



*Stefano Ghidinelli*

**Vittorio Betteloni**

Un poeta senza pubblico

## INTRODUZIONE

### 1. PER UNA STORIA DEL 'CASO' BETTELONI

Nell'attività poetica di Vittorio Betteloni si può ravvisare una costante sottile sfasatura rispetto alle dinamiche letterarie del suo tempo. La distonia fra gli ambiziosi intendimenti democratici della sua poesia e le aspettative di lettura del pubblico tardo ottocentesco influi in modo determinante sulla vicenda artistica dello scrittore. Accolti con sufficienza dai contemporanei, i versi betteloniani mostrarono tuttavia una persistente vitalità nei decenni successivi: il loro intrigante anacronismo, la difficoltà di inquadrarne la fisionomia entro le caselle critiche più canoniche per la letteratura postunitaria, attirarono l'interesse degli studiosi nel corso di tutto il Novecento.

Quando nel 1866 Vittorio Betteloni dà alle stampe la sua opera prima, il poemetto in nona rima *L'ombra dello sposo*, gode già di una certa notorietà presso i circoli letterari veronesi. Oltre all'aura di rispetto per il padre Cesare, poeta di scuola romantica morto suicida nel 1858, sull'esordio del giovane aleggia il prestigioso nume di Aleardo Aleardi, vera istituzione nella Verona letteraria di metà Ottocento (a lui, prima di morire, Cesare Betteloni aveva infatti raccomandato l'educazione del figlio). Vittorio si mostra però fin da subito tutt'altro che vincolato dal suo impegnativo *pedigree* letterario: il bizzarro poemetto rivela semmai un frizzante temperamento antiromantico e gli merita una piccola fama municipale di poeta quasi scapigliato. Di fronte all'inaspettata dimostrazione di indipendenza, la reazione dell'Aleardi è un poco indispettita: ma per il momento nei modi di una bonaria indulgenza<sup>1</sup>. La rottura è però soltanto rimandata.

---

<sup>1</sup> Si legga questo passo della lettera che l'Aleardi invia al figlioccio il 24 marzo del 1866: «Io trovo quella fiaba una cosa molto bella; trovo egregia la forma, se ne toglì qualche

All'uscita del primo vero libro betteloniano, *In primavera*, il vecchio poeta non può avere più dubbi: Vittorio ha tralignato, si è lasciato attrarre dalla «scuola volgare, triviale e falsa» del realismo. «L'Alardi se la prese tanto con me», racconterà Betteloni anni dopo nel volume *Impressioni critiche e ricordi autobiografici*, «che incontrandomi per via non mi salutò. Io ne fui addolorato, ma non gli serbai rancore»<sup>2</sup>.

È il 1869: Betteloni non ha ancora trent'anni (era nato nel 1840) e al di là delle cautele della vigilia le aspettative che nutre per il volume di «canzoncine e sonetti» sono elevate. Egli vi ha affidato un audace progetto di rinnovamento della poesia italiana, e – ciò che è ancor più decisivo – del pubblico della poesia italiana. Ma le cose non andarono esattamente come si aspettava. Il plateale insuccesso di *In primavera* ebbe anzitutto ragioni editoriali. Emilio Treves, cui Betteloni aveva affidato il manoscritto nel gennaio del 1869, nell'aprile cominciò a manifestare forti perplessità rispetto alla «commerciabilità» di quei versi<sup>3</sup>. Profumatamente pagata dall'autore di tasca propria, l'edizione di *In primavera* uscì infine da Treves nel mese di giugno: ma l'editore non si preoccupò più che tanto di distribuirla, e dopo pochi mesi inviò al Betteloni un cassone ricolmo delle copie ancora invendute (in pratica l'intera edizione, o quasi).

Lasciata alle cure personali dell'autore, la promozione del libro ebbe esiti deludenti. Nonostante le copie donate agli amici e inviate ai principali giornali<sup>4</sup>, pochissimi furono i recensori che se ne occuparono. A Milano una benevola noticina anonima uscì, i primi di luglio, sul «Mondo artistico»,

---

incespicamento nella volgarità: anche a me piacciono assai le cose fiamminghe, ma tra fiammingo e fiammingo ci corre: e neanche in quei pittori certe trivialità non le posso digerire. In questi tuoi versi, ad esempio, si mangia troppo, c'è troppo odor di cucina: si direbbe che hai i gusti d'un prete di campagna», in Gioachino Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 52.

<sup>2</sup> La citazione è tratta dalla prosa *Alardi* compresa nel volume delle *Impressioni critiche* (cfr. Vittorio Betteloni, *Opere complete*, a cura di Mario Bonfantini, III, Milano, Mondadori, 1948, pp. 165-173. I passi citati sono a p. 170).

<sup>3</sup> Così Gaetano Lionello Patuzzi, che a Milano faceva da intermediario con il Treves per conto del Betteloni, scriveva all'amico il 14 aprile 1869: «Treves mi disse l'altra sera una cosa che mi fece meraviglia. 'I versi di Betteloni (sono parole sue) non sono commerciabili. Scriveteglielo a nome mio. Io non tocco il loro merito letterario, parlo solo sotto l'aspetto commerciale. Per conseguenza sarebbe meglio d'ora in poi tirarne la metà per risparmiare la carta che in ogni modo l'altra parte già tirata resterebbe per una seconda edizione, se si avesse a fare. Io non ho interesse anzi parlo contro il mio interesse, ma non voglio ingannare nessuno'» (G. Brognoligo, *op. cit.*, pp. 138-139).

<sup>4</sup> Anche tramite il Patuzzi, cui Betteloni impartiva istruzioni assai precise relativamente alla gestione delle copie-omaggio: «Ti pregherei di distribuirle così. [...] Una alla 'Gazzetta di Milano', una alla 'Perseveranza', una al 'Secolo' o a Torelli che è lo stesso, una al 'Pungolo'. Le altre sei ti prego di mandarmele subito a Verona» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 149).

mentre in ottobre il libro fu recensito, con severità ma non senza simpatia, da Ferdinando Martini sulla «Gazzetta del Popolo» di Firenze<sup>5</sup>. Poi più nulla. Il silenzio finì presto per imporsi nella stessa Verona, dove pure l'uscita di *In primavera* era attesa con vivace curiosità<sup>6</sup>. A pochi giorni dall'uscita del libro, in una agrodolce lettera di risposta agli incoraggianti auspici dell'amico scrittore Gaetano Lionello Patuzzi<sup>7</sup>, Betteloni appare già rassegnato a un brusco ridimensionamento delle proprie ambizioni letterarie:

Qui a Verona il libro è appena venuto; pochi però lo han letto; al Gabinetto dove aspettano che io lo doni [...] c'è molta curiosità. Quello che mi duole sono gli errori tipografici che sono venuti ad unirsi ai miei. [...] Ma non se ne parli più. Ora sono tutto alla traduzione del *Don Giovanni*. Ne feci già ottanta strofe. Il lavoro del diavolo. Ma ora che sono entrato in guerra combatterò come un leone. *Se non d'oro guadagnerò d'argento o di rame la medaglia del valor poetico*. Entro un anno, un anno e mezzo al più, voglio avere stampato un altro volume.<sup>8</sup>

Il primo saggio della traduzione del poema byroniano uscirà invece solo sei anni più tardi, nel 1875: data decisiva, come si vedrà a breve, nella biografia artistica betteloniana. Fino ad allora, Betteloni compone e pubblica in rivista soltanto pochi versi<sup>9</sup>: fra il '69 e il '70 si dedica anche al teatro

<sup>5</sup> Alla scarnissima bibliografia delle recensioni a *In primavera* si possono aggiungere un articolo di Eugenio Torelli-Viollier sulla «Illustrazione italiana» del 6 agosto 1868, dedicato ad alcune anticipazioni uscite in un albo per nozze (si tratta dei punti 8 e 14 del *Canzoniere dei vent'anni*), e una nota redazionale sul «Mondo artistico» del 28 febbraio 1869 in cui si annunciava l'imminente pubblicazione del libro (ma col titolo *In aprile*).

<sup>6</sup> Si leggano in proposito queste righe scritte da Betteloni il primo di luglio del '69: «Dei giudizi di qui non so ancora farmene una idea precisa; [...]. Ieri trovai Aleardi che me ne domandò una copia; non ho potuto dirgli di no; gli dissi pertanto: 'Lei si arrabbierà leggendo il mio libro'. Egli sorrise senza rispondermi; ho capito ch'era assai curioso di vedere il mio libro, di vedere quanto io sono da temere, e prima di tutto se io sono realmente da temere. [...] Certo egli mi desterà contro un po' di reazione, ma la gioventù dal più al meno pencola verso di me» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 154).

<sup>7</sup> Poeta e narratore veronese, di un anno più giovane di Betteloni, Gaetano Lionello Patuzzi si era trasferito nel 1860 a Milano (dove lavorava come contabile per una società francese di trasporti). È lui, il 16 giugno 1869, a ritirare «la primissima copia» di *In primavera* dalla tipografia del Treves, e a comunicare immediatamente all'amico le proprie impressioni di lettura: «I pedanti e i poeti avvezzi a non guardare il bello che traverso le loro proprie forme, strilleranno certamente; ma tutti quelli che leggeranno senza prevenzione, tutti quelli che hanno coscienza che l'arte ha nuovi orizzonti da scorrere, tutti quelli che, pur non avvertendolo distintamente, fiutano, se m'è lecito dire, il nuovo che c'è fin nell'aria che si respira, tutti costoro, Vittoriello mio, saranno della mia stessa, stessissima opinione» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 148).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 150. La lettera è datata 25 giugno 1869 (corsivi miei).

<sup>9</sup> In particolare si può ricordare la novella poetica *Sonnambulismo*, mai accolta però in volume dall'autore. Uscita sulla «Strenna italiana per il 1871», fu giudicata dall'autore

in prosa, dando alle stampe in contesti piuttosto precari due «proverbi» in un atto<sup>10</sup> e componendo, senza pubblicarla, la commedia in cinque atti *I renitenti*. Al di là di queste esperienze, marginali e perseguite con scarsa convinzione, l'impressione di un complessivo senso di rinuncia è netta.

Il momento di svolta giunge nel 1875: a siglarlo è l'incontro con Giosuè Carducci, che nell'autunno di quell'anno si reca in visita a Verona. Betteloni, introdotto dal Patuzzi, offre al poeta una copia di *In primavera*. Pochi giorni dopo, da Bologna, Carducci ne accennerà a Giuseppe Biadego, coltissimo direttore della Biblioteca comunale di Verona: «Mi saluti, quando ella lo vegga, il Betteloni, che ho conosciuto con tanto piacere, e sono innamorato di parecchie fioriture della sua *Primavera*»<sup>11</sup>. L'apprezzamento sincero del Carducci, ribadito poi nei mesi successivi, incoraggia Betteloni a riannodare il filo interrotto della propria ispirazione. Licenziata nel 1876 una traduzione poetica dell'*Assuero in Rom* di Robert Hamerling (col titolo di *Nerone* e l'accompagnamento di una lirica dedicatoria a Emilio Praga), nell'aprile del '77 annuncia a Lina Piva Cristofori, amica comune sua e del Carducci, di avere ormai pronto il materiale per una nuova raccolta:

Sto anch'io scribacchiando qualche cosa, e credo che per la fine di quest'anno potrei raccogliere di che fare un volumetto. Ma bisognerebbe che me lo stampassero a Firenze, per avere un po' di voga; o almeno, se non il Barbera o il Le Monnier, converrebbe che il Vigo di Livorno o lo Zanichelli di Bologna se ne incaricasse. Potrebbe in tal caso giovarmi una raccomandazione del Carducci. Ma non oso sperare tanto.<sup>12</sup>

Ben di più arriverà tuttavia a sperare e a ottenere nel corso dei mesi successivi: grazie a un lungo e paziente corteggiamento, Betteloni riesce a

---

stesso un esperimento assai poco riuscito: «Quei miei versi», scrive infatti Betteloni al Patuzzi, «sono buffi davvero! Muovono da un sentimento reale del mio cuore, ma ho voluto dar loro una veste byroniana, e ne feci una pagliacciata» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 162).

<sup>10</sup> *Ciò che Dio congiunge l'uom non disgiunge*, Verona, Civelli, 1869 (si tratta di un album per nozze), e *Tutto il male non vien per nuocere*, raccolto nella «Strenna italiana per il 1870».

<sup>11</sup> G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 197. La lettera è datata 23 ottobre 1875. Un paio di mesi dopo, il 19 dicembre, Betteloni riceverà questo non meno lusinghiero biglietto del Panzacchi: «All'Avv. Carlo Massarani chiesi il volume delle poesie *In primavera* e ne lessi parte in ferrovia, parte continuo a leggere prima di mettermi a tavola. – Me n'aveva parlato Nando Martini, di cui amo e ammiro l'ingegno, ma i cui giudizi letterari spesso non mi passano la gola. – Ma i suoi versi mi piacciono assai, assai, assai. Vi ammiro soprattutto (massime nei Sonetti) l'arte ch'ella ha di proseguire un pensiero nei suoi giri e rigiri, sempre rendendolo con forme vivaci, caste, a volta originali. Bravo davvero!» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 198).

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 205.

farsi promettere dal Carducci una breve prefazione. Il patrocinio di un anfitrione tanto autorevole rappresentava la più efficace garanzia contro i rischi di replicare l'umiliante disfatta di *In primavera*:

Solo nel caso che l'illustre Maestro giudichi che quei versi si possano stampare, e ch'egli stesso me li presenti al pubblico, con mezza pagina di prefazione, io mi deciderò a darli allo Zanichelli. Ma senza questo appoggio non ne farò nulla; perché temo forte che i miei versi per solo merito proprio riescano a vincere il tedio e il maltalento destato in Italia da questa colluvie di elzeviriani stupidi che inondò il paese.<sup>13</sup>

Sul finire del 1878 il manoscritto dei *Nuovi versi* è pronto, e Betteloni lo manda al Carducci. Dopo oltre un anno di attesa, nel corso del quale vive con mal repressa angoscia i silenzi e le dilazioni dell'ambitissimo mentore, il 27 marzo 1880 esce finalmente sul «Fanfulla della domenica» *Dieci anni addietro*, l'articolo carducciano dedicato a *In primavera* che il mese successivo apre il volume dei *Nuovi versi* pubblicato da Zanichelli. Betteloni è entusiasta, e lo confessa apertamente alla Cristofori:

Questa prefazione l'ho aspettata: ma dico il vero, ne fui bene ricompensato. [...] Ella può facilmente immaginare quali siano i miei sentimenti [...] verso di lei, che con tanto zelo cooperò a questo mio trionfo. Mi permetta di chiamarlo così; perché certo io considero tale il plauso che il più insigne letterato e poeta d'Italia mi rivolge pubblicamente, dopo che io fui per tanti anni dimenticato; e certo come fosse tale, io ne provo gioia e riconoscenza nel profondo del cuore. Questa gioia non nasce da vanità, perché io vano non sono, né fui, né sarò mai; ma convien pur dire, che se per questa via scabrosa dell'arte [...] trovate finalmente un uomo la cui voce sonora echeggia da un capo all'altro d'Italia, il quale vi dice *bravo*, il rallegrarsene è sentimento legittimo e ragionevole. E però io mi rallegro di ciò che il Carducci ha detto di me, e le sue buone parole sono nella mia carriera poetica la migliore soddisfazione ch'io ebbi e che potessi avere, e la considero come un trionfo, e ne sono a lui e ne sarò sempre gratissimo.<sup>14</sup>

Neppure i *Nuovi versi* ebbero grande successo di pubblico: nonostante la cauta edizione in cinquecento esemplari, una seconda edizione non si rese necessaria. In compenso l'agognata prefazione del Carducci non mancò di solleticare l'attenzione della comunità critica, e infatti il libro fu accompagnato da un certo clamore: se ne occuparono fra gli altri Giuseppe Fraccaroli sull'«Arena», Domenico Gnoli sulla «Nuova Antologia», Giacinto

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 231-232.

