



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE

in

FILOLOGIA MODERNA

Classe LM-14

Tesi di laurea

GUIDO GOZZANO: POETICA, LETTERE, POESIA

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa PATRIZIA ZAMBON

Laureando:

LUIGI MILANA

N° matr.: 1132002 /LMFIM

Anno Accademico 2015-2016

a

PAOLA
PIERO
ELISABETTA
ELENA
ROBERTA
EVA
LUIGI

GUIDO GOZZANO: poetica, lettere, poesie

INDICE	p.	1
INTRODUZIONE		3
1. LA POETICA		5
1.1. <i>Tendenze letterarie e sperimentalismo poetico</i>		5
1.2. <i>Finzione letteraria e parti costitutive del pensiero di Gozzano</i>		6
1.3. <i>Crepuscolarismo e poeti crepuscolari</i>		10
1.4. <i>Il rapporto con i crepuscolari e l'ironia malinconica di Gozzano</i>		13
2. IL PENSIERO DELL'AUTORE ATTRAVERSO LE LETTERE		29
2.1. <i>La corrispondenza epistolare come antidoto alla malattia e alla solitudine</i>		29
2.2. <i>Le epistole di Guido Gozzano a Carlo Vallini: un percorso di formazione</i>		38
2.3. <i>Le lettere esaltanti-sospirose di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti</i>		48
3. LA VIA DEL RIFUGIO		67
3.1. <i>Gozzano e la cultura decadente-simbolista del primo Novecento</i>		67
3.2. <i>La via del rifugio</i>		72
3.3. <i>Da "Convalescente" a "La via del rifugio"</i>		80
3.4. <i>L'amica di nonna Speranza: schema metrico e analisi del testo</i>		85
4. I COLLOQUI		97
4.1. <i>La composizione della raccolta</i>		97
4.2. <i>Il decadentismo intimo nel linguaggio di Gozzano</i>		99
4.3. <i>L'accorata e malinconica tristezza e la vanità dei beni fugaci</i>		101
4.4. <i>La figura femminile nella lirica del poeta "vagabondo nel mondo e pellegrino nel passato"</i>		109
4.5. <i>La signorina Felicità ovvero la Felicità</i>		140
4.6. <i>Totò Merúmeni</i>		147
4.7. <i>L'assenza</i>		152
5. LE FARFALLE – Epistole entomologiche		155
6. ANALISI TEMATICHE DEI TESTI POETICI		175
5.1. <i>Il sogno come fuga dalla realtà e dalla vita</i>		175
5.2. <i>L'ambiente, la casa, gli oggetti</i>		189
5.3. <i>La circolarità del tempo: dal presente al passato al presente</i>		194
5.4. <i>L'aridità sentimentale e l'amore</i>		199
5.5. <i>L'imminenza della morte</i>		207
CONCLUSIONE		215
BIBLIOGRAFIA		219



Guido Gustavo Gozzano¹

¹ Tutte le foto e le immagini riportate in questo libro sono – ‘libere e gratuite’ - scaricate da Internet.

INTRODUZIONE

Guido Gustavo Gozzano è il poeta di maggior spicco e l'interprete più originale della poesia crepuscolare; ma per comprendere la sua poesia, il suo pensiero, è necessario conoscere, anche sommariamente, la sua tormentata vita. Nasce, da famiglia dell'alta borghesia, il 19 dicembre del 1883 nella Torino ottocentesca e sabauda, carica di ricordi risorgimentali. Dal 1903 al 1907 è studente di giurisprudenza nella città natale, ma frequenta i corsi di letteratura di Arturo Graf, alternando soggiorni estivi nella villa di Agliè nel Canavese. Nel 1907 pubblica la sua prima raccolta poetica, *La via del rifugio*. Frequenta poeti e intellettuali, si lega d'amicizia con Amalia Guglielminetti, poetessa allora abbastanza nota. Nel 1911 pubblica una seconda raccolta di versi, *I colloqui*. Nel 1912 si aggrava il suo stato fisico: la tisi, manifestatasi fin dagli anni dell'università, condizionerà interamente gli ultimi anni della sua vita; nella speranza della guarigione, inizia un lungo viaggio in Oriente che poi gli detterà le prose di *Verso la cuna del mondo*. Le sue condizioni peggiorano sensibilmente; la morte sopraggiunge il 9 agosto del 1916, ad appena 32 anni.

