Venti (vv. 49-64). Anzi, al momento della stesura di *Montebelo*, sono passati giusto due decenni dalla posa dei binari e tre dai primi ricordi articolati su quel territorio, vissuto da chi non l'abitava – Giotti era nato più sotto, appunto in via del Mulino a Vento e la sua famiglia si era poi spostata nel quartiere di San Giovanni, a ridosso della chiesa serbo-ortodossa, a monte di Ponterosso. La descrizione che dà della zona di Rozzol-Montebello indica che, negli anni dell'infanzia e della giovinezza, prima comunque di lasciare Trieste nel 1907, egli l'aveva come meta di passeggiate domenicali, tra prati e parchi di ville; un'immagine condivisa anche da Umberto Saba, che nella terza e ultima strofa di *Tre vie*,⁹ in *Trieste e una donna* (1910-1912), parla di via Domenico Rossetti, la «via della gioia e dell'amore» (v. 36):

Verde contrada suburbana,
che perde di per di del suo colore,
che è sempre più città, meno campagna,
serba il fascino ancora dei suoi belli
anni, delle sue prime ville sperse,
dei suoi radi filari d'alberelli. (vv. 38-43)

Saba, che lascerà Trieste nel 1912, fotografa la situazione degli ultimissimi anni della *Belle époque*; fedele all'intento di cantare *Tre vie* – via del Lazzaretto Vecchio, via del Monte, via Domenico Rossetti, appunto –, della strada che sale su fino a perdersi nella campagna restituisce gli alberi giovani che la costeggiano fino a che essa si inoltra in quella che, una volta, diventava presto zona agreste, poi Carso: quella che ci mostra è una zona che giorno per giorno, estendendosi verso Montebello, fa retrocedere campi e boschi; un viale, quindi, che serviva a cingere le estremità urbane.

In virtù della successione delle vie e del percorso che consente di individuare, Saba sembra prendere via Rossetti da via del Monte e pare percorrerla fino in alto, agli (allora) ultimissimi edifici, per arrestarsi là dove appunto terminano le case, in un tratto in cui, almeno nelle sue parole, non v'è traccia della caserma austriaca costruita dal 1912 e che gli italiani dedicheranno a Vittorio Emanuele III;¹⁰ un punto, quello in cui l'autore del *Canzoniere* si ferma, donde può dominare gli interni delle abitazioni con lo sguardo, ma che non lo porta a scavallare «il passaggio

9 U. SABA, *Tre vie*, in IDEM, *Tutte le poesie*, cit., pp. 99-100.

10 A. MARIN, *Progetti, città, identità: spazi urbani e ideologie nazionali a Trieste tra XIX e XX secolo*, "Acta Histriae", XX, 2012, 4, pp. 615-630: 623.

di più fresca data», ossia appunto «la via Domenico Rossetti, affiancata da filari di ipocastani» – che negli anni Dieci erano però giovani – «fino all’Ippodromo di Montebello».¹¹

Più preciso è l’occhio di Giotti, che a quella zona sarà particolarmente legato. Nel descrivere i cambiamenti occorsi a quella parte del territorio, egli si posiziona invece direttamente nella parte finale della salita, appunto «in zima de Montebelo» (v. 1), da intendersi come sineddoche, come area che da esso prende il nome:

Co iero mulo, a Montebelo iera
solo la pista, e, in fianco,
el casamento bianco
d’i soldai de la lântver. Pa’ ’ndar su

se ciapava par via Setefontane;
o pur par via Rosseti,
driti, fra i alboreti,
fra quei muri coi copi sul ziel blu;

e se rivava in mezo a pra’ e campagne.
Case de contadini
iera; vile e giardini
con bèi àlbori, ’basso e, do o tre,

sul monte contro el ziel; e l’ostarie,
co’ le tàvole fora,
la pèrgola par sora,
e le tovàie zeleste e rosè. (vv. 1-16)