Stiavelli sulla «Rivista minima», e persino Luigi Capuana, nel volume *Studi sulla letteratura contemporanea – seconda serie* (1883), dedicò un paragrafo all'autore dei *Nuovi versi*.

Proprio alla mediazione carducciana, tuttavia, sembra imputabile il singolare effetto di distrazione prospettica che accompagnò la ricezione dell'opera. Il dibattito sul nuovo libro si svolse infatti anzitutto sullo sfondo dei pochi passi di *In primavera* citati nella prefazione, declinandosi per lo più nei termini pregiudiziali delle polemiche pro o contro il realismo in poesia. Se non mancarono gli apprezzamenti né le attestazioni di simpatia, elargite in genere con qualche cautela, ad alimentare la discussione furono soprattutto i detrattori, ora ironizzando sulla prosaicità e trasandatezza dello stile ora censurando l'indulgenza a sconvenienze e trivialità di bassa scuola realista. Ma al di là del merito dei giudizi, Betteloni ebbe soprattutto la bruciante impressione di essere stato frainteso: sicché la discreta accoglienza dei *Nuovi versi* finì per tradursi, ai suoi occhi, in una nuova e più cruciale fonte di delusione<sup>15</sup>.

Per un decennio Betteloni si tiene in disparte dall'attività letteraria. Solo nel corso degli anni '90 ricomincia a pubblicare con una certa regolarità, in parte raccogliendo vecchi materiali rimasti inediti o usciti in rivista, in parte componendo versi nuovi. In pochi anni escono, a ruota, la traduzione dell'*Arminio e Dorotea* di Goethe nel '92, il volume collettaneo *Stefania e altri racconti poetici* nel '94, e il romanzo *Prima lotta* nel '96. Nel 1897 Betteloni dà finalmente alle stampe, presso Le Monnier, la traduzione completa del *Don Giovanni* di Byron, un'impresa quasi trentennale che riscuote un generale apprezzamento. La sua immagine pubblica di poeta, tuttavia, è ormai stabilizzata entro i contorni definiti, quasi un ventennio prima, dal dibattito intorno ai *Nuovi versi*. L'ultimo volume, emblematicamente intitolato *Crisantemi*, vede la luce del 1903, ed è il congedo letterario di un autore ormai del tutto estraneo ai fermenti più vitali del proprio tempo: la cifra del libro è tutta nella battagliera prefazione dove, con senile *verve* recriminatoria, torna a difendersi dagli avversari di un tempo e si erge a censore del nuovo gusto di marca decadente e simbolista, riunendo i capi

---

<sup>15</sup> Gioachino Brognoligo osserva ad esempio che «mentre gli articoli del Carducci [...] avevano richiamato l'attenzione e l'aspettazione del pubblico su di lui, il Betteloni nulla fece o troppo poco o insufficientemente, per rispondere ad esse; un altro avrebbe di certo colta l'occasione per affidare a un libraio che le smerciasse, le tante copie rimaste invendute di *In primavera*, ed egli invece continuò a tenerle nascoste nel granaio di casa [...]. Così accadde che in breve, cessato il rumore sollevato dalla pubblicazione dei *Nuovi versi* e da quella immediatamente successiva del primo volume della traduzione del *Don Giovanni*, pubblico e critica avrebbero finito per dimenticarlo» (G. Brognoligo, *op. cit.*, pp. 268-269).

estremi del proprio *cursus* poetico sotto l'egida di un'inflessa militanza contro le degenerazioni dell'arte:

Se da giovine pubblicai le rime *In primavera*, con l'apparenza di protestare contro il romanticismo, fu quella un'inconscia protesta, spontaneo frutto d'un ingegno modernissimo, benché educato quasi unicamente sui classici. Ora questi *Crisantemi* sono una vera e deliberata e altamente dichiarata protesta contro le nuove poetiche insanie.<sup>16</sup>

## 2. POESIA PER UN PUBBLICO BORGHESE: MODERNITÀ E ANACRONISMO DEL PROGETTO BETTELONIANO

In un importante articolo del 1904 Benedetto Croce richiamava l'attenzione sulla necessità di valutare meglio, con più calma, «l'opera di questo amabile scrittore, che è stato troppo negletto dai critici italiani, e di cui, piuttosto che infliggergli censure e scherni, come si usa, anche dopo lo studio del Carducci, sembra opportuno mettere in rilievo il merito non piccolo»<sup>17</sup>. L'articolo, uscito sulle pagine della «Critica», può ritenersi il punto d'avvio del processo di riscoperta della figura di Betteloni che si innesca a partire dalla morte nel 1910. Nell'arco di un quarantennio l'opera poetica, da anni ormai irreperibile presso librerie e biblioteche, viene progressivamente ripubblicata: è del 1914 il volume zanichelliano delle *Poesie* con gli studi del Carducci e del Croce, cui fanno seguito l'antologia *Le più belle pagine di Vittorio Betteloni*, curata nel '27 da Silvio Benco, e il prezioso lavoro di Gioachino Brognoligo sulle carte dell'epistolario (*Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938). Quindi, tra il 1946 e il 1953, esce alle stampe l'edizione delle *Opere complete* curata da Mario Bonfantini per i tipi di Mondadori. Nello stesso arco cronologico, e con speciale intensità fra gli anni '30 e '50, si addensa la quota più significativa della bibliografia critica betteloniana, che continuerà a contare svariate voci anche nei decenni successivi<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Prefazione a V. Betteloni, *Crisantemi*, Bologna, Zanichelli, 1903; poi in Id., *Opere complete*, a cura di M. Bonfantini, I, Milano, Mondadori, 1946, p. 456.

<sup>17</sup> Benedetto Croce, *Vittorio Betteloni*, «La Critica» 2 (1904), p. 453.

<sup>18</sup> Per un regesto dettagliato dei principali interventi che hanno animato il dibattito sull'arte betteloniana si vedano in particolare Gianfranco Betteloni, *La fortuna dell'opera di Vittorio Betteloni* (pubblicato in appendice a V. Betteloni, *Opere complete*, a cura di M. Bonfantini, IV, Milano, Mondadori, 1953, pp. 541-633); e Giuseppe Farinelli, *Positivismo e poetica di Vittorio Betteloni*, in *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1991, pp. 319-363.



A lungo l'acribia degli studiosi si è esercitata soprattutto nello sforzo di inquadrare ed etichettare lo sfuggente realismo betteloniano: in un ininterrotto gioco incrociato di correzioni e rettifiche, smentite e puntualizzazioni, si è potuto parlare di romanticismo realista e di realismo antiromantico, di verismo scapigliato ma anche di classicismo moderno, oppure di verismo borghese e forse protocrepuscolare, se non persino di segreti «presagi decadenti». Fatte salve le proposte più eccentriche, la poesia betteloniana consente in effetti di legittimare molte differenti ipotesi di apparentamento o affiliazione: col risultato però che ciascuna proposta di catalogazione finisce per apparire inevitabilmente relativa, non risolutrice. Una tradizione critica più recente e tecnicamente attrezzata ha preferito puntare l'attenzione sull'aspetto linguistico dei versi betteloniani: mettendone sotto verifica la proverbiale prosaicità, il programmatico impegno a «scrivere come si parla», è stato possibile restituirne il ruolo di primo piano giocato, al di là di alcune indubbie contraddizioni, nel percorso di svecchiamento della lingua poetica italiana a cavallo tra Otto e Novecento.

Prima ancora che in base ad opzioni stilistiche o di poetica, d'altronde, la proposta letteraria di Betteloni sembra essersi definita a partire da una serie di riflessioni e assunti programmatici di tipo squisitamente pragmatico. Fin dai primi anni '60 Betteloni intuisce che la montante crisi di funzionalità della poesia italiana dipende anzitutto dalla difficoltà di stabilire un rapporto con un pubblico largo, non limitato al circolo ristretto degli addetti ai lavori. Liquidato il vecchio mito romantico e tardo romantico del popolo nazione, con il suo carico di idealità politico-sentimentali ormai svuotate di funzione e referenti, Betteloni identifica con sorprendente sicurezza una nuova immagine di destinatario: è il ceto emergente della media borghesia urbana, insostituibile pilastro sociale della nuova nazione ma anche orizzonte di ricezione decisivo per l'affermarsi di una poesia italiana veramente moderna.

Non stupisce che, a partire da queste premesse, il giovane Betteloni abbia potuto avvertire, attorno alla metà degli anni '60, una iniziale sintonia con le proposte elaborate dai protagonisti del circolo scapigliato<sup>19</sup>. I rap-

---

<sup>19</sup> Si veda questo passo di una lettera spedita all'amico Gaetano Lionello Patuzzi nel marzo del 1866: «Il mio ideale sarebbe di congiungersi con Praga, Boito e Zendrini e formare a noi cinque come una nuova fede. Per quanto paiano strani i lavori già pubblicati dai due primi, io scopro in essi una vera stoffa di poeta, e noi che abbiamo attinto alle fonti del classicismo, non per seguirlo ciecamente, ma per saper invece avvedutamente allontanarcene, dobbiamo stringerci tutti la mano, e muovere campioni intrepidi contro il nuovo avvenire» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 54). La vagheggiata alleanza, in effetti, non si concretizzò mai: e presto anzi Betteloni dovette rendersi conto della incolmabile distanza che correva tra il suo realismo «borghese» e moderato, e il gusto scapigliato per lo scabroso, l'orrido, il deforme.

porti con gli ambienti milanesi, in verità, furono sempre piuttosto indiretti e mediati: il suo emissario nella capitale lombarda è Gaetano Lionello Patuzzi, l'amico poeta e romanziere che, lasciata Verona all'inizio degli anni '60, si era ritagliato una discreta visibilità nella vivace scena letteraria e pubblicistica cittadina, intrecciando solide relazioni di amicizia personale con la pattuglia dei giovani letterati *bohémiens*. Solo nel gennaio del 1869, quando Betteloni si reca a Milano per consegnare a Treves la prima parte del manoscritto di *In primavera*, il Patuzzi lo presenterà finalmente a Praga, Boito e Tarchetti: ma a quel punto Betteloni si è ormai reso conto della cruciale distanza che lo separa dai presunti sodali. I quali avevano sì per referente il medesimo pubblico di lettori, piccolo e medio borghesi, cui l'autore di *In primavera* riteneva dovesse rivolgersi la nuova poesia: nelle loro opere, tuttavia, essi esibivano la programmatica intenzione di provarli, scandalizzarli, contestarne valori gusti aspettative, sfidarne l'ottusità spirituale e il moralismo perbenista. L'atteggiamento di Betteloni è assai più moderato e istituzionale. Egli ha in mente una poesia in grado di incontrare i paradigmi di gusto del pubblico accogliendone le esigenze di intrattenimento e di identificazione: una poesia accattivante dal punto di vista linguistico-formale e capace di rappresentare un sistema di valori, preoccupazioni, sentimenti riconoscibili da quel pubblico come propri, pur senza rinunciare, nel contempo, alla ricerca di una piena sanzione di dignità letteraria.

Con il suo ambizioso programma di democratizzazione della letteratura in versi Betteloni inaugura una attenzione che di lì a poco prenderà sempre più corpo ed evidenza soprattutto nel campo del romanzo: a partire dagli anni '70 dell'Ottocento, e con speciale intensità nell'ultimo ventennio del secolo, la centralità strategica del nuovo pubblico piccolo e medio borghese si consolida e istituzionalizza, configurandosi come l'orizzonte di ricezione elettivo per l'affermarsi di una moderna «letteratura di intrattenimento»<sup>20</sup>. In Italia il processo giunge a piena maturazione solo a Novecento inoltrato: ma scrittori di largo successo come il «Dickens italiano» Salvatore Farina o, su un piano di maggiore qualità e consapevolezza letteraria, Emilio De Marchi, per non citare i casi paradigmatici del *Cuore* di De Amicis e del *Pinocchio* di Collodi, ebbero un ruolo determinante nel promuovere e legittimare l'immagine inedita di una letteratura borghese e familiare di livello medio, fortemente orientata al paradigma della leggibilità ma alternativa all'appendicismo popolare più corrivo.

---

<sup>20</sup> Vittorio Spinazzola, *Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento*, in Franco Brioschi - Costanzo Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, IV, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 635-700.

È significativo che proprio Salvatore Farina figuri tra i più franchi estimatori della borghesissima musa betteloniana. Dal 1871 al 1883, come direttore della «Rivista minima», il romanziere sardo ebbe modo di annoverare Betteloni fra i suoi occasionali e tuttavia «carissimi» collaboratori: la sua simpatia per i versi di *In primavera* («una specie di poemetto in cui il sentimento non manca, né manca il volo immaginoso, ma trabocca l'umorismo in forma di beffa gentile»<sup>21</sup>) emerge con chiarezza nel vivace ritrattino che gli dedica nel libro di memorie *La mia giornata – Care ombre*:

Quel libro non ebbe fortuna di spaccio; in compenso innamorò tutti noi pennaioli. Io, come fu sempre nel mio costume, colsi ogni occasione buona per dire al mondo indifferente ciò che pensavo di Vittorio Betteloni. E con me erano il Praga, Arrigo Boito, Lionello Patuzzi e Ugo Tarchetti, il quale se ne morì appunto quando si era annunciata appena quella *Primavera*.<sup>22</sup>

Essere il poeta di e per il nuovo pubblico della media borghesia urbana: uno degli aspetti a tutt'oggi più suggestivi della proposta di Betteloni risiede nella messa a fuoco di questa nitida quanto utopistica immagine di destinatario, nell'ipotesi audace di spingere anche la poesia verso gli inediti orizzonti di ricezione sperimentati dalla nuova letteratura romanzesca. In forza di questo paradossale impasto di modernità e anacronismo la vicenda artistica betteloniana assume un valore esemplare anche e proprio nel suo destino di fallimento. Scriveva Eugenio Torelli Viollier in un articolo del 1883:

Io sono un antico ammiratore del Betteloni. Fin da quando erano stampati pochi suoi sonetti, salutavo in lui il rinnovatore aspettato della poesia italiana. [...] Il volume *In primavera*, tanto lodato dal Carducci, è certamente per più rispetti ammirabile, ma troppo spesso i versi cadono l'uno sull'altro e le strofe s'accasciano mute. E perciò passò quasi inosservato, e mentre il Betteloni ebbe la bella ambizione di scrivere versi non più per i letterati, ma per il pubblico, il pubblico non gli badò.<sup>23</sup>

Al di là delle ragioni letterarie, a risultare fatalmente antistorico era lo stesso progetto betteloniano di una poesia rivolta a un pubblico che forse non era già più, se mai lo era stato, un pubblico disponibile per la poesia: e specialmente per una poesia che rifiutasse di marcare con evidenza la propria sublime alterità rispetto al modello discorsivo concorrenziale della prosa narrativa. Nel moto di ristrutturazione che investe il sistema lettera-

<sup>21</sup> Salvatore Farina, *La mia giornata – Care ombre*, Torino, STEN, 1913, p. 299.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>23</sup> Eugenio Torelli Viollier, *Giosuè Carducci e i contemporanei*, «Pungolo della domenica», anno I, 1883, 18 febbraio (i corsivi sono miei).

rio italiano alle soglie della modernità, il progressivo affermarsi di nuovi gruppi di lettori si lega strettamente al lento ma inesorabile emergere del primato della letteratura romanzesca su quella poetica. In tutte le letterature occidentali il prestigio culturale della poesia resterà altissimo, specialmente in ambito primonovecentesco: ma proprio nella misura in cui ancorerà la sanzione del proprio raffinatissimo messaggio al consenso di un pubblico esclusivo ed elitario, numericamente ridotto ma culturalmente influente.

Il tentativo di fare i conti con il fallimento della sua ambiziosa proposta occuperà per intero il resto della carriera poetica di Betteloni, ma senza approdare mai a un punto di sintesi altrettanto forte e persuasivo: nonostante la riuscita estetica ineguale e la coesione progettuale talvolta precaria, *In primavera* rappresenta a tutt'oggi uno degli esiti più originali, e paradossalmente emblematici, della poesia italiana del secondo Ottocento.

# I

## L'EDUCAZIONE SENTIMENTALE DI UN GIOVANE BORGHESE: «IN PRIMAVERA» E «PICCOLO MONDO»

### 1. UN PROGETTO ROMANZESCO UNITARIO?

Nell'introduzione al primo tomo dell'antologia *Poeti minori dell'Ottocento*<sup>1</sup>, Luigi Baldacci indicava nella straordinaria attenzione per l'organizzazione macrostrutturale una delle caratteristiche distintive più evidenti dell'arte betteloniana rispetto al variegato panorama della poesia coeva:

[...] c'era nel Betteloni un'ambizione a costruire, a collocare la propria materia d'ispirazione entro strutture sempre più complesse, che in un certo senso contrastava, in un altro si accordava con l'idea di una poesia discorsiva e familiare.<sup>2</sup>

Il suggerimento del critico vale soprattutto per *In primavera*, dove un rigoroso procedimento costruttivo a scatole cinesi organizza ogni struttura testuale all'interno di una struttura di livello superiore.

In ciascuna delle tre sezioni le liriche si succedono come una sequenza di tasselli o quadretti concatenati, ora attraverso segnali coesivi espliciti (come in certi emblematici attacchi: «*Se non che* quando ti se' meglio avvista»; «*Poi ti tenevo dietro piano piano*»; «*Più tardi in questa piazza*»<sup>3</sup>), ora attraverso la semplice garanzia di una coerenza implicita (della voce lirica, del «tu» cui si rivolge, della vicenda amorosa che li lega). Ma anche le tre sezioni

---

<sup>1</sup> Luigi Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, I, Milano - Napoli, Ricciardi, 1958, pp. IX-LVI.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. XLI.

<sup>3</sup> Sono tutti attacchi tratti dal *Canzoniere dei vent'anni*, in particolare dalle liriche 4, 6 e 9. Ma gli esempi si potrebbero davvero moltiplicare, da ciascuna delle tre sezioni.

si configurano nella loro successione come episodi interdipendenti di un progetto narrativo complessivo: l'intera raccolta risulta organizzata come una intermittente e tuttavia unitaria autobiografia in versi, una cronaca poetica in tre stazioni del noviziato amoroso del poeta:

I N P R I M A V E R A – Rime (1869)  
 Prefazioncella  
 CANZONIERE DEI VENT'ANNI (1861-1862)  
 Intermezzo primo - Sonetto  
 PER UNA CRESTAIA (1865)  
 Intermezzo secondo - Sonetto  
 PER UNA SIGNORA (SONETTI)  
 Intermezzo terzo - Sonetto  
 CONCLUSIONE

La gravidanza di questa architettura viene esplicitamente ribadita nella *Conclusione*. Nella lirica d'apertura della sezione il poeta si impegna a istituire un concettoso parallelismo analogico fra il ciclo delle diverse «età d'Amore» dell'uomo e il tradizionale ciclo delle «età del mondo» codificato dalla mitologia classica. Senonché il suo discorso non prevede, come legittimamente chi legge si aspetterebbe, uno schema a tre bensì a quattro posizioni:

Passa per quattro età diverse Amore,  
 come si narra che del mondo avvenne.

(*Conclusione*, 1, vv. 5-6)

L'identificazione delle prime tre età (dell'oro, dell'argento, del bronzo) con le precedenti sezioni narrative del libro è immediata. Resta la posizione vuota dell'età del ferro, che in apparenza interrompe la relazione di stretta corrispondenza fra le due serie. L'*impasse* è presto risolta: la «quarta età d'Amore» – ci spiega il poeta – è quella dell'amore coniugale, di cui non gli è stato possibile trattare all'interno di *In primavera* per la semplice ragione che non l'ha ancora vissuta. Uno specifico poema è dunque rimandato al futuro:

L'evo del ferro ultimo vien bel bello,  
 Che su nel libro io non esposi invero,  
 Perché vissuto ancor non sono in quello,  
 Benché arrivarvi alla mia volta spero.

L'evo del ferro è il coniugale amore;  
 Sappiasi pur ch'io molto apprezzo il tema,  
 Che un dì, se basti a me la vita e il core,  
 Farò di questo ferro un bel poema.

(*Conclusione*, 1, vv. 37-44)

In attesa che il progetto si compia, la prefigurazione della quarta stazione impone una brusca torsione allo schema che sembrava orientare il percorso sentimentale del poeta personaggio. Certo, la direttrice nostalgica, del rimpianto per la grazia e la purezza degli amori dei vent'anni, continua a costituire una norma attiva e pertinente. Ma a prendere il sopravvento è ora un principio assiologico di segno opposto, che ribalta il senso del modello tradizionale aggiornandolo in funzione della nuova mitografia pragmatica e positiva pensata per «le moderne menti» del pubblico borghese:

Ottimo è il ferro ancor che prezioso  
 Sia men d'ogni metallo e men sia degno;  
 Ma più d'ogni metallo è vantaggioso  
 All'uom, nell'opre dell'industre ingegno.

Lessi in Boccardo che non è dall'oro  
 Che un popol tiene e impiega a vario uffizio,  
 Ma gli è dal ferro ch'ei mette in lavoro  
 Che del benesser suo si tragge indizio:

Che sia d'ogn'altra assai miglior desumo  
 Quindi la gente, presso della quale  
 Uso grande si faccia e assai consumo  
 Più che d'ogn'altro d'amor coniugale.

(*Conclusione*, 1, vv. 45-56)

Collocato da Betteloni in posizione rilevata, sulla soglia di *In primavera*, lo schema concettuale di *Conclusione*, 1 appare investito di una inconsueta duplice funzione strutturale: offre al lettore la prospettiva ermeneutica attraverso cui rileggere o ripensare retrospettivamente il senso della raccolta, ma nel contempo ne apre e rimanda il compimento testuale oltre il libro, in una dimensione di virtualità futura che pure, in forma di progetto, agisce già durante la ricezione del testo. Betteloni costruisce così un nuovo orizzonte poematologico complessivo di cui la stessa *In primavera* non rappresenta che un segmento: riprendendo l'efficace immagine di Baldacci, si potrebbe concludere che l'intera opera si rivela *una struttura inscritta a sua volta in una struttura di livello superiore*, che trascendendola la comprende e riorganizza.

È consuetudine identificare la quarta stazione del ciclo delle «età d'Amore» con il poemetto *Piccolo mondo – Idillio domestico*, compreso nella successiva raccolta *Nuovi versi*: non fosse altro che per la presenza, nella parte finale, del preannunciato motivo coniugale. Nondimeno si è sempre preferito dar risalto alle ragioni di discontinuità che oppongono i due testi, ritenendoli rappresentativi di due fasi successive del percorso artistico del poeta: canonicamente, *In primavera* sarebbe allora da ritenersi un libro interessante, frizzante e coraggioso, ma ancora piuttosto acerbo

e giovanile, mentre con *Piccolo mondo* Betteloni, grazie a un acquisto di maturità artistica misurabile del resto in tutta la seconda raccolta, realizzerebbe il proprio capolavoro poetico.

L'organicità del poemetto rispetto al corpo dei *Nuovi versi* appare tuttavia debole e problematica: l'intero libro si mostra poco coeso, risultando in buona misura da una selezione a posteriori di materiali poetici eterogenei. Difficile scorgervi la manifestazione coerente di un secondo tempo della poesia di Betteloni, tanto più di una raggiunta maturità. Per converso i legami tra *Piccolo mondo* e *In primavera* risultano assai stringenti. Il nesso di anticipazione/compimento sul piano narrativo si riverbera e trova conferma in una fitta serie di corrispondenze ad altri livelli del testo. Dal punto di vista del genere, ad esempio, *Piccolo mondo* è l'unico testo dei *Nuovi versi* a presentare la stessa configurazione ambigua e complessa che caratterizza le tre sezioni di *In primavera*: è costituito da una collana di liriche metricamente indipendenti ma connesse sul piano narrativo, attraverso cui si snoda l'autobiografia lirica del poeta-narratore. Né può sfuggire l'esatta continuità cronologica degli eventi raccontati: come già osservò Gioachino Brognoligo, Betteloni «nel '69 pubblicava *In primavera*, dal '70 faceva continuare il *Piccolo mondo*»<sup>4</sup>. Considerando che le date delle tre sezioni di *In primavera*, per esplicita indicazione dell'autore<sup>5</sup>, non si riferiscono al tempo reale della scrittura ma al tempo fittizio dell'avventura narrata, è ragionevole concludere che anche in *Piccolo mondo* «la data 1870-1877 [...] non si riferisce al tempo della composizione, bensì a quello nel quale maturò la crisi che si concluse col matrimonio»<sup>6</sup>.

Anche le macroscopiche differenze che intercorrono fra i due testi, ad esempio sul piano stilistico o rispetto al tono sentimentale della narrazione, si possono meglio spiegare in questa prospettiva. Come molti lettori rilevarono, già all'interno di *In primavera* la serie di *Per una signora* presentava un linguaggio più misurato e omogeneo, meno intemperante rispetto a quello delle prime due parti. Dalle informazioni dell'epistolario, tuttavia, emerge in modo inequivocabile che l'ordine di composizione dei testi fu assai diverso rispetto a quello in base a cui li leggiamo: i sonetti della terza sezione furono certamente conclusi prima di alcune sequenze del *Canzoniere dei vent'anni* e di *Per una crestaia*. Più in generale si può dimostrare – sono ancora parole di Gioachino Brognoligo – che il giovane Betteloni

<sup>4</sup> G. Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 170.

<sup>5</sup> In particolare rispetto al *Canzoniere dei vent'anni* Betteloni così si raccomanda all'amico Patuzzi, che si occupava di seguire la stampa di *In primavera* presso Treves: «Eziandio vorrei, che nella pagina che serve d'intestazione al *Canzoniere*, si mettesse fra parentesi l'epoca a cui quei versi si riportano» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 137).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 170.



ha ben chiaro ciò che vuole rappresentare ed esprimere, e ciò gli permette di lavorare apparentemente senz'ordine, terminando prima quello che deve essere ultimo, scegliendo tra versi scritti o solo abbozzati quando gli amori che li ispirano erano ancora attuali, altri nuovi componendo, ad essi intonati, tutti distribuendo nelle tre parti in modo che ciascuna abbia una sua unità e tutte insieme formino, a dir così, una unità superiore.<sup>7</sup>

All'interno di *In primavera* una quota di evoluzione stilistica nel passaggio da una sezione all'altra era dunque stata intenzionalmente prevista da Betteloni: e non sembra improbabile che alla medesima norma si sia attenuto anche, e anzi per certi versi a maggior ragione, nel comporre *Piccolo mondo*.

Nondimeno, la discontinuità temporale fra i due testi esiste, ed è forte: l'esperienza frustrante dell'insuccesso del primo libro non poté non indurre il giovane poeta a una revisione, almeno parziale, della sua ottimistica idea di poesia e di pubblico. A quegli anni risale peraltro anche l'incontro con Carducci, il cui ascendente su Betteloni si fece avvertire «oltre quanto non fosse lecito» (Baldacci).

Nel precisare le dinamiche di questa complessa dialettica fra continuità e discontinuità, un punto fermo è tuttavia la centralità del legame di interdipendenza progettuale fra *In primavera* e *Piccolo mondo*. Al di là di evoluzioni, involuzioni, incoerenze, le due entità testuali, in sé compiute, collaborano a comporre il disegno unitario del poema-romanzo delle «quattro età d'Amore», attraverso cui Betteloni provò a dare una formulazione organica alla propria visione dell'uomo, della società, della poesia stessa.