L’immagine, fissatasi dal 1895 al 1900 nella memoria del fanciullo («mulo», v. 1) che si sarebbe messo a scrivere versi, è in movimento, poiché scorrendo le quartine occorre tener dietro agli spostamenti del poeta. Infatti, egli si posiziona in alto e nel punto d’arrivo che lo accoglierà nel 1919 e traccia, in tre versi, il quadro di un’area pressoché extraurbana, salvo l’Ippodromo, «la pista» (v. 2) affiancata dalla bianca caserma «d’i soldai de la lântver» (v. 4) ossia dalla Caserma di Rozzol, la Kaserme “Kaiserliche Königliche Ladwehr” – donde, per brevità, il popolare e giottiano *lântver* –: una caserma eretta, su progetto del 1889, dal 1892 e occupata dai reparti di fanteria austroungarici a partire dal 1893, rinominata “Montebello” dopo l’annessione all’Italia e “Beleno” nel 1929.¹²

11 B. COCEANI, C. PAGNINI, *Trieste della “belle époque”*, Trieste, Libreria “Universitas” Editrice, 1971, p. 270.

12 Cfr.: V. LESCHI, *La Caserma “Beleno”, cenni storici*, “L’Alpin de Trieste”, XLIII, 2018, 195, pp. 20-21.

Definito quindi il paesaggio antropico di Montebello/Rozzol sul finire del secolo, il passo del ricordo torna di colpo in una parte più bassa della città – di una città in cui a volte si è immersi tra saliscendi e dove sia il mare bisogna indovinarlo –, fino a giungere con buona probabilità nella zona tra il quartiere di San Giovanni, dove il giovane Virgilio Schönbeck era andato a vivere con la famiglia, e via del Molino a Vento dove era nato e donde appunto, per salire a piedi sino a Montebello, poteva – e si può ancora – scegliere se prendere via Settefontane o il rettilineo («driti», v. 7) di via Rossetti, ancora una volta «fra i alboreti» (v. 7) descritti anche da Saba, sovrastando man mano che si avvanza, specie se si viene dall'altra via, gli alti muri dei palazzi e i coppi dei tetti, che si stagliano sul cielo blu, «verso cui va spontaneamente l'occhio»¹³ e dove il fine, «Pa' 'ndar su», si muove in rima con la destinazione ultima dello sguardo, «sul ziel blu» (v. 4: v. 8).

Giunti al colmo della salita, laddove gli occhi tendono alle alture collinari, si arrivava in un ambiente di prati e di campi, disegnato con discrezione dalle mani dell'uomo e punteggiato, come nella seconda strofa dei *Veci* che stavano seduti «ne le corte, / de fora de le case, in strada» (*I veci che 'speta la morte*, vv. 29-30), da case di contadini e da qualche villa signorile, di cui qualcuna più rada («do o tre», v. 12) saliva su per la collina, circondata da ampi parchi, impreziositi da alberi maestosi. Il tutto chiuso, però, da una meta popolare, le osterie, o frasche o *osmize* che dir si voglia, con i tavoli all'aperto sotto i pergolati e le tovaglie celesti e rosa, anzi, «rosè» (v. 16).

Il passaggio di tempo successivo, un vero e proprio scarto che si individua nell'*enjambement* fra strofe e quindi anche negli alberi che «no' i iera più // picì» (vv. 24-25), va ricondotto agli anni dal 1906 al 1914: il 1906 è, appunto, l'anno della costruzione della linea ferroviaria Transalpina che passava per Rozzol, secondo un tracciato che costeggia il Montebello («va de longo el monte», v. 18) e, passando sul ponte ad arco ancora esistente, taglia la strada carrozzabile tutta a tornanti, la quale, tramite una metafora di gusto popolare, «a bisca riva su, // ghe passa sotto e gira» (vv. 20-21); il tutto completato dalla stazione di Rozzol. Strada, ferrovia, stazione. A completare il mutamento del paesaggio, intervengono vie nuove e case. Il paesaggio diventa davvero suburbano, anche se lentamente. In un tratto di via di Rozzol, che divenne il civico 591,¹⁴ si prese a costruire la prima casa di quella che diventerà via Lamarmora 34, esattamente di fronte all'attuale

13 G. BARONI, *Storie e Colori*, in *Il dialetto come lingua della poesia*, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 28-29 settembre 2005), a cura di F. Senardi, Trieste, Tipografia Adriatica, 2007, pp. 9-21: 17.