---

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

## II

### IL DEMONE DELL'IRONIA: COSTRUZIONE DELLA VOCE E STRATEGIE RAPPRESENTATIVE

#### 1. LA VOCE E IL PUNTO DI VISTA: STRUTTURE DELL'IRONIA

Quando il 5 marzo 1866 annuncia all'amico Gaetano Patuzzi di aver intrapreso la scrittura di *In primavera*, Betteloni indica con decisione il tratto qualificante del suo progetto nella mescolanza di passione e ironia:

Io sto scrivendo le memorie della mia giovinezza. Questo naturalmente in poesia. Si tratta naturalmente in primo luogo d'amore. [...] Ma l'amore vi sarà trattato in ben altra maniera che non fu per lo passato. [...] Ci sarà un carne in morte di mio padre, dove però non mi riuscisse troppo triste, perché allora non dovrei pubblicarlo in questa raccolta, atteso che intendo che questo mio primo libro abbia carattere tutto vago e leggero, intinto d'umore e d'ironia; sarebbe la pagina rosa della mia giovinezza e nient'altro. Ci sarà un carne sulla mia vita di campagna e così via. Se mi riuscisse di imprimervi il mio carattere misto di passione e d'ironia, di fantastico e positivo a un tempo, sarei pur contento.<sup>1</sup>

Almeno sotto questo rispetto Betteloni raggiunse senz'altro il suo scopo: quasi tutti i lettori riconoscono nella diffusa coloritura umoristica una delle note più peculiari e incisive di *In primavera*. Più raramente il rilievo tonale sollecita la messa in discussione della rigida griglia di attese connessa alle convenzioni del genere lirico. L'impressione è che dell'ironia betteloniana si colgano con relativa facilità gli effetti di superficie, mentre assai più trascurata è l'analisi della modalità enunciativa attraverso cui Betteloni sceglie di costruire e mediare il suo discorso.

---

<sup>1</sup> G. Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 54-55.

L'attenzione per l'elemento umoristico era strettamente connessa con i propositi di scardinamento e apertura democratica dei circuiti di fruizione della poesia. Come si è notato, Betteloni avvertiva con forza l'esigenza di una letteratura poetica di livello medio, che senza affatto rischiare di scadere nel popolare, o nel triviale, sapesse offrirsi come prodotto appetibile a un pubblico in cerca anzitutto di intrattenimento: si trattava di avvicinare il lettore su un piano di affabilità divertente, di godibilità immediata o comunque non necessariamente subordinata al possesso di competenze letterarie troppo sofisticate o intellettualistiche. Certo, nel tradurre in atto il proprio progetto Betteloni compì alcune scelte non sempre coerenti con le premesse teoriche. La sua poesia si configura, a tutti i livelli, come un faticoso tentativo di mettere in equilibrio la schietta ambizione a una comunicatività piana ed efficace, libera dalle artefatte convenzioni linguistiche e rappresentative della poesia italiana ufficiale, e la contrapposta esigenza di marcare il proprio statuto di fine letterarietà. Col paradossale risultato che spesso le due istanze, piuttosto che integrarsi e armonizzarsi nel segno di una reciproca valorizzazione, finiscono per cozzare in modo stridente, mortificandosi e inibendosi a vicenda.

È possibile isolare almeno tre fondamentali matrici genetiche, o poli di orientamento strategico, che disegnano uno schematico diagramma tipologico dell'ironia all'interno di *In primavera*.

Un primo asse di grande evidenza è costituito dal 'comico generico', ovvero dalla tensione all'abbassamento realistico del codice stilistico e rappresentativo della tradizione lirica italiana, secondo il classico meccanismo del cortocircuito fra alto e basso. Di contro alla vocazione selettiva e sublimante della sovraccitata espressività lirico-ballatistica, Betteloni opta per un sensibile, seppur controllatissimo, allargamento dei materiali ammessi alla rappresentazione tanto dal punto di vista tematico quanto dal punto di vista linguistico. Non stupisce che l'opzione platealmente familiarizzante di sequenze come quella dell'immaginaria cena alla trattoria «Regina» (*Per una crestaia*, 7) abbia potuto far pensare a una parziale omologia di intenti con il gruppo dei giovani scapigliati milanesi. Interessato bensì a una seriocomica poesia del quotidiano, sperimentata ad esempio da Emilio Praga in ampie zone di *Tavolozza* e *Penombre*, il realismo betteloniano era però del tutto insensibile alle provocazioni dell'estetica del brutto e della malattia. Il modello più immediato dei versi di *In primavera* è da sempre stato ravvisato nei *Lieder* dello Heine, vera lettura obbligatoria, attorno agli anni '70 dell'Ottocento, per ogni giovane poeta antiromantico. E non certo negli assai più inquieti numi di Baudelaire o Edgar Allan Poe.

Il secondo risvolto dell'ironia betteloniana interessa più propriamente il livello della diegesi lirico-narrativa, e la modalità di rappresentazione dei personaggi: sotto questo rispetto il timbro sorridente e arguto di *In*

*primavera* rimanda alla categoria – tipicamente ottocentesca e romanzesca – dell'umorismo. La presenza diffusa di un'istanza critico-valutativa bonariamente demistificante, e ben ancorata al paradigma molto borghese del buon senso e della ragionevolezza, stabilisce la norma etica fondamentale cui il poeta veronese informa il proprio punto di vista rappresentativo tanto di fronte ai meccanismi di falsificazione e alle ambiguità della psicologia individuale quanto nei riguardi della violenza silenziosa del pregiudizio sociale.

La tradizione di riferimento cui Betteloni poteva attingere, in questo settore, è vastissima. Ma più che di modelli italiani, l'umorismo di *In primavera* si nutre delle appassionate letture di letteratura inglese (il riferimento al Byron del *Don Juan* è persino scontato), tedesca, e soprattutto della adorata linea francese: quella che – nella sua prospettiva – collegava senza soluzione di continuità la limpida prosa degli illuministi del secondo Settecento al positivismo divulgativo e brillante di Anatole France. Al di là del gioco delle ascendenze, è sintomatica la spiccata rilevanza nella formazione del gusto umoristico betteloniano del repertorio di modelli romanzeschi o anche più in generale prosastici.

La terza linea d'azione dell'ironia di *In primavera* – stranamente sottovalutata dalla gran parte dei lettori – si gioca sul filo dell'allusione metaletteraria. Betteloni fu un instancabile e scaltrito *pasticheur*: il gusto parodistico di cui aveva dato prova pubblicando l'antiballata *L'ombra dello sposo* è ben percepibile anche nelle tre sezioni di *In primavera*, dove è pervasiva la flagrante imitazione caricaturale dei modi – e delle mode – della poesia italiana contemporanea. Sul piano strategico è questa una linea di ricerca ambigua, in certa misura persino contraddittoria rispetto agli obiettivi generali dell'operazione betteloniana. L'ironia metaletteraria esprime una tensione iconoclasta e libertaria che smaschera e ridicolizza la capziosa iperletterarietà del linguaggio poetico italiano: ma lo fa in modo per l'appunto molto letterario, presupponendo nel lettore una competenza smaliziata dei codici della letteratura.

In questa prospettiva può essere utile rileggere il breve ma illuminante articolo che compare nel volume postumo delle *Impressioni critiche* con il titolo *La lingua e lo stile dell'Ariosto*. È sempre parso significativo che Betteloni ravvisasse nell'*Orlando furioso* il massimo modello letterario della tradizione poetica italiana, da anteporre persino a Dante e Petrarca. Fra la propria arte e quella ariostesca l'autore di *In primavera* sembra in effetti avvertire un preciso rapporto di sintonia:

Lessi, non ricordo bene, ma probabilmente nelle *Memorie manzoniane* di Cristoforo Fabris, che il Manzoni ammirava bensì la fantasia dell'Ariosto, ma giudicava troppo prosaici la sua lingua e il suo stile.

Io credo tuttavia che lo stile e la lingua dell'Ariosto (che sono un portento, perocché l'Ariosto non è toscano, e in Toscana fu solo brevemente e di passaggio) siano quelli, che più si convenivano all'indole del suo poema. Il quale non è né un poema epico, né tragico, né lirico; che se fosse tale, richiederebbe certo una maggiore elevatezza di linguaggio, almeno nelle sue parti più nobili e cospicue. Il poema dell'Ariosto è un poema cavalleresco, narrato in ottava rima.

[...] Come si vede, qui si tratta di cosa assai diversa dall'ira d'Achille e dall'assedio di Troia, dalla sacra origine di Roma, dalla conquista del gran sepolcro di Cristo, e d'altro simile eccelso e solenne argomento. Dirò di più: le molte avventure che il poeta ci narra, avevano carattere di serietà fino a un certo punto, e benché l'intonazione del poema non sia né scherzosa, e ancor meno canzonatoria, o bernesca, tuttavia si capisce bene, tra verso e verso, che il poeta dava alle cose narrate un'importanza assai relativa; e non poteva essere altrimenti, perocché l'Ariosto non intendeva certo passare per gonzo, che beve grosso, e prende sul serio tutte quelle panzane, che egli stesso inventa, o imita dai suoi predecessori.<sup>2</sup>

Nel difendere il *Furioso* da accuse analoghe a quelle imputate da sempre ai suoi versi, Betteloni ne valorizza con forza la diffusa latenza seriocomica, il sottile effetto di *epochè* indotto dall'implicito distanziamento fra prospettiva testuale e prospettiva autoriale. L'avvertimento potrebbe essere rivolto al lettore dei suoi versi: all'interno di *In primavera* c'è una programmatica inclinazione alla scrittura stratificata, obliqua, deresponsabilizzata, che costringe il lettore – o dovrebbe costringerlo – a porsi continue domande sul grado di impegno dell'io autoriale rispetto alla *parole* lirica.

Il segreto doppiofondo ironico del libro nasce anzitutto dalla spregiudicata adulterazione della struttura dell'io lirico tradizionale. Congegnando una situazione enunciativa insolitamente stratificata e mobile, Betteloni si garantisce l'impalcatura tecnica per una sistematica relativizzazione seriocomica del discorso: se la romanizzazione del genere lirico era l'asse ideale del suo programma letterario, la diffrazione ironica dell'io poetico ne costituisce il cruciale grimaldello operativo.



<sup>2</sup> V. Betteloni, *Impressioni critiche e ricordi autobiografici*, in Id., *Opere complete*, a cura di M. Bonfantini, III, Milano, Mondadori, 1948, pp. 221-222.



#### 2.4. «Piccolo mondo»: l'apoteosi dell'etica borghese

La configurazione del poemetto *Piccolo mondo – Idillio domestico*, già lo si è detto, può essere vista come il risultato di uno sforzo di composizione fra due istanze progettuali contrapposte. Il lettore che vi si avvicini dopo aver preso visione della «Trilogia» di *In primavera* (circostanza non scontata nella storia della ricezione della poesia betteloniana) non può nutrire dubbi rispetto all'intenzione del poeta di riprendere il singolare modulo letterario sperimentato nel libro precedente. Altrettanto sensibile è l'innalzamento di tono della voce lirica, che si accompagna all'orientarsi del modo enunciativo verso un più tradizionale monologismo di indole lirico-ragionativa. Il proposito di proseguire e concludere il ciclo poematico inaugurato nel primo libro si intreccia con l'esigenza di un aggiornamento, se non delle proprie convinzioni estetiche, certo almeno dello spirito con cui era necessario affermarle.

L'impressione è confermata anzitutto dalla delimitazione della materia del racconto. L'indicazione temporale «(1870-77)» che Betteloni appone a *Piccolo mondo* circoscrive una durata narrativa paragonabile bensì a quella dell'intera prima raccolta (che narrava vicende comprese tra il 1861 e il 1869) ma non a quella delle tre sezioni che la costituivano: singolarmente esse rappresentavano una vicenda definita e compatta sul piano temporale <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Canzoniere dei vent'anni* recava la datazione «(1861-1862)» mentre *Per una crestaia* era siglata «(1865)». La collocazione temporale di *Per una signora* era deducibile per analogia e sottrazione dall'indicazione «(1869)» che figurava sotto il titolo dell'intera raccolta.

Il dilatarsi del tempo rappresentato, in *Piccolo mondo*, è direttamente proporzionale al diluirsi dell'istanza narrativa: piuttosto che intrecciare il racconto di una avventura (amorosa o no) ben identificata, il Betteloni personaggio appare impegnato in un divagante commento riflessivo intorno alla propria condizione esistenziale nel presente dell'enunciazione. L'avanzamento dell'intreccio, modestissimo peraltro fino alle sequenze finali, non si realizza attraverso la diegesi esplicita del personaggio narratore ma grazie alla costruzione intermittente della voce lirica predisposta *ex machina* dal Betteloni autore implicito. Riprendendo alcuni procedimenti di gestione della voce di chiara ascendenza ballattistica (come già aveva fatto ad esempio in *Canzoniere dei vent'anni*), Betteloni scandisce l'asse enunciativo della propria controfigura poetica in tre macrosequenze, grazie a una serie di repentini slittamenti in avanti del presente fittizio del discorso.

Anche *Piccolo mondo* si apre, per la verità, con una breve sezione in *flashback* (che occupa le canzonette I e II), nella quale il poeta ricorda il recente ritorno nella «antica villa» di famiglia, lasciategli in eredità dal padre morto. Radicale è però il mutamento di intenzione nell'utilizzo del procedimento. Colpisce anzitutto la dominante tonale dell'analessi: alla grigia e spoglia ambientazione autunnale («Fu a mezzo dell'ottobre disadorno, / Che a la modesta villa, / Dov'ebbero tranquilla / Dimora i padri miei feci ritorno», *Piccolo mondo*, I, vv. 5-8) corrisponde una disposizione sentimentale malinconica, intenerita dalle suggestioni memoriali della vecchia casa. Se ancora in *Per una signora* l'autodiegesi identificava il momento di deflagrazione dell'ironia esplicita, qui fra l'emozione del personaggio narrato e quella del personaggio narratore c'è una totale consonanza. L'intimo coinvolgimento della voce lirica nella intensa esperienza rivissuta finisce anzi per favorire una precoce fusione dei piani temporali:

Le scale *ascesi* e *penetri* le stanze  
 Che gran tempo di passi e voci umane  
 Furon mute, e ove leggonsi le usanze  
 Di un'età spenta in quel che ne rimane.

Il padre mio che preferì altra sede,  
 Presso quel lago ch'ei descrisse in rima,  
 Là morir scelse, e non aveva prima  
 Più da molt'anni qui rimesso il piede.

O alti stipi addossati a la parete,  
 Seggioloni, erti letti e mense gravi,  
 O vecchi arredi a cui le meste o liete  
 Vicende e i sensi noti fur degli avi,

Io *vi ammiro* in silenzio, e quasi *provo*  
 Vergogna d'esser io vostro padrone,

Chè il serio aspetto vostro assai *m'impone*,  
E pur meschino in faccia a voi *mi trovo*.

(*Piccolo mondo*, II, vv. 1-16)

Esaurita l'analessi narrativa, il protagonista si dedica a descrivere lo svolgersi del proprio soggiorno all'interno della villa. Il discorso scivola verso una lasca diegesi al presente iterativo: l'io poetante si raffigura seduto di fronte al camino («Volentier ci si indugia accanto al foco, / Nella lunga autunnal rigida sera, / Massime in vecchie case, ove fan poco / Schermo le imposte contro la bufera: / Io la serata intera / Spendo con gran diletto / Dinanzi al caminetto», *Piccolo mondo*, III, vv. 1-7), con lo sguardo fisso sulle fiamme «volubili e scherzose» e la mente atteggiata a un divagante raccoglimento riflessivo, in bilico tra fantasticheria svagata e rigorosa introspezione esistenziale.

L'immagine definisce la situazione enunciativa di riferimento di tutta la prima *tranche* del poemetto. Scandito dalla consueta trama retorico-sintattica dei «ma» (spesso posti a siglare l'apertura delle diverse liriche), il discorso del Betteloni personaggio oscilla fra il completo abbandono ai bamboleggiamenti indotti dalla villa di famiglia e le preoccupazioni pragmatiche per le necessità del presente, proprie e dell'edificio. Il pendolo fra le due disposizioni si apre nella lirica IV con una greve (e piuttosto inattesa, per il lettore di *In primavera*) requisitoria contro la corruzione dei costumi della moderna società cittadina, cui segue una celebrazione della vita campestre del passato modulata con una genericità stereotipa che non si perita di celare la propria tendenziosità pregiudiziale («Alla stura attendeasi, o ad altra cosa, / Ch'ora io dir non saprei con sicurezza, / Ma ch'util certo e dilettevol era», vv. 47-48). Nella canzonetta successiva la carica suggestiva della villa, dei suoi fischi e scricchiolii notturni, favorisce addirittura una *rêverie* regressiva sigillata dall'immaginaria visitazione clandestina che le vecchie «avole» riservano al protagonista per spiarne affettuosamente l'aspetto:

Son l'avole amorose  
Che lasciano i mariti  
A bofonchiare uniti,  
E il nipote bramose  
Cercando van con orme  
Furtive s'egli dorme  
Nelle stanze più ascose.

Pendono sul mio letto  
Spiando attente attente  
Qual abbia se avvenente  
O se illeggiadro aspetto



Colui c'unico resta  
 Di lor stirpe modesta,  
 Colui ch'è il lor diletto.

Cenno col dito fanno  
 Che ognuna zitta stia,  
 Che sturbato io non sia:  
 Così a mirar mi stanno;  
 Molte vorrian baciarmi,  
 Ma per non isvegliarmi  
 Quel piacer non si danno.

Mi guardo io ben d'aprire  
 Gli occhi. Le care donne,  
 Le mie povere nonne  
 Non san che di dormire  
 Solo per arte io fingo,  
 Ch'io veglio e gli occhi stringo  
 Per non farle fuggire.

(*Piccolo mondo*, V, vv. 57-84)

Ma il testo successivo si apre con l'icastica negazione della possibilità e utilità di ogni tentativo di colloquio anche solo nella fantasia con la veneranda folla dei propri avi scomparsi («Ma i morti sono morti e non ritorna / Nessun di lor [...]»; «Ahimè l'avole mie son tutte morte, / E giacciono incomposte ossa a quest'ora / Nel suol costrette, non che sian talora / Per venirmi a veder giammai risorte», vv. 1-2, 5-8). Né meno drastico è il cambio di sguardo sulle condizioni della villa di famiglia:

O buona casa, o vecchia casa io t'amo,  
 Sebben cadente sei, laonde il saggio  
 Muratore a consiglio e del villaggio  
 Il fabbro spesso e il legnaiuolo io chiamo.

Molte misure e ovunque son da noi  
 Prese su te, ch'io far di te vorria  
 La miglior casa che d'intorno sia,  
 E non sol riparare ai danni tuoi.

[...] Ma assai fu detto e nulla s'è conchiuso  
 Co' mie' architetti, e tu mi sei rimasta  
 Vecchia, o mia casa, molto vecchia e guasta,  
 Qual d'esser da gran tempo hai preso l'uso.

Noi non potemmo intenderci al postutto:  
 Mi ci vorrebber ventimila lire,  
 C'intenderemmo allor, non c'è che dire,  
 Ma non ci son purtroppo, e questo è il tutto.

(*Piccolo mondo*, VI, vv. 21-28, 33-40)

Nella lirica VII anche la disposizione nostalgica e disfattista che dominava la IV si rovescia nell'esibizione di una concezione positivamente evolucionistica della storia naturale e umana che non lascia spazio a rimpianti o malumori per il tramonto di mitiche età dell'oro («Ma il moto urge e governa / Ogni terrestre cosa», vv. 1-2; «Tutto quaggiuso muta / E nulla père intanto», vv. 7-8; «Il suolo ampio nasconde / Genti morti infinite / [...] Ma di fronde e di vite / È il riprodursi eterno», vv. 13-18). Esaurito l'effetto rassicurante della fuga regressiva nel passato familiare, il personaggio avverte su di sé tutta la responsabilità del proprio futuro individuale e dinastico:

Ma dei frati di pria,  
 La cui folla si ignora,  
 E della gente mia,  
 Che di padre in figliuolo  
 Tre secoli dimora  
 Qui tenne, resto io solo.  
 Pur l'avvenir son io;  
 Io sono il germe ascoso,  
 E attendo il maggio mio.  
 Ma come sulla rasa  
 Gleba l'infruttuoso  
 Verno or mi siede in casa.

(*Piccolo mondo*, VII, vv. 61-72)

A sigillare la complessa e altalenante sequenza ragionativa del protagonista – che il lettore può ancora immaginare assorto di fronte al caminetto – è infine la lunga conclusione della lirica VIII. Con un piglio fortemente argomentativo, quasi saggistico («Scrive la Sand che la miglior stagione / D'abitar la campagna è il verno; io dico / Il ver non ho codesta opinione, / Eppur son della villa un grande amico», vv. 1-4), l'io lirico si propone di dimostrare, con dovizia di prove e giustificazioni, i molteplici vantaggi della propria decisione di abbandonare momentaneamente la campagna per trascorrere l'inverno in città, a Milano. Il ragionamento è tanto più persuasivo quanto più riesce brillante e divertente: difficile che l'ironica contrapposizione fra «l'infesta / noia» della brutta stagione nella villa e le «tumultuose» attrattive della «città frequente» non induca il lettore a solidarizzare con le conclusioni del Betteloni personaggio («Ché certo sarei stolto / Se fra questo squallore / Tener volessi il fiore / Degli anni miei sepolto, / Mentre una molle egizia / Danzatrice brunetta, / Che fu già mia delizia, / A Milano m'aspetta», vv. 53-60). È chiaro tuttavia che ad agitare il protagonista è un disagio più profondo di quello meramente stagionale: fuggendo in città egli non cerca sollievo semplicemente alla noia ma a una più sostanziale condizione di isolamento esistenziale. Il motivo della solitudine diviene addirittura il

*refrain* verbale della seconda parte della lirica («Pertanto io sono solo», v. 101; «Solo son io», v. 109; «Solo, solo son io», v. 125), innescando un *climax* tonale che raggiunge nel finale punte di acceso patetismo: sebbene certo il commosso (oltremodo) epitaffio funebre in memoria del «can da pagliaio» Fido, «matto compagno» che non avrà neppure la consolazione della assunzione in paradiso, non possa non suonare all'orecchio di chi legge un poco eccessivo e sovraeccitato, assai vicino insomma all'autoparodia.

Ancora una volta Betteloni sta giocando in modo obliquo e sottile con le convenzioni del genere lirico. Attraverso la studiata esasperazione della dieresi identitaria implicita in ogni rispecchiamento letterario, egli interpone un decisivo filtro critico distanziante fra la propria prospettiva autoriale e la voce che parla nel testo. Certo, in *Piccolo mondo* il potenziale di dialogismo interno della *parole* testuale è meno marcato che in passato: il Betteloni personaggio, ad esempio, si rivela poco incline alla autorappresentazione comica e demistificante delle proprie vicende sentimentali. L'opzione per un ridimensionamento dei procedimenti ironici è evidente al di là dei vincoli strutturali impliciti nell'orientamento ascendente del ciclo poematico delle «quattro età d'Amore». L'effetto distanziante resta tuttavia percepibile nella dimensione dilatata e diffusa della macrotestualità, allorché la voce dell'io personaggio manifesta la propria spiccata volubilità emotiva e prospettica. Per il lettore di *Piccolo mondo* non è facile scegliere un atteggiamento ricettivo stabile: durante la lettura continuativa del libro egli si trova a oscillare fra una sostanziale adesione alle convenzioni del modo lirico puro e la sollecitazione delle norme di fruizione tipiche della letteratura di finzione.

Questa sottile dialettica si fa ancora più evidente nella seconda parte del poemetto, aperta dalla lirica IX con una forte ridefinizione della situazione enunciativa. Il personaggio si rivolge ancora al lettore dallo scenario della «modesta villa» familiare di campagna: ma improvvisamente è primavera, ed egli è da poco rientrato dal proprio soggiorno milanese. Lo scarto fra contiguità testuale e discontinuità temporale è il risultato di una precisa scelta di montaggio che evidenzia la contraddittorietà delle disposizioni sentimentali dell'io personaggio prima e dopo la sua fuga in città. Quanto più energici e perentori sono i toni del suo sprezzante sarcasmo intorno agli «acri e importuni / bisogni» del viver cittadino, quanto più entusiastici gli auspici con cui ora si rivolge alla campagna in cerca di una piena rigenerazione e compensazione (anche economica, del resto!), tanto più stridente sarà l'effetto del confronto con quanto solo nella lirica precedente sosteneva con pari risolutezza e determinazione:

Poggi e valli d'un nembro di verzura,  
E d'alma luce e bionda

Il divo maggio inonda  
 L'aura turchina e pura,  
 Nella quale s'immerge schiamazzando  
 La pazzarella rondine;  
 Io tosto, messa ogn'altra cura in bando,  
 Salgo alla villa antica  
 E a la natura amica  
 Conforto e oblio dimando  
 Della città che m'ha seccato assai  
 Co' suoi costumi pessimi.  
 La danzatrice egizia che adorai  
 Volle aver più mariti:  
 Son nostri e vecchi riti,  
 Né ancor mi ci addestrai.  
 Ma questo è nulla: a fin di carnovale,  
 Per troppo al gioco perdere,  
 (Fin sui capegli alto il rossor mi sale)  
 Restai corto a quattrini,  
 Onde a certi strozzini,  
 Per farla meno male  
 In giorni a lesinar poco opportuni,  
 D'uopo mi fu ricorrere.  
 Oh del viver civile acri e importuni  
 Bisogni! – Basta, intorno  
 All'ultimo soggiorno  
 Che in città feci: alcuni  
 Guai vi dirò me l'hanno reso amaro.  
 Ora i campi mi accolgono.  
 Maggio tripudia, e tu del tempo avaro  
 Compensami, o Natura;  
 Sanami d'ogni cura,  
 E il verdeggianti e caro  
 Grembo mi schiudi ove riposo io prenda...  
 E il raccolto dei bozzoli,  
 Fa ancor che abbondì, e che ben lo si venda.

(*Piccolo mondo*, IX)

Il discorso che il Betteloni personaggio intraprende nelle successive liriche replica con imbarazzante specularità l'andamento altalenante già ravvisato nella prima parte del poemetto. Nelle canzonette X e XI la voce lirica insiste con una baldanza quasi indisponente nel proprio atteggiamento di insofferenza per i fastidi della convivenza sociale («Io dall'uom non rifugio, e meno ancora / Dalle donne, se belle e sagge sono; / Ma domando

perdono, / La compagnia degli alberi talora / Sotto più d'un aspetto / Mi dà maggior diletto», X, vv. 1-7), alternando la greve ricasazione dei vizi e delle meschinità che affliggono la natura umana («O vanità malnate, o stroppi intenti, / O bassezze del picciolo mortale, / O invidie abbiette, o male / E pettegole lingue, o brute menti / Io vi aborro vi aborro, / Però ai campi ricorro», X, vv. 22-28) alle compiaciute professioni di predilezione per l'indolenza appartata della vita agreste («O eterni numi e santi, a voi non piaccia / Mai ch'altra vita io faccia / Da questa mia tranquilla / Ch'io meno in villa, / Del mondo imbuscherandomi», XI, vv. 31-35).

Puntualmente, però, nelle due liriche seguenti il suo misantropismo si capovolge, sotto la pressione di un sentimento crescente di vacuità e indeterminazione esistenziale, in un insopprimibile bisogno di socialità. Nella canzonetta XII la protesta di inattendibilità delle edulcorate immagini di contadinelle propinate dalla letteratura di genere bucolico è il viatico per l'ingresso nel poemetto della tematica amorosa e coniugale:

Tutto spira l'idillio, e sol mi manca  
 Fillide bruna o Clori bionda e bianca  
 Perché l'egloga io tessa.  
 Ma quelle stan nei libri: nel contado  
 Al bel sesso non è che assai di rado  
 Vera beltà concessa.

(*Piccolo mondo*, XII, vv. 1-6)

Certo, subito dopo una sua personalissima egloga il poeta personaggio la tesse comunque: il letteratissimo omaggio alle grazie della contadinella Anna<sup>9</sup>, tuttavia, si conclude con il ritratto desolante della donna matura ormai avvizzita a causa del proprio «ufficio di sposa e più di madre». Un'immagine di dolcezza negata, di reciproca esclusione fra il crudo destino della fanciulla e quello ancora oziosamente irrisolto del protagonista, che sancisce definitivamente l'impossibilità della vagheggiata immersione nell'idillio agreste.

Con la successiva sequenza XIII si chiude anche la seconda sezione di *Piccolo mondo*. Simmetricamente a quanto avveniva nel punto VIII, con il sopraggiungere dell'autunno e il profilarsi della stagione invernale il personaggio cade preda una volta di più delle proprie angosce esistenziali:

Che faccio io qui nell'uniforme vita?  
 Fra non intere gioie e non interi

<sup>9</sup> Si veda il paradossale ricorso al tradizionale repertorio di immagini mitologiche e di genere: «Ben tu fosti leggiadra o gaia e svelta / Fanciulla che Diana avrebbe scelta / Volentieri a compagna», vv. 7-9; «Sul colle / Come giovane pioppo il fine e molle / Tuo corpo m'appariva», vv. 13-15; «Bella tanto eri tu che si potea / Rassomigliarti a una silvestre dea», vv. 31-32.

Affanni intorpidita  
 Si culla inutilmente  
 L'anima – e ciò mi piacque fino a ieri;  
 Oggi invece mi tedia orribilmente.