14 V. GIOTTI, *Colori*, cit., p. 119.

sede dell'Archivio di Stato di Trieste: una palazzina di cinque piani, dove, tra le cementine a motivi geometrici del pavimento d'ingresso, si legge, proprio «incastrà nel zimento, / un “Mile nove zento / quatòrdize”» (vv. 30-32), tracciato da chi aveva posato le fondamenta e si accingeva a costruire il coperto, quando a fine luglio scoppiò la guerra e si dovette abbandonare tutto per correre al fronte.

Finisce la guerra e, con lei, l'Impero: «Passai xe anca quei ani» (v. 33), Trieste cambia bandiera e la caserma della Landwehr cambia nome e corpo, diventa “Montebello”, davanti alla sua facciata sosta una vecchia col suo carretto e il cambio della guardia è, ora, tra gli artiglieri del Regno d'Italia:

[...], ghe iera artileria. Finì
'lora i ga quela casa, alta e là sola
nel vial no' terminado;
e in quinto pian so' 'ndado,
con mia mòglie e i mii fioi, a starghe mi. (vv. 36-40)

La palazzina in cui si trovava la casa di Giotti, dove egli vivrà con la famiglia sino alla morte, nel 1957, è la più antica casa di via Lamarmora; in effetti, ancora oggi, è «alta e là sola» (v. 37), seppur circondata da palazzi degli anni Sessanta-Settanta e vagamente accomunata, dal punto di vista architettonico, alle palazzine dei civici 16, 18 e 20, le cui facciate dichiarano, almeno per le ultime due, di risalire al 1934, con tanto, nel caso del numero 20, di indicazione dell'era fascista. Per anni, però, in una strada che non era stata nemmeno finita, quella casa si stagliava solitaria e lì, al quinto piano, sul finire del 1919 Giotti vi si insediò con la moglie russa, la Nina, e con i tre figli, la Tanda, Paolo e Franco, tutti nati in Toscana.

Gli anni dal 1919 al 1926 (vv. 41-64) sono quelli del passato recente e del presente: dacché vi è andato a vivere, sono cresciuti muri, staccionate, tettoie; un campo da calcio, con anglismo «fòtbal» (v. 43), e, più in fondo, un altro campo sportivo; e poi, «soto de quel // bel cèrcio de àlbori», in corrispondenza, probabilmente, dell'attuale Piazza de Gasperi ossia all'incrocio tra via dell'Ippodromo e via Settefontane, si trova un «bar» (v. 45) che vende gelati – cosa non così usuale all'epoca – e che funge da balera; accanto, a ricordare che quella non più aperta campagna si trovava su un'arteria stradale non secondaria e che la modernità vi faceva irruzione, «un basso casamento / zalo, co' in grandò su: *Benzina Shells*». (vv. 47-48).

Da «de tre finestre» (v. 49) di casa, in un paesaggio che negli anni Venti è ancora poco costruito e in cui l'occhio può spaziare liberamente, ecco

quanto, con una rima che si ripeterà per le ultime quattro strofe, possono osservare Giotti e i suoi figli, «i mii fioi» (v. 50), tra segni del nuovo che avanza e gli ultimi contadini che lavorano gli ultimi pezzi d'orto, mentre piccoli gruppi di soldati fanno le manovre, fino a che – come quando il giovane e futuro poeta saliva da via Settefontane o da via Rossetti –, gli sguardi salgono lentamente dalle strade verso l'ippodromo agli orti, dalla caserma al monte, fino alle macchine ai camion e alla corriera che sale a Montebello nei giorni di festa e infine riporta al cielo gli sguardi di chi, dal proprio «nido de usei»¹⁵ continuerà per tutti gli anni a venire a scrutare il cielo e il volo delle rondini e anche il gesto gratuito di un'umile donna slovena, una «mandriera» (*Par una gràia de campanele*, v. 8),¹⁶ che, tra i radicchietti, planterà qualche fiore; per ora,

De in alto in suso, de le tre finestre,
mi e i mii fioi vardemo;
e eco quel che vedemo:
vedemo el monte e su i treni passar;

in zima, contro el ziel, le case, i muri,
i àlbiori d'i giardini
veci; zo i contadini
n'i ùltimi tochi de orti, lavorar,

zapar, bagnar; far le manovre i ciapi,
le stive d'i soldai;
còrer 'torno i cavai,
co' la gente sul monte, che a vardar

sta picia e negra; filar àuti e càtion;
rivar su la corriera
la festa; in primavera
'torno la casa i rondoni svolar. (vv. 49-64)