(*Piccolo mondo*, XIII, vv. 49-54)

A dispetto delle ipotesi che il personaggio narratore continua ad accampare, nel doloroso avvitarci del suo monologo interiore chi legge non ha difficoltà a intravedere l'espressione di un elementare bisogno di socialità, di integrazione nella comunità civile, di cui la voce sta con fatica prendendo consapevolezza. Mettendoci nella condizione di assistere al seriocomico spettacolo della coscienza del suo personaggio narratore, Betteloni implicitamente ci conduce a riconoscere l'ineluttabilità della prospettiva ideologica fondamentale della sua messa in scena.

A farsene portatrice nel testo, attraverso un vigoroso appello etico all'edificazione familiare, è un'istanza verbale di cui il narratore afferma di aver avvertito il misterioso sussurro «Fra le ringiovanite / *Sue* domestiche mura». In realtà la prosopopea della Natura si configura come una struttura di raccordo intercoscienziale fra il Betteloni personaggio e il Betteloni autore implicito: il suo sermone non è che una teatralizzazione retorica delle conclusioni cui il protagonista è giunto dopo un lungo percorso di maturazione:

«Or ch'è rifatto il nido, a che la bella  
 Sposa non meni e la dimora antica  
 Dei padri di novella  
 Famiglia non allieti?» –  
 Così intorno mi ascolto in voce amica  
 Susurrar le domestiche pareti.

«Bada a' tuoi casi finché in tempo sei;  
 Piglia una bella giovine in isposa,  
 Fa all'amore con lei,  
 Ed abbi dei figliuoli;  
 Aver donna e fanciulli è degna cosa  
 D'ogni uom dabbene, e guai quaggiuso ai soli!»

(*Piccolo mondo*, XIII, vv. 97-108)

L'ultima sezione del poemetto è costituita dalle liriche XIV e XV: l'ulteriore slittamento in avanti della situazione enunciativa, segnalato dai versi iniziali dei due testi – «Però accadde a me pur, né più né meno, / Di prender moglie (adesso / Già già quattro anni volgono)», XIV, vv. 1-3; «A questo carne, cui principio diedi / Triste al deserto focolar dappresso, / Io lietamente pongo fine appiedi / D'una culla sedendo invece adesso», XV, vv. 1-4 – determina

un cruciale salto qualitativo nel rapporto fra *parole* testuale e prospettiva autoriale. Il poemetto si chiude nel segno di una definitiva saldatura tra i due livelli, stabilendo un regime discorsivo infine autorevole e monologico, secondo le convenzioni del genere lirico puro.

Significativamente le fasi del corteggiamento amoroso, descritte nelle tre sezioni di *In primavera* con delicata ironia familiarizzante, sono fatte oggetto di una completa ellissi. In compenso la voce si diffonde nella descrizione dell'impaccio dei due giovani sposi, la prima sera di nozze, di fronte alla tavola imbandita. Un'altra cena, che potrebbe far serie con il luculliano banchetto alla trattoria Regina di *Per una crestaia* o con l'«ova sode» disponibili all'alberguccio del Gombo nel *Canzoniere dei vent'anni*. Piuttosto che favorire l'abbassamento della situazione lirica, tuttavia, l'indugio sull'inappetenza emozionata degli sposini fornisce la piattaforma elastica per innalzare decisamente il tono del discorso lirico. Nella seconda metà del componimento la rappresentazione vira decisa verso il sublime, culminando in una stucchevole invocazione alla «sacra Notte» che segna un inedito limite di escursione per il linguaggio betteloniano, in genere così ancorato alla norma della *medietas* stilistica.

Allo stesso tono celebrativo è improntata l'intera sequenza XV: di fronte alla culla del figlio il Betteloni personaggio si abbandona alla commossa enumerazione delle infinite soavità e dolcezze del suo aspetto, in una piena encomiastica che non trova argine neppure nel positivo rifiuto delle tradizionali credenze intorno all'origine ultraterrena della grazia dei neonati:

Ben so che tu non sei dal ciel disceso,  
Né un angioletto fosti pria che nato; [...]

Ma io che non ci tengo al sovrumano,  
Qual sei più t'amo, dolce creatura  
Di nostra razza, bel fanciullo umano,  
Nato per opra di gentil natura.

(*Piccolo mondo*, XV, vv. 45-46, 53-56)

La famiglia non tollera ironie di alcun genere: i comici doppifondi coscienziali che Betteloni sapeva bonariamente cogliere e rappresentare nei suoi personaggi, gli scarti fra azione e intenzione, fra psicologismi autogiustificatori e istinti naturali di base, fra la tensione sublimante della letteratura e la banale concretezza del quotidiano, cedono il passo a un'esigenza didascalica che individua nel culto per l'idillio familiare il fondamento morale, ed etico, della vita del buon borghese.

Vero è che la celebrazione dell'amore matrimoniale costituiva fin dall'inizio il vertice strategico esplicito del progetto poematico di Betteloni. Dal momento dell'uscita di *In primavera*, d'altronde, sono trascorsi più di

dieci anni: al di là dei contraccolpi causati dalla delusione per l'insuccesso del primo libro, anche la situazione intorno a lui è oggettivamente mutata. Alla fine degli anni '60 Betteloni poteva a buon diritto apparire, nel sistema letterario italiano, un poeta innovativo, addirittura d'avanguardia. La sua era una posizione più defilata, meno radicale ma per certi versi più solida e ambiziosa rispetto al ribellismo ostentato di tanta letteratura di area scapigliata. Agli occhi di un editore avvertito come Treves, la poesia betteloniana appariva tuttavia un ibrido poco appetibile per incontrare il favore dei lettori di fine Ottocento. Rispetto al loro sistema di attese, l'esperimento romanzesco di *In primavera* risultava tanto più destabilizzante quanto più non si configurava con i tratti della marginalità deviante, della provocazione destinata a una *élite* culturale insofferente e anarcoide. Betteloni aspirava a una piena istituzionalizzazione della propria innovativa proposta. La sua poesia non solo presupponeva, e auspicava, l'instaurarsi di un radicale cambio di gusto: più audacemente ancora, partiva dall'ipotesi di un vero e proprio cambio di pubblico.

Nei fatti quel ricambio non avvenne, almeno nei termini e nella direzione che Betteloni si era figurato, e in breve tempo la sua proposta si trova ad essere percepita come attardata, goffamente inattuale. L'atteggiamento acidamente recriminatorio che viene via via ad assumere nel corso degli anni '80 e '90, reagendo al montare delle seduzioni del simbolismo europeo, testimonia la rabbiosa frustrazione di un poeta che aveva immaginato per la poesia italiana un ambizioso destino di modernità, ma che di fronte al progressivo concretizzarsi di una ipotesi di modernità differente si trova semplicemente sprovvisto dei mezzi per comprenderla, e dunque per parteciparvi.





### III

## STRATIGRAFIA DELLA LINGUA BETTELONIANA

### 1. UNA AMBIGUA FORMAZIONE DI COMPROMESSO

La lingua è sempre stata avvertita come un elemento fondamentale nella valutazione della poesia di Betteloni. Nei versi di *In primavera* egli perseguì programmaticamente l'obiettivo di allestire un tessuto linguistico inedito, in grado di provocare un effetto di *choc* nell'orizzonte d'attesa dei contemporanei. Nella *Conclusione* egli rivendica con spavalderia la novità del proprio lavoro, rappresentandosi come il temerario campione di una opzione linguistica risolutamente antiretorica e antiletteraria, votata al raggiungimento di un massimo effetto di semplicità e immediatezza comunicativa:

Mai non s'usò in Italia  
Scriver come si parla,  
Mai non s'ebbe il coraggio  
Di scrivere il linguaggio  
Di chi intrattiensi o ciarla  
O si spiega a' suoi simili.

Anzi ci vuole un abito  
Posticcio e d'etichetta,  
Dove il pensier s'impaccia;  
Però fra noi s'ha taccia  
Che la mente più eletta  
Non sappia farsi leggere.

[...] Lasciam l'arti fittizie,  
Linguaggio sia lo scritto;  
Ci sia l'uomo e il suo core,  
Scompaia lo scrittore,

E questi avrà il diritto  
 Che i suoi libri si leggano.

(*Conclusion*e, 4, vv. 31-42, 49-54)

Nonostante gli auspici, soltanto una ristretta cerchia di critici letterari e lettori specializzati ebbe modo di leggere i versi di *In primavera*: e al di là di qualche isolata voce di apprezzamento, i più reagirono alla novità del suo «scrivere come si parla» rifiutandosi di riconoscergli i requisiti minimi di dignità poetica. Le accuse di trasandatezza e grossolaneria stilistica divennero un *topos* critico ripetuto con regolarità impressionante e persino attraverso la medesima scelta di esempi, al punto da far pensare che proprio l'intransigenza superficiale della precoce tradizione censoria abbia finito per enfatizzare oltre il dovuto un'immagine di trasgressività linguistica <sup>1</sup>.

Per gli stessi sostenitori di Betteloni, d'altronde, l'impegno critico maggiore è consistito a lungo nell'accreditare la qualità poetico-letteraria di una lingua apparentemente così facile e piana da apparire quasi dilettesca. In questo contesto polemico maturò e prese consistenza (grazie anzitutto all'autorevolissimo avallo carducciano <sup>2</sup>) l'altro argomento principe nel dibattito intorno alla poesia di Betteloni, ovvero la valorizzazione della genuina matrice classica della sua ricerca di semplicità e naturalezza espressiva. Pur senza negare la presenza occasionale di cadute di gusto o eccessi colloquiali, sottolineando l'esplicito richiamo betteloniano alla

<sup>1</sup> Per una rassegna completa e accurata delle posizioni critiche intorno alla poesia betteloniana si può vedere il saggio di Gianfranco Betteloni su *La fortuna dell'opera di Vittorio Betteloni*, pubblicato in appendice a V. Betteloni, *Opere complete*, a cura di M. Bonfantini, IV, Milano, Mondadori, 1953, pp. 540-633.

<sup>2</sup> Giosuè Carducci, *Dieci anni addietro*, «Fanfulla della domenica», 22 febbraio e 28 marzo 1880, poi pubblicato come introduzione al volume *Nuovi versi*, Bologna, Zanichelli, 1880. Nel saggio, in particolare, Carducci non solo avanzava qualche riserva rispetto a certi eccessi prosastici («[...] non nego che in quel canzoniere ci siano lungaggini prosaiche e certe interpolazioni non d'ottimo gusto, e qualche bizzarria a freddo, e un po' d'esagerazione sistematica, che, sia pur del naturale, offende l'arte»); con ineccepibile rigore filologico segnalava anche alcune dissonanti persistenze della *koinè* tradizionale («[...] un'ora innante, indarno, ella sosta, se non sono locuzioni accademiche, certo in quello stile non vanno; e il *più veloce* è troppo eroico per una ragazzina. Di sì fatte mende nella dizione del Betteloni ce n'è»). È bene d'altronde tenere presente la prospettiva polemica entro cui si collocano le simpatie betteloniane del Carducci, che in quegli anni era impegnato in una aspra battaglia contro le degenerazioni «realistiche» e «antiletterarie» (nonché tendenzialmente europeiste) di scuola o ispirazione scapigliata. In quel contesto, valorizzare Betteloni significava evidentemente normalizzare l'ala più moderata e meno organica di quel movimento di giovani letterati rivoluzionari (o pretesi tali): stabilendo così un discrimine, un limite di tolleranza rispetto alla radicalità delle istanze di rottura con la tradizione, a partire dal quale ribadire con più forza la propria condanna per certi eccessi oltranzistici.

lezione dei maggiori maestri italiani del Quattro e Cinquecento («Appresi in Ariosto e Poliziano / Il lesto far disimpacciato e schietto; / Io miro al sommo effetto / D'esser semplice e piano», *Conclusione*, 5, vv. 13-16) era possibile legittimare la sostanza della sua operazione linguistica attraverso la tutela di una ascendenza pienamente tradizionale.

Quando in tempi recentissimi (a partire specialmente dall'edizione Bonfantini alla fine degli anni '40) Betteloni comincia a essere fatto oggetto di un rinnovato interesse, ad attrarre l'attenzione degli studiosi è ancora una volta la veste linguistica di *In primavera*. Nel poeta si individua un precoce alfiere del generale processo di prosaicizzazione del linguaggio poetico tradizionale che, secondo un luogo critico diffuso, costituirebbe una delle linee guida del cammino di modernizzazione lirica intrapreso con forza sul finire dell'Ottocento<sup>3</sup>. Sottoponendo i testi di Betteloni a uno scandaglio analitico sempre più accurato si è tuttavia finito per concludere che la sua lingua non era poi così innovativa come sembrava: pur presentando alcuni vistosi segnali di rottura rispetto ai modelli della tradizione, il suo stile manteneva con quella medesima tradizione corposi legami di dipendenza. Al di là della relativa varietà di accenti valutativi, a uscirne è l'immagine di una lingua ibrida, spuria, costruita come una ambigua formazione di compromesso<sup>4</sup>.

Per quanto ineccepibile rispetto alle dinamiche storiche della lingua letteraria del secondo Ottocento, l'opposizione binaria fra «vecchio» e «nuovo», «resistenze della tradizione» ed «elementi di innovazione», rischia di risultare riduttiva e persino fuorviante se la si utilizza come schematica griglia di valutazione della lingua di *In primavera*. Già Luca Serianni ha notato che se «l'adozione di uno 'scrivere come si parla' da parte di Betteloni non elimina certo singole chiazze letterarie», tuttavia è opportuno distinguere i meri «aulicismi inerziali» dai casi in cui il debito linguistico con la tradizione è stilisticamente attivo<sup>5</sup>. La lingua di *In primavera* ap-

<sup>3</sup> «Il nome del Betteloni è un nome obbligato quando si parla di prosaicizzazione poetica nel Secondo Ottocento», scrive ad esempio Luca Serianni nella sua recente *Introduzione alla lingua poetica italiana* (Roma, Carocci, 2001, pp. 234-235).

<sup>4</sup> È in particolare Antonio Girardi, nel suo importante saggio *La lingua poetica tra scapigliatura e verismo* («Giornale storico della letteratura italiana» 68 (1981), 504, pp. 573-599), ad aver parlato per la lingua betteloniana di «un compromesso storicamente labile, ma artisticamente ineccepibile, fra tradizione e innovazione».