Improntato al tema della memoria e del congedo è *El velier*,¹⁷ poemetto in sei quadri di quartine di settenari, compreso nei *Novi colori* (1937-1943), la nuova raccolta che fu pubblicata come l'ultima parte di *Colori: tute quante le poesie* (Padova, Le Tre Venezie, 1943). Uniti dal filo impercettibile del tempo, i quadri possono essere letti anche in autonomia; tuttavia, la voce

15 V. GIOTTI, *La casa* [*Sera, 1943-1948*], in IDEM, *Colori*, cit., pp. 263-265: 263-264, v. 2.

16 V. GIOTTI, *Par una gràia de campanele* [*Versi, 1948-1955*], in IDEM, *Colori*, cit., p. 297.

17 V. GIOTTI, *Colori*, cit., pp. 212-219. Per una trattazione più approfondita di questa lirica rimando a: E. Rampazzo, *Novi Colori*, in *I Colori di Virgilio Giotti*, cit., pp. 117-161: 122-138, dalle quali, con profondi rimaneggiamenti, la parte di questo articolo dedicata a *El velier* prende le mosse.

narrante e la rima a schema fisso li legano in un *continuum* esistenziale, in cui la sorpresa per il rinvenimento di un piatto di terracotta, dipinto con tema marinaro nell'adolescenza, aumenta di verso in verso grazie agli *enjambements*, attraverso cui il poeta rende palpabile al lettore la progressiva e inattesa riemersione dei ricordi, culminante in un possessivo collocato al centro della prima sequenza, «'na parola el ga scritta, / mia» (vv. 7-8). L'epifanica riappropriazione del passato al poeta-pittore Giotto si dà, quindi, tramite la visione inattesa di uno dei suoi manufatti; perché, se la sua vita e le sue aspettative sono oramai limitate alle acque fin troppo tranquille sotto la vecchia Lanterna, quel battello dipinto con le vele gonfiate¹⁸ dal vento e in mezzo al mare mosso richiama alla mente altri anni, quelli in cui il poeta era proiettato alla scoperta del mondo e si immaginava in future avventure, non dissimilmente dall'amico Saba, nei cui versi si avverte però un disperato bisogno di approvazione: «quella tolda, quelle casse a bordo / di quel veliero, eran principio un giorno / di gran ricchezze, onde stupita avrei / l'accolta folla a un lieto mio ritorno, / di bei doni donati i fidi miei».¹⁹

Il passaggio di quadro e quindi la pausa forte lasciano supporre, nel *Velier*, un ritorno a una placida quotidianità; invece, proprio in un momento in cui il poeta sta disegnando, l'alzare gli occhi dal foglio gli suscita un'altra immagine, «'n altro / putel go visto» (vv. 14-15) e, con esso, il ricordo nitido del bambino che era stato.

Il Giotto bambino aveva conosciuto bene non solo le rive, ma anche i cantieri navali in ogni angolo; d'altro canto, la sua poesia e la sua prosa testimoniano della sua abitudine di bighellonare intorno ai cantieri del Lloyd, sotto Campo Marzio, ove il padre era contabile;²⁰ naturale, dunque, che il mare fosse il suo orizzonte e che, attraverso i giochi, il fanciullo potesse immaginarsi un futuro da capitano di lungo corso:

18 Nella prima edizione del *Dizionario del dialetto triestino e della lingua italiana e della lingua italiana e del dialetto triestino compilato sui migliori vocabolari italiani per cura di Ernesto Kosovitz (maestro elementare)*, Trieste, Tipografia Morterra & Comp., 1877, ad vocem "Sgionfo" si legge che esso vale tanto per «Gonfio», quanto per «Sgonfio»; ciò è confermato dal controllo inverso.

19 U. SABA, *Il molo*, in IDEM, *Tutte le poesie*, cit., p. 117, vv. 9-13.

20 V. GIOTTI, *Un varo di cinquant'anni fa*, in IDEM, *Opere*, cit., pp. 366-370: 367: «Ma a me ritornavano alla memoria i colossi di allora. Proprio di quegli anni, in cui ero ragazzetto, ne stavano costruendo, di fila, l'uno dopo l'altro [...]. Io li guardavo crescere, impostati lunghi sul letto di legname, avvolti nel frastuono dei picchi che menavano i battibrocche sui loro fianchi. Poi assistevo ai vari. E feci in tempo anche ad assistere ai ritorni di quelle navi dai lontani porti d'oriente: Bombay, Ceylon, Calcutta, Singapore, Shangai. [...] Per i vari venivo rivestito degli abiti migliori, spazzolato e lucidato, reso anch'io varabile nel mare della gente di riguardo dove dovevo andare, e alla mattina partivo di casa con mio padre, messo meglio di sempre anche lui».

[...]. E diventado
el xe mio; capitàno
son sta e go navigado;

sina che se ga perso
tuto nel mar de quel
che xe sta e che no' torna:
capitàno e batel. (vv. 30-36)

Il divenire implica che molto del tempo vissuto si perda e che, con esso, se ne smarrisca anche il ricordo; ciò fino all'inatteso ritrovamento del piatto dipinto, che consente all'uomo fatto e coi figli già grandi di accogliere il passato della propria fanciullezza e poi di rievocare il momento della riscoperta del porto e dei suoi cantieri una volta ristabilitosi a Trieste:

Iero indrio qua. Giravo
par contrade, a marina,
'torno el canal che spècia
case e colone, e fina

la sacheta, co' in punta
la lanterna de piera
vècia e bianca. Giravo
par la zità che iera

stada la mia e che alora
mia la tornava indrio.
Quatro oci vardava:
i mii e quei d'un mio fio. (vv. 37-48)

Il racconto *Un varo di cinquant'anni fa*²¹ spiega quel che la poesia evoca in uno spazio brevissimo e dice di un distacco dal porto e dai cantieri, intervenuto nel giovane Virgilio durante l'adolescenza, a causa «della repugnanza, provata fin da giovinetto, per i luoghi della fanciullezza: una repugnanza tranquilla, che non aveva bisogno di manifestazioni esterne clamorose, ma costante e tenace, non vinta del tutto neanche dopo».²²

Egli aveva smesso di frequentare quei luoghi della sua infanzia ben prima di lasciare Trieste nel 1907; pure, da lontano aveva cantato con efficacia l'atmosfera dei moli e delle rive nella terza strofa de *I veci che 'speta la morte*. E nemmeno il ritorno lo vide riaccostarsi spontaneamente

21 Ivi, pp. 366-370.

22 Ivi, p. 366.

ai cantieri, che anzi cercava di scansare in tutti i modi,²³ forse perché li associava alla figura del padre, rispetto al quale egli avvertiva una radicale differenza di temperamento.

Tuttavia, dalla curiosità di un figlio non c'è scampo: occorre adattarsi a mostrare e a spiegare, accettare di farsi tirare la manica e continuare a camminare dietro a un bambino e ai continui *enjambements* che, da un verso all'altro, spingono a continuare la lettura, a cercare il punto di arrivo in un verso e in luogo successivi: dal Canal grande («'torno el canal che spècia / case e colone,»: vv. 39-40»), verso la Sacchetta presso la Lanterna («e fina / la sacheta, co' in punta / la lanterna de piera / vècia e bianca.»: vv. 41-43),²⁴ giù, presso Campo Marzio; poi invece, dalle Rive («Po' a le rive, de frontes: v. 61) verso il Porto (v. 49) e ritorno, là dove si ancorano le navi di lungo corso e quelle costiere, che assicurano i collegamenti vicini.

Malgrado la scelta del ritorno fosse stata durissima, Trieste «mia la tornava indrio» (v. 46), poiché infine scelta in virtù della meraviglia colta negli occhi del figlio e sentita nei propri: «Quattro oci vardava: / i mii e quei d'un mio fio. // E vardàvimo in porto» (vv. 46-48). La prosodia fa rimanere la voce sospesa, preparando così sia alla rivelazione della riscoperta datasi grazie alla presenza del fanciullo, sia al rapimento dei due, intenti alla contemplazione del mondo marinaro: tornando indietro verso il Canal Grande, le imbarcazioni diventano progressivamente più piccole, quasi domestiche: dai «vaporoni in stiva» (v. 50), lo sguardo passa ai sostantivati «costieri» (v. 51), battelli che vanno e vengono su brevi tragitti; dalle «barche» (v. 53) dalle vele rosse e dai fiocchi di un giallo intenso («fiochi zaloni», v. 54) ancorate in un Canale ancora praticabile e dall'acqua tranquilla («àqua [...] / che zoga», vv. 55-56), sguardi e assai probabilmente corpi si spostano fino a tutte le navi ancorate sulle Rive; navi dagli alberi alti e dai lunghi bompressi («coi su' àlbori alti, / coi su' longhi bompressi»: vv. 65-66), ossia «velieri» (v. 62), «bastimenti a rande» (v. 63) – cioè con le vele rettangolari fissate ai quattro angoli come dice il Glossario d'autore –,²⁵ e poi i «brigantini, seri» (v. 64): ebbene, tutte le imbarcazioni di ogni dimensione e dignità evocativa, che partano o rimangano, in carico o in scarico, sono osservate dal poeta e