<sup>5</sup> «Gli *augelli*, insomma, possono essere indifferentemente un topico ingrediente del lessico poetico ('l'aure dintorno a gara e vispi augelli [...] / onor faranno' [...]) oppure l'ingrediente decisivo di una portata ('gli augelli il mattin presi, unti e arrostiti, / eran su la rotonda / polenta molle in lunghe e fitte schiere / per la cena imbanditi' [...])» (L. Serianni, *op. cit.*, pp. 235-236). I passi di Betteloni sono tratti da *Canzoniere dei vent'anni*, 19, vv. 54-56, e da *Piccolo mondo*, IV, vv. 55-59.

pare costruita in larga misura come *pastiche*: i livelli della strutturazione linguistica si intersecano nel libro in modo talmente complesso e vario da rendere spesso difficile l'attribuzione di un segno interpretativo stabile a certi fenomeni o atteggiamenti. Il loro valore andrà deciso non tanto in astratto, rispetto alle generali coordinate storico-linguistiche, ma anzitutto in relazione all'impiego stilistico che l'autore ne appronta nel singolo luogo testuale.

Attraverso la sistematica mescolazione di registri e repertori differenti, Betteloni si sforza di sfruttare i margini di contraddizione del proprio codice espressivo per ottenere un effetto estetico: se è vero che egli non domina sempre fino in fondo il potenziale di conflittualità stilistica che se ne genera, la strategia dell'ironia instilla nei suoi versi il contravveleno che ne riscatta anche gli umori più smaccatamente antimoderni, diluendoli nel serrato dialogismo interno di una *parole* lirica costitutivamente stratificata e autoparodistica.

### 1.1. Il livello fonomorfológico

Nel saggio di Marco Perugini *Appunti sulla lingua poetica di Vittorio Betteloni* (uno dei rari studi monografici recenti) l'obiettivo dichiarato dell'autore è di ridimensionare, sulla base di una analisi scientifica e rigorosa, certi giudizi un poco impressionistici e superficiali intorno al presunto potenziale di novità della lingua betteloniana:

Proprio nel suo porsi come crocevia dei processi di rinnovamento linguistico della poesia italiana del secondo Ottocento, il Betteloni, a nostro avviso, è stato fatto spesso oggetto di forzature interpretative che ne accentuavano la volontà di innovazione, indicando in lui uno dei primi campioni di quella rottura col linguaggio poetico tradizionale, che si sarebbe pienamente manifestata, di lì a poco, col decadentismo pascoliano e dannunziano o col crepuscolarismo di Gozzano. Se ciò è parzialmente vero per quanto riguarda il lessico, non altrettanto può dirsi per le strutture di base della sua lingua, che anzi dimostrano ancora consistenti agganci con la lingua letteraria tradizionale.<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Marco Perugini, *Appunti sulla lingua poetica di Vittorio Betteloni*, «Studi linguistici italiani» 11 (1985), pp. 105-118. Il passo citato si legge a p. 106.

## IV

### NARRARE IN RIMA: METRICA E MELICA DI «IN PRIMAVERA»

#### 1. UNA METRICA ANTIROMANTICA E QUASI ROMANZESCA

Scorrendo le riflessioni prodotte nell'arco di oltre un secolo intorno al 'caso' Betteloni, è sorprendente registrare una quasi totale assenza di interesse, anche da parte degli studiosi più avvertiti, per l'aspetto propriamente metrico di *In primavera*. È ben vero che a un primo sguardo il livello della strumentazione metrica non si segnala certo come il più originale del libro: ma una tanto unanime e duratura noncuranza critica è forse l'indizio di un più sottile imbarazzo di fronte all'apparente innocenza della prassi versificatoria betteloniana.

Le singole forme di cui lo scrittore si serve appartengono a pieno titolo al repertorio delle soluzioni più comuni nella tradizione precedente: vistosa è semmai l'assenza dei modelli più connotati in senso ottocentesco. Eppure l'assetto metrico di *In primavera*, considerato nel complesso, rappresenta un vero *unicum* nel panorama della poesia postunitaria: anche in questo caso Betteloni instaura con la tradizione un rapporto proficuamente ambiguo e contraddittorio, giungendo a elaborare una proposta formale moderna e innovativa a dispetto del suo apparente antisperimentalismo.

È Betteloni stesso a identificare, in una lettera al Patuzzi del marzo 1866, il ridotto catalogo di strutture che utilizzerà nel primo libro: «Saranno tutte canzoncine e sonetti». L'uso del sonetto è limitato in realtà a un ambito testuale autonomo e circoscritto – in sostanza le cinquanta liriche della sezione *Per una signora*. Al conto andrebbero aggiunti anche i tre testi collocati con funzione di *Intermezzo* al termine di ciascuna sezione: ma si tratta di innesti piuttosto estemporanei, che non incidono in modo rilevante sulla fisionomia metrica della raccolta. Al di là di queste pur significative

eccezioni (su cui torneremo in seguito), l'intero ciclo poematico delle quattro «età d'Amore» mostra un'intelaiatura assai omogenea e coerente: tutte le 33 liriche del *Canzoniere dei vent'anni*, le 25 di *Per una crestaia*, i 12 testi della *Conclusion*e e i 15 di *Piccolo mondo* rimandano al paradigma formale versatile ed eclettico, eppure al tempo stesso riconoscibilissimo, della «canzoncina», o meglio della canzonetta.

Nell'uso betteloniano le voci *canzonetta*, *canzoncina*, *ode*, *anacreontica*, si alternano fra loro indifferentemente, in un'accezione piuttosto elastica e poco connotata dal punto di vista generico<sup>1</sup>. Per il poeta veronese la canzonetta sembra rappresentare una sorta di grande paradigma o supertipo metrico, riconducibile bensì a una larga varietà di tradizioni e modelli storici differenti eppure disponibile ad essere riutilizzato anche al di fuori di una precisa collocazione entro le griglie di genere codificate.

Si tratta di un dato decisivo per cominciare a delineare il profilo della sensibilità metrica del giovane poeta. Intorno agli anni '60-'70 dell'Ottocento comporre un libro di canzonette significava porsi su una linea di piena continuità con oltre mezzo secolo di intenso riuso creativo, da parte dei romantici di prima e seconda generazione, di un metro già ampiamente levigato dal fervido lavoro di sperimentazione formale condotto nel corso di tutto il Sei e Settecento (da Chiabrera in avanti, fino a Metastasio, a Parini, a Monti). Rispetto al vivace eclettismo primottocentesco, la posizione di Betteloni è siglata però da un incremento di intenzionalità ed efficacia contaminatoria: la specificità del suo atteggiamento sembra risiedere nella prospettiva *a posteriori*, da osservatore postumo per così dire, attraverso cui individua nel modulo canzonettistico una sorta di metro *passé partout*, prezioso e vantaggioso proprio in ragione della sua implicazione storica con una pluralità di mode e tradizioni poetiche. L'opportunità di realizzare uno spregiudicato *crossover* ironico e funzionale di quelle eterogenee matrici costituisce una risorsa inestimabile per il suo progetto di una poesia moderna e versatile, in grado di scardinare le abituali distinzioni di genere armonizzando e mescolando, romanzescamente, tensione narrativa ed ef-

---

<sup>1</sup> Si vedano questi passi tratti dall'epistolario (e riportati in G. Brognoligo, *Note critiche e biografiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938): «Io sto scrivendo le memorie della mia giovinezza. Questo naturalmente in poesia [...] Saranno tutte *canzoncine* e sonetti», 5 marzo 1866, p. 54; «I versi che ho pubblicato fecero un certo chiasso a Verona. A chi piace questo, a chi piace quello. Chi preferisce i sonetti alle *odi*, chi le *odi* ai sonetti», 5 luglio 1868, p. 83; «Io vorrei terminare il mio libricciuolo di *canzonette*, ma ho molta paura di non lo poter fare», 28 agosto 1868, p. 85; e commentando un testo dell'amico Patuzzi: «L'argomento che di per sé sarebbe, più che serio, doloroso, com'è d'ogni rimpianto di lieto passato, trattato così in una *canzoncina*, in una *anacreonticuccia*, che non vuol parere, che non si dà punto aria, me lo rende più attrattivo», 29 aprile 1867, p. 68.

fusione lirica, umori di satira sociale e attenzione alla messa in scena ‘quasi drammatica’ della psicologia del personaggio.

La percezione della fitta polivalenza di echi, delle molteplici armoniche allusive della canzonetta betteloniana può ritenersi un’esperienza comune a qualsiasi lettore di *In primavera*. Sembra abbastanza immediato ad esempio il richiamo alla fertilissima tradizione moderna della ballata romantica, che pur non avendo mai maturato un assetto metrico stabilmente codificato, entro il modulo canzonettistico produsse come noto un nutrito campionario di esemplari testuali. Sappiamo che la ballata costituiva per Betteloni soprattutto un obiettivo polemico, come dimostra peraltro lo scoperto e reiterato gioco parodistico riservato all’interno di *In primavera* ad alcuni dei più bizzarri motivi della narrativa ballatistica<sup>2</sup>. Da quella vasta e fortunata tradizione, tuttavia, Betteloni poteva anche desumere un ricco serbatoio di soluzioni tecniche da mettere a frutto per i propri fini: e certo le maggiori ballate del Carrer o del Dall’Ongaro – ma soprattutto, si capisce, del Prati – offrivano un precedente difficilmente trascurabile nell’uso del metro canzonettistico (sia nella più tradizionale forma strofica, sia combinato all’interno di soluzioni polimetriche più complesse) come supporto per sequenze lirico-narrative articolate, di respiro ampio. Per altro verso, il giovane poeta era ben conscio del ruolo che il contenitore generico della ballata aveva giocato nell’affermare la canzonetta come paradigma di una poeticità diffusa, ben riconoscibile soprattutto dai settori del pubblico letterario cui *In primavera* si proponeva di rivolgersi.

<sup>2</sup> Particolarmente complessa e sottile è l’operazione di straniamento metrico-generico realizzata nel cosiddetto «ciclo del Gombo» (si tratta delle liriche 16-21 di *Canzoniere dei vent’anni*), dove la *rêverie* medieval-cavalleresca del protagonista, palesemente condotta su toni caricaturali, è sottoposta a un ulteriore scarto straniante dal punto di vista metrico attraverso una ironica ripresa archeologica della forma antica, originaria, della ballata. La ripresa betteloniana della ballata antica non prevede un calco rigorosamente filologico del modello: l’ironica intenzione di alludere alla forma già due-trecentesca, anzitutto attraverso il mezzo tecnico della ripresa, si combina all’intenzione di segnalare una resistenza di modernità rispetto al modello. Questa dinamica si realizza in modo di volta in volta differente. Gli schemi metrici della lirica 16 (XX AAbCCb, ripetuto per sei volte) e 18 (XX ABABCDDC, per cinque volte) non prevedono il tradizionale richiamo, nella stanza, dell’uscita rimica della ripresa. Da qui l’impressione di una maggiore indipendenza tra le due strutture, che corrobora l’ipotesi di un ironico innesto tra forma antica e moderna della ballata. Il richiamo rimico è invece presente nella lirica 17 (XX ABXAB, per sei volte), sia pure in posizione anomala (al centro della stanza invece che alla fine): ma ciò che colpisce, qui, è la *variatio* progressiva della ripresa, che conduce a un comico ribaltamento del contenuto semantico e tonale del distico iniziale («Pur gli era nel segreto ch’io nutria / Fede maggior che non nell’arte mia», vv. 1-2; ma: «Or del segreto oppur dell’arte mia / Davver ch’io non so più qual peggio sia», vv. 37-38). Parossisticamente arzigogolato e complesso, infine, lo schema della lirica 19 (XYXY ABXAB XX CDYCD YY [...] MNXMN XX OPYOPY YXYX), che si configura addirittura come una ironica approssimazione alla forma della ballata grande.

Il fattore della familiarità presso un largo pubblico di lettori non specializzati è decisivo per l'identificazione di un'altra grande tradizione di riferimento della canzonetta betteloniana, quella del melodramma (genere cui la stessa ballata romantica, non per caso, doveva molto). Un singolare indizio rivelatore, a riguardo, si può cogliere nella scena d'apertura di *Canzoniere dei vent'anni*: a favorire l'incontro fra il protagonista e la giovane donna di cui si innamorerà è infatti il richiamo esercitato dal «molle suono» che una piccola banda musicale effonde, nell'ora del passeggio serale, per il lungarno pisano:

Eran le note, i desolati accenti  
 Di Violetta, che piangendo addio  
 Dice ai sogni ridenti,  
 Di Violetta che in sinistro oblio,  
 Da tisi insieme e dal funesto amore  
 Divorata si muore.

(*Canzoniere dei vent'anni*, 2, vv. 1-6)

Una sorta di segnale di riconoscimento, per i due innamorati ma non solo per loro. Nella piccola folla di «color che appresso / Ivi per meglio udir faceano crocchio» ad essere prefigurato è il pubblico stesso di *In primavera*: l'effetto di *mise en abîme*, per cui il lettore si riconosce nel personaggio spettatore ritratto nel testo, istituisce un rapporto di affinità elettiva anche fra i versi cantati del melodramma e quelli lirico-romanzeschi di *In primavera*. Non si tratta ovviamente di impegnarsi a ricercare nel testo precise corrispondenze con gli schemi metrici di questo o quel libretto: per la canzonetta betteloniana le ariette del melodramma sono soprattutto un prezioso piano di sfondo pragmatico. Betteloni sa di rivolgersi a un pubblico che, grazie alla frequentazione dei teatri d'opera, si è fatto l'orecchio a una certa idea di metricità, è entrato in possesso di un patrimonio di competenze che definiscono, per così dire, un orizzonte d'attesa. Sullo sfondo di quella competenza metrica diffusa si innesta l'idea metrico-formale che informa tutta *In primavera*: istituire un raffinato gioco contrappuntistico, percepibile appunto anche dal lettore borghese medio, fra l'istanza di sublimazione melica costitutiva della forma canzonetta e l'inedita tensione a una discorsività distesa, protratta, di ascendenza prosastica e romanzesca. Infine, la grammatica musicale del melodramma non è priva di influssi anche al livello della macrostruttura di *In primavera*: certo il poema-romanzo di Betteloni non prevede la rigorosa scansione in recitativi e arie che fin dal Settecento definiva il genere, ma sembra alludervi talvolta attraverso la tendenziale alternanza fra sequenze narrative e intermezzi più schiettamente melico-effusivi. In *Canzoniere dei vent'anni*, ad esempio, le manierate liriche 7 e 15 hanno la funzione di veri 'a lato' lirico-bucolici, che interrompono la



narrazione per annunciare o commentare un momento tipico della storia amorosa del protagonista.