23 V. GIOTTI, *Un varo di cinquanta anni fa*, in Idem, *Opere*, cit., p. 366: «Dopo, infatti, quando fui di ritorno (ed ero uomo fatto), meta delle mie passeggiate quei luoghi non divennero mai. Ebbi anzi sempre cura di scansarli, e se mi occorreva raggiungere un posto situato di là da quelli, pur di non passarci, mi adattavo a fare lunghi giri viziosi».

24 V. GIOTTI, *Colori*, cit., p. 326, *ad vocem* “Sacheta”: «*dàrsena*, la parte più riparata del porto, dove viene ormeggiato il naviglio minuto e più fragile e dove sostano le navi avariate in attesa di riparazione».

25 Ivi, p. 326, *ad vocem* “Randa”.

da suo figlio, intento alla scoperta di una realtà cittadina così diversa dalla «chiara pace in mezzo al verde»²⁶ in cui era nato.

Senza nemmeno il bisogno di nominarla, i passi del poeta e del fanciullo si dirigono dalle grandi navi a quelle più piccole, nel riparo sicuro della *Sacheta*. La darsena si presenta in chiusura di sezione²⁷ e contraddice ai rumori, ai movimenti, alle voci del Porto e delle Rive; essa è il luogo del riposo, delle barche, prive di colori degni di nota ma pulite e ordinate, in attesa di un carpentiere o dell'ultima partenza verso la dismissione, simbolo di una vecchiaia di uomini e cose che accetta quieta la morte.

Dalla darsena si torna velocemente al porto. Con una certa precisione linguistica, che denuncia uno studio attento del lessico tecnico marinaresco in dialetto, il poeta muove lo sguardo prima in orizzontale dai «fianchi» (v. 86) alle «prove – ossia le prue – coi intai // butade in fora contro el mar averto,» (vv. 88-90) a significare le polene, quindi rientra alzandosi all'«intrigo del sartiame» (v. 91), che è «bel » (v. 90) perché ordinato. Giunto alle «crose» (v. 92) che, come spiega nel Glossario, sono l'ultima antenna dove si fissano le sartie, lo sguardo passa alle «cofe» (v. 92), di avvistamento sopra le quali non ci sono che il cielo e i «cocai bianchi» (v. 94) i gabbiani.

Quando lo sguardo si abbassa dalle coffe al molo, *El velier* diventa anche poemetto dell'ascolto: intenti ai loro lavori, che sono «buli lavori» (v. 98), laddove “bulo” vale per «bravo e bello con appariscenza, in maniera figurosa»²⁸ in una climax «de marangoni e fabri, /de calafai» (vv. 99-100), i marinai sono «antighi» e «i ga in sè / el mondo» (vv. 101-102). La capacità di quegli uomini di evocare lontananze ed esperienze precluse ai terraioli è manifestata anche tramite la sintassi, spezzata su tre strofe tutte in *enjambement*, a enumerare tutti gli argomenti dei racconti fatti dai marinai. Racconti che, con la loro capacità evocatrice, avvolgono e travolgono gli uditori e vanno a toccare gli strati profondi del loro sentire.

L'empatia suscitata dai racconti di mare agisce in modi diversi nel padre e nel figlio: infatti, mentre nel fanciullo essa è spinta all'immaginazione e al gioco, nell'adulto essa intercetta la contezza, fondata non solo in quanto enunciato aprioristico ma perché verificata *a posteriori*, del dolore e della fragilità della gioia; tuttavia, sapere che, per riprendere Saba, «il

26 V. GIOTTI, *E sia pur dura, se dunque esser dura*, in Idem, *Opere*, cit., pp. 269-270, 292.

27 In IDEM, *Colori*, cit., pp. 35-40: 35-38.

28 Ivi, p. 313, *ad vocem* “Bulo”.

dolore è eterno, / ha una voce e non varia»,²⁹ mette l'essere di Giotti in una disposizione di accoglimento della sofferenza altrui perché, e qui si sente un'eco del «giunco schietto» di *Purg.* I, 95³⁰ e della *Ginestra*³¹, pur conoscendo egli la condizione di fragilità di gioia e bellezza, sa che occorre resistere al male della vita.

Mentre un tratto sapienziale contraddistingue le riflessioni del poeta e lo obbliga a sostare in esse, il figlio è spinto al gioco: e dunque il padre si fa di nuovo costruttore di velieri giocattolo: «go fato ancora / 'na volta el mio velier» (vv. 112-113). Al primo ne seguirono però altri, ancora più belli, sempre più belli, «con tuto» (v. 115): corde, coffe, vele «vere» (v. 116) perché di stoffa, «bozzei» (v. 116) ossia “bozzelli”, piccole carrucole³² – che sono diverse dai paranchi del v. 70 – e «prove», ossia ancora una volta le prue, «pìturade» (v. 117), il tutto da imbandierare a festa e da varare nel mare e nell'orizzonte non del molo, ma della «càmara zeleste» (v. 120).

La collocazione domestica di quei vari, meno solenni ma non meno sentiti di un varo al Lloyd, dalla quinta lassa riporta il poeta al presente della sua maturità declinante e della giovinezza dei figli: con la fine dell'infanzia e dei giochi, «La xe andata dispersa / la flotìglia» (vv. 121-122) e di tutta le navi costruite allora, non ne era rimasta che una, «un tre àlbori» (v. 123) in cima alla libreria, che, con mirabile analogia, «là el navigava» (v. 129), perché la stanza era sempre celeste («e el muro / zeleste iera el ziel», vv. 129-130) e una scrostatura nel muro era «un nùvolo» (v. 131): lì era

E là el xe indrio. La sorte
tornar me lo ga fato
de novo, vècio, sula
mareta de 'sto piato. (vv. 133-136)

Ecco una delle analogie folgoranti di Giotti: il veliero, quello stesso veliero del v. 1 dipinto sul piatto con le vele gonfie e sul «mar» che lì era «grinzido» (vv. 5-6) e che qui è, sinteticamente, «mareta» (v. 136), è sé stesso e, insieme, è l'unico sopravvissuto fra i modellini costruiti per Paolo. Ed è «malandà» (v. 137), poiché quel veliero – dipinto o modellato, sempre

29 U. SABA, *La capra*, in IDEM, *Tutte le poesie*, cit., p. 78.

30 E vedi poi *Purg.* I, 134-136.

31 G. LEOPARDI, *La ginestra o il fiore del deserto*, in Idem, *Canti*, I. Edizione critica di E. Peruzzi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli-Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Recanati, 1981, pp. 579-584, vv. 129-132.

32 Ivi, p. 313, *ad vocem* “Bozzel”.

lui – è simbolo dell'esistenza stessa del poeta, è «nave vareada» (v. 143), avariata,³³ «che se caluma in porto» (v. 144)³⁴ e che ne sta là a muoversi lentamente sulle acque, come la «barca vizin» della terza lassa (vv. 73-84).

Dalla sesta lassa interno ed esterno si confondono e così si sovrappongono realtà e simbolo, passato e presente: c'è ancora la nebbiolina rosata del mattino («el caligo / rosa de la matina», vv. 145-146) a sfumare le tinte dell'aurora nelle predilette tonalità pastello, mentre la pietra bianca della lanterna («El pierame del faro», v. 147) «slusi» (v. 148). Ma tale pietra è vista attraverso il suo simbolo nel microcosmo della camera azzurra, ove la categoria del piccolo emerge dall'alterazione di sostantivi e di aggettivi: ecco dunque tra parentesi, e come sussurrato perché la stessa non se ne avveda e non si scopra quale umile oggetto quotidiano, che il bianco basamento della Lanterna è richiamato dalla domestica «carafina» (v. 148) dal manico lungo «de teraglia zaleta» (v. 150).