Un'ultima direttrice allusiva della canzonetta betteloniana è avvertibile nelle sequenze in cui l'istanza lirico-narrativa si attenua lasciando spazio all'emergere della vena satirica (in senso largo, classico) dell'autore. L'immediato richiamo alla tradizione dell'ode satirico-civile settecentesca è rafforzato sul piano tecnico dalla spiccata centralità, nel repertorio degli schemi canzonettistici sperimentati da Betteloni, della struttura tipica dell'ode pariniana (l'esastica di settenari con schema *ababcc*). Ma in un contesto generico-modale analogo, è verosimile che anche gli amatissimi *Lieder* di Heinrich Heine abbiano rappresentato un importante riferimento ideale nel trattamento del formante metrico italiano ad essi più immediatamente assimilabile<sup>3</sup>. All'interno di *In primavera* le modulazioni più efficaci della disposizione satirica di Betteloni si concentrano in alcune sequenze di *Per una crestaia* (come ad esempio la breve storia del costume amoroso tratteggiata nelle liriche 16-19) e soprattutto nella *Conclusion*: si veda in particolare la canzonetta 3, dove l'aperta difesa dell'«innocente grazia» delle «povere fanciulle» del popolo si accompagna a una comprensione profonda e sincera, al di fuori di ogni moralismo perbenista, dei rischi e delle insidie che la loro condizione comporta:

Sono ignoranti le fanciulle e tolto  
 Che san l'arte d'amore altro non sanno;  
 Ma pur che donna sappia amar, sa molto,  
 Le più sapute a me noia mi danno.

Povere sono e vivon di lavoro;  
 Salano il pane di lavoro onesto;  
 E che per ciò?... Viva la faccia loro,  
 Se in verità tutto lo sconcio è questo!

[...] O mie leggiadre, o mie pudiche dame,  
 Che pur gli occhi piegate vergognose,  
 Sapete voi che cosa sia la fame,  
 Lo stento, il freddo e le altre dolci cose?

<sup>3</sup> Già si è detto in precedenza del profondo influsso esercitato, sulla sensibilità del giovane Betteloni, dal *Buch der Lieder* di Heinrich Heine, anche e specialmente in ragione degli originali umori comico-satirici. È interessante rileggere, nella parte finale della già citata lettera al Patuzzi del 5 marzo 1866, il giudizio che il nostro pronuncia sulla traduzione heiniana di Bernardino Zendrini (anch'essa realizzata con i materiali formali dell'ode-canzonetta): «Ho letto la traduzione d'Heine di Zendrini, ma mi pare che ci sia una forma un po' troppo ladra in parecchie di quelle strofette. Gli è pur vero che l'uso d'Heine era d'essere tanto semplice da sconfinare spesso col puerile e col popolare. Nessuno lo sa meglio di me, che l'ho tanto studiato, e che ora ora lo lessi anco in tedesco; ma Zendrini mi cade spesso nel volgare, nel dozzinale» (G. Brognoligo, *op. cit.*, p. 56).

Ed esser belle, e a cangiar l'aspra sorte  
Bastare un monosillabo, un sol cenno?

(*Conclusione*, 3, vv. 37-44, 57-62)

In *Piccolo mondo* la propensione alla dissertazione ponderata e mordace intorno ai costumi della civiltà moderna viene addirittura in dominante, in corrispondenza con l'allentarsi complessivo dell'istanza narrativa: si pensi ad esempio alla rammemorazione della vita agreste del passato nella seconda parte della lirica IV, o alle considerazioni sullo stato della villa di famiglia nella VI, o ancora all'emblematico attacco del punto VII: «Ma il moto urge e governa / Ogni terrestre cosa: / Sol la Vicenda eterna / È in terra, e mai non dorme / E mai non si riposa / Dal mutar nomi e forme» (vv. 1-6).

Sempre in questa cornice evocativa le strofette betteloniane sembrano suggerire anche un rinvio, significativo seppure forse meno sostanziale, alla maniera sanguigna e graffiante di Giuseppe Giusti. Vero è che la vena satirica di Betteloni riposa in genere su un atteggiamento di fondo indulgente e bonario, e raramente tocca le punte acri tipiche della *verve* del poeta toscano: eppure l'impressione che l'autore di *In primavera* voglia giocare con quel modello è irresistibile. In *Per una crestaia*, 5, ad esempio, la tenera canzonatura della vanità della crestaia sedicenne, che con il proprio «abito cenere» può già «credersi / Una donnina vera», richiama alla memoria alcune cadenze della celeberrima *Vestizione* del Giusti – che racchiudeva una condanna ben altrimenti feroce e beffarda delle grette ambizioni di promozione sociale del piccolo borghese arricchito. A certificare la pertinenza del riferimento allusivo è la ripresa, tanto più significativa perché solo superficiale, di una coppia di parole-rima già presenti nel modello:

Or tra lo *strascico*  
E l'*albagia*  
Un chiappanuvoli  
Par che tu sia.

(G. Giusti, *La vestizione*, vv. 289-292)

E col tuo bravo *strascico*  
Solevi per la via,  
Con pomposa *albagia*  
Trionfalmente muovere.

(*Per una crestaia*, 5, vv. 5-8)

Né sarà una coincidenza che le sequenze immediatamente successive – fra le più audaci peraltro, dal punto di vista tematico, di *Per una crestaia* e di tutta *In primavera* – siano costruite su gabbie metriche snellissime, con forte dominanza del quinario, secondo un modulo tra i più fortunati sperimentati dal Giusti stesso. Si pensi alle quartine di quinari sdruciolati e

piani (rimati  $a'bc'b$ ) della lirica 6, che replica appunto il metro della stessa *Vestizione*; o ancora alle quartine di settenari e quinari della canzonetta 7 (è la celeberrima sequenza della cena alla trattoria Regina: lo schema è  $abb_{(5)}a_{(5)}$ ). In *Piccolo mondo* anche il tono dell'affondo critico si fa talora più brusco, rimandando in modo più diretto al pungente sarcasmo giustiano:

Le manie metafisiche discese  
 Anco non eran nell'Italia allora;  
 La scienza politica, com'ora,  
 Non era ancor palese  
 A ciascheduno, fino al mio barbiere:  
 Cose che non parrebbe, e pur son vere.

(*Piccolo mondo*, IV, vv. 7-12)

Mai, per esempio, non s'udì che avesse  
 Il pero a sdegno il suo non vil mestiere  
 Di fare delle pere,  
 E ch'egli a un tratto il cedro si credesse,  
 Come dell'uom si vede  
 Che sovente succede.

[...] O vanità malnate, o stroppi intenti,  
 O bassezze del picciolo mortale,  
 O invidie abbiette, o male  
 E pettegoie lingue, o brute menti  
 Io vi aborro vi aborro,  
 Però ai campi ricorro.

(*Piccolo mondo*, X, vv. 7-12, 19-24)

Nel suo attraversamento transgenerico della canzonetta Betteloni non si limita però a inscenare il proprio ambiguo e complesso rapporto dialogico con i 'padri', ora giocandolo su un registro chiaramente parodistico ora invece mirando a un effetto di *pastiche* allusivo più leggero e implicito. Il proposito che lo anima è ben più radicale: egli mira ad attingere una sorta di 'grado zero' della metricità moderna, dotandosi di un *medium* formale tanto duttile, versatile, e insieme formalmente innocente da presentarsi al lettore come un *analogon* funzionale, entro il dominio della letteratura poetica, della moderna prosa da romanzo. Il paradosso è che Betteloni non lavora a una negazione, a un ottundimento dei tratti distintivi tradizionali del discorso in versi: la sua scelta cade, al contrario, su uno dei moduli in cui gli indici formali della poeticità sono più esasperatamente presenti. Oltre che per lo straordinario potenziale di versatilità generica depositato nella sua storia, la canzonetta identifica il mezzo metrico più funzionale al suo progetto di un moderno poema borghese anche e proprio in ragione della sua ridondanza ritmico-fonica ormai normalizzata e per così dire trivializzata.



## LA POESIA BETTELONIANA DOPO «IN PRIMAVERA»

## 1. POESIA DELLA MATURITÀ O POESIA DELLA DECADENZA?

Dopo l'esordio di *In primavera* l'attività letteraria di Betteloni sembrerebbe proseguire in modo abbastanza regolare per circa un trentennio: oltre ai volumi di traduzione e ad alcuni esperimenti marginali in ambito teatrale e romanzesco, egli compone e pubblica, a distanza di una dozzina d'anni l'una dall'altra, tre ulteriori sillogi poetiche (*Nuovi versi* nel 1880, *Stefania e altri racconti poetici* nel 1892, *Crisantemi* nel 1903). Eppure non è difficile accorgersi che la forza d'urto della sua proposta si è ormai fatalmente allentata: nessuna delle raccolte successive al '70 è sostenuta da un'ambizione progettuale paragonabile a quella che aveva ispirato il primo libro. Si potrebbe dire che a trent'anni il giovane Betteloni è già, paradossalmente, un autore postumo a se stesso: rassegnato a un drastico ridimensionamento del proprio programma artistico originario, si rivela incapace di elaborare una linea di lavoro alternativa solida e convincente.

Nella lettera inviata all'amico Gaetano Patuzzi il 5 marzo 1866, egli mostrava di considerare *In primavera* come il punto d'avvio di un percorso espressivo assai articolato e impegnativo, da sviluppare con pazienza e determinazione:

A questo primo volume indi ad uno o due anni dovrebbe seguirne un secondo, dove vorrei col mezzo di cinque o sei poemetti drammatizzare alcune passioni grandiose ed antiche messe in lotta colle abitudini, colle tendenze, collo spirito annacquato dal nostro secolo. Questo libro sarebbe infinitamente più serio. Tu vedi che per ora ho da fare. Ma in due o tre anni, se non muoio, posso far questo. Così mediante questi due libri stabilita la mia maniera di sentire e di vedere come artista, come uomo e come pensatore, m'accingerei ad un poema, al poema di cui ti parlai.

Del quale non posso per ora né fissare i limiti, né indovinare il tempo che mi ci vorrà a farlo. Io faccio conto però di mettere in esso tutto me stesso; di lavorarlo intorno ai trent'anni, nell'epoca più efficace e più valorosa della vita.<sup>1</sup>

Il fatto che nessuno di questi abbozzi o canovacci trovi attuazione nelle raccolte successive è rivelatore: per quanto vaghi e approssimativi, essi esibivano la salda adesione ad una opzione assai marcata, innovativa e personale sul piano del genere. La centralità della forma poetica intesa come orizzonte organizzativo forte, complessivo del libro di versi, sembra essere il correlativo tecnico fondamentale della rivoluzionaria ipotesi di poesia narrativa e borghese che Betteloni stava cominciando a saggiare, proprio in quei mesi, con la scrittura di *In primavera*.

Già il volume *Nuovi versi* (che pure include l'importante poemetto *Piccolo mondo*) presenta invece la tipica struttura debole e composita della raccolta miscelanea: la medesima che, un quarto di secolo più tardi, caratterizzerà l'estrema prova *Crisantemi*. Né il comune denominatore del genere assicura una vera coesione interna alla serie dei *Racconti poetici*. È sufficiente scorrere i sottotitoli dei componimenti per rendersi conto che, di volta in volta, la forma-racconto si concretizza in varietà sottogeneriche assai eterogenee: dal «racconto epico» al «racconto mondano», dalla «leggenda» all'«episodio storico e romanzesco», dalla «piccola epopea per fanciulli» alla «fola da sere d'inverno». L'impressione di omogeneità suggerita dal titolo ne risulta del tutto vanificata.

Il brusco e definitivo abbandono della forma poetica rivela una netta ridefinizione dell'assetto pragmatico della proposta betteloniana: archiviata l'anticonvenzionale immagine di pubblico che aveva orientato il libro d'esordio, egli si rivolge ora a un interlocutore più tradizionale, ancorato ai sobri criteri di gusto della poeticità ufficiale. Nel definire il proprio atteggiamento verso quel nuovo pubblico di riferimento, tuttavia, Betteloni appare disorientato, intimamente a disagio: incerto fra la tentazione di compiacerne le attese e il desiderio di contrapporvisi polemicamente, egli si sforza di addomesticare la carica sovversiva delle proprie convinzioni estetiche senza tuttavia rinnegarne la sostanza. Di fatto, nella sua produzione matura si fatica a ravvisare un orientamento stilistico omogeneo, un'opzione di gusto stabile e riconoscibile: egli appare impegnato contemporaneamente su linee di lavoro differenti, talora persino conflittuali. L'effetto si può spiegare solo in parte con la relativa disomogeneità cronologica dei materiali via via raccolti in volume: anche testi composti in un lasso

---

<sup>1</sup> G. Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 55.

temporale assai ridotto rivelano talora sensibilità divergenti. È il caso di poesie tutte comprese nei *Nuovi versi*, e datate fra il '75 e il '78, come la colloquiale *La strada* e l'aulica *Frammento epico*, la provocatoria *Realismo* e la manierata *La rocca di Garda*. Per converso, alcuni dei componimenti più tardi ripropongono modi assai vicini alle migliori sperimentazioni degli anni '60 e '70: basta rileggere la breve novellina umoristica *La signora dal bianco ventaglio* (1901) o il crudo «poema breve» *Il delitto* (1900), entrambi compresi in *Crisantemi*. La stessa programmatica adesione alla poetica del 'vero', lungi dall'alimentare l'energica spinta propulsiva degli esordi, perde consistenza e capacità coesiva: l'orgogliosa esibizione della tessera di 'realista militante' potrà bensì servire, come accade nell'introduzione ai *Crisantemi*, a certificare la ferma contrapposizione all'emergente gusto di marca simbolistico-dannunziana, ma certo non rinsalda la problematica coerenza di ispirazione della raccolta.

Tali considerazioni inducono a preferire l'adozione di una prospettiva descrittiva trasversale, orientata sulla fisionomia dei singoli testi piuttosto che sui contesti in cui appaiono. Consentendo di evidenziare le direttrici di ricerca che attraversano la produzione betteloniana dopo il 1870, l'opzione risolve in termini meno umorali anche la questione del giudizio di valore su questa seconda fase poetica. Non c'è dubbio che il volume *Crisantemi*, quando esce alle stampe nel 1903, appare nel complesso più attardato e inefficace dei precedenti: e tuttavia ripropone, sia pure in forma irrigidita e fossilizzata, il medesimo disorganico *carnet* di opzioni e risultati che già si poteva apprezzare nei *Nuovi versi*. Forzando un poco i termini del ragionamento, si potrebbe sostenere che dal 1870 in avanti l'offerta poetica di Betteloni non cambia più, o cambia assai poco: è il mondo intorno a lui che invece si trasforma assai rapidamente, esasperando la patina di inattualità della sua voce. Nella prospettiva della storia interna della scrittura, tuttavia, il punto di rottura si è già consumato in precedenza, a cavallo fra l'insuccesso di *In primavera* e il faticoso tentativo di riposizionamento avviato a partire dai *Nuovi versi*.