Come essa rimanda al faro della darsena e dunque alla *Sacheta*, così, in chiasmo, ai vv. 151-156 «quel vaso de vetro» è invece simbolo del mare, «xe l'acqua in riva queta», dove i velieri si riflettono dalla chiglia ai più alti pennoni, come già accadeva nella terza lassa ai vv. 61-73. «O no», afferma il poeta mutando di nuovo la persona alla prima plurale e chiamando così accanto a sé il lettore,

O no, in golfo semo,
al lazareto; e el ciaro
de quela piera bianca
che se vedi, xe el faro

in zima al promontòrio.
Sul mar fa un'ombra el monte
malincònica; fermo
ghe xe el velier de fronte.
(vv. 157-163)

Nel collocare nello spazio gli elementi del paesaggio resi oggetto del proprio pensiero, Giotti è molto attento e li tratteggia con pochi segni di inchiostro e di lapis; egli disegna con le parole e accompagna lo sguardo del lettore dal cielo al mare, e da qui nuovamente al cielo, via monte, e ancora al mare: infatti, mentre il faro col «pierame» è la vecchia Lanterna, quello in cima al promontorio non può che essere il Faro della Vittoria, di un bianco risplendente perché di marmo. Da un punto di vista strettamente

33 A. MODENA, *Gli "appunti lessicali" di Virgilio Giotti*, "Otto/Novecento", IX, 1985, 5-6, pp. 29-73: 34: «*Varèa*, *avarèa*».

34 V. GIOTTI, *Colori*, cit., p. 314, *ad vocem* "Calumar".

coloristico la «piera bianca» (v. 158) spiega «el ciaro» (v. 157) che si può vedere dal Golfo, dal Lazzaretto che gli è quasi opposto.

È la medesima zona in cui si muoveva la prima strofa della sabiana *Tre vie*,³⁵ ove alla «chiusa tristezza» (v. 2) del poeta facevano da specchio i «magazzini desolati» (v. 8), pieni di gomene e di reti, e i volti scuri delle donne intente a cucire le bandiere; unica «nota, una sola, d'allegrezza: / il mare in fondo alle sue laterali» (vv. 4-5), visto da chi lo guardava ritagliato fra i palazzi. Giotti, invece, lo osserva dalle rive e muove il proprio sguardo attraverso tutto il golfo, per tornare in *Sacheta*.

Il passaggio del v. 169 fa tornare la visione e dunque la riflessione giottiana sul piano del simbolo, poiché «ne le bele sere» (v. 169), quando «el sol rosso vien drento / fina in fondo la càmarà» (vv. 171-172), il bastimento solitario si impenna, «bel» e «in ordine» (v. 175). Tutto è pronto. Ma si tratta soltanto del piccolo «bastimento / sul muro» (vv. 172-173), il quale si illude di poter spiegare le vele al vento della sera e di partire per un'altra avventura: e così, come chi morendo cerca la luce, il veliero ritratto con sicura mano da impressionista si aggrappa al sole del tramonto che fugge veloce e traditore, *fugax*, su per i muri, «Va via el sol, el scampa / suso par i pareti / sguelto» (vv. 176-178), fino a impallidire sempre più in «ombra viola» (v. 179), la quale «de colpo la sparissi» (v. 180).

Oscurità, dissolvenza, ultima scena. Interno, luce naturale: il «mio bastimento» (v. 183) è ancora al suo posto. Elemento sicuro di un paesaggio domestico riconoscibile, è circondato dal cielo della stanza celeste e da «qu'i tochi de la casa» che l'hanno sempre circondato: uno scrigno di umile resistenza, dove il veliero con le vele di stoffa e quello giovanile dipinto su terracotta si fondono aspettando di disperdersi per l'ultima volta, in un atto di resa che coinvolge uomini e cose, anche, e soprattutto, quelli che abitano quel nido d'uccelli che è il quinto piano di via Lamarmora:

E là par ària el resta,
'spetando, come tuti

e tuto, quel che ancora
farà de lui la sorte
avanti de dispèrderlo,
de vèrzerge le porte

che va via tuto, tuti,
che sparirà 'sto piato
picio color del mar,
che ga su el su' ritrato. (vv. 195-204)

35 U. SABA, *Tre vie*, in IDEM, *Tutte le poesie*, cit., pp. 99-100.