Di Gozzano Eugenio Montale parlò come del «primo poeta del Novecento che riuscisse... ad attraversare D'Annunzio per approdare ad un territorio suo». Gozzano, infatti, dopo un esordio dannunziano, si stacca decisamente dal maestro dietro sollecitanti letture di testi simbolisti allora largamente diffusi. D'Annunzio in quegli anni portava ancora avanti la figura del 'poeta-vate', produttore di cultura e guida spirituale, del poeta che pretende di essere la voce del proprio tempo e l'interprete delle esigenze di un popolo, elaborando valori, modelli culturali, paradigmi ideologici. Gozzano invece, e con lui gli altri crepuscolari, si accorge che i tempi sono cambiati, che le certezze della ragione e della scienza sono venute meno, né possono essere sostituite dal culto, non autentico, della 'vita inimitabile' e dei miti ottocenteschi. Si accorge che l'intellettuale, nell'epoca culturale del primo Novecento, è schiacciato tra la grande borghesia industriale e le nuove forze sociali del proletariato, e ha ormai perso il suo ruolo di guida morale e spirituale. Nella nuova realtà il poeta è una figura superata dalla storia, da sottoporre a corrosione critica, a dissacrazione impietosa. E Gozzano esprime la sua delusione di letterato, definendo il poeta un *gianduia*, fino a

vergognarsi di essere *un poeta* e rifiutare *la vita sterile del sogno*. La polemica sulla letteratura, sul nuovo modo di essere poeta e di poetare segnano la morte di un'idea della lirica, la fine di un'età della cultura, l'esaurirsi di tutta una civiltà delle lettere.

La pungente polemica contro la letteratura e il 'poeta-vate' è rivolta da Gozzano — e qui sta la novità che lo differenzia dagli altri crepuscolari — non solo verso la tradizione letteraria e i suoi interpreti, ma anche verso i temi della propria poesia e, particolarmente, verso se stesso quale personaggio della sua opera. Gli strumenti di questa polemica sono l'ironia, l'atteggiamento critico, il gusto del commento, il prendere le distanze dalla propria materia. Ecco allora che gli oggetti tipici della tematica crepuscolare («topaie, materassi, vasellame, / lucerne, ceste, mobili») sono consapevolmente e lucidamente definiti «ciarpame / reietto, così caro alla mia Musa!». In *Totò Merùmeni* una sottile ironia investe il letterato, la sua tematica e i suoi atteggiamenti comportamentali; ma questa ironia è autoironia, in quanto Totò è Gozzano stesso.

Il costante atteggiamento ambiguo e autoironico dell'ispirazione consente al poeta di non identificarsi — come invece succede negli altri crepuscolari — con l'oggetto della rappresentazione; a volte allontana questo oggetto nel tempo e nello spazio, a volte cerca di non prendere troppo sul serio quanto afferma. Alla signorina Felicita confessa: «Mi piaci. Mi faresti più felice / d'un'intellettuale gemebonda... Ed io non voglio più essere io! / Non più l'esteta gelido, il sofista, / ma vivere nel tuo borgo natio, / ma vivere alla piccola conquista / mercanteggiando placido, in oblio / come tuo padre, come il farmacista...». Ma l'inserimento in quel buon mondo provinciale è solo un momentaneo vagheggiamento («Quello che fingo d'essere e non sono»). All'esteta e al sofista che ha letto in Nietzsche, Gozzano contrappone il «borghese buono», il «buon giovane sentimentale romantico», all'«intellettuale gemebonda» contrappone la signorina Felicita con la sua dimessa faccia buona e casalinga, ma la consapevolezza del cattivo gusto di quelle buone cose e di quel buon mondo, la vigile disposizione ironica impediscono una vera adesione affettiva a questa nuova realtà. L'ironia si trasforma in coscienza problematica dell'uomo moderno, solo, deluso, sfiduciato in un mondo sospeso tra il «non essere più» e il «non essere ancora», oscillante tra le cose che potevano essere e non sono state; un uomo sospeso in una condizione di infinita incertezza tra un secolo XIX che tarda a morire e un secolo XX che fatica a nascere, quasi una larva di farfalla, immobile, che tarda lo sviluppo degli organi del volo: «non amo che le rose / che non colsi».

Le argomentazioni di questo trattato sono sviluppate e si succedono con lo stesso ordine che leggiamo nel suo titolo: *Poetica, Lettere, Poesie*; e sono ripartite in sei diversi capitoli (e rispettivi paragrafi) intitolati: *La poetica, Il pensiero dell'autore attraverso le lettere, La via del rifugio, I colloqui, Analisi tematiche dei testi poetici, Rassegna critica*, alla quale segue una breve *Conclusione*.

1.

LA POETICA

1.1. Tendenze letterarie e sperimentalismo poetico

Guido Gustavo Gozzano (Torino 19 dicembre 1883 – 9 agosto 1916), di famiglia agiata, compì svogliati studi di giurisprudenza, angustiato dalla tisi che lo afflisse fin dai vent'anni. All'università, frequentando per diletto le lezioni di letteratura italiana di Arturo Graf, entrò in contrasto con un gruppo di letterati e artisti (C. Calcaterra, G. Cena, C. Chiaves, G. Gianelli, S. Gotta, A. Momigliano, F. Pastonchi, E. Thovez, M. Vugliano) aperti alle novità europee e ostili al dannunzianesimo imperante, in nome di un ideale di solo apparente moderazione borghese che sarebbe approdato alla poesia “crepuscolare”². Gozzano, che del crepuscolarismo è stato poi considerato il massimo esponente, ne trasse l'impulso a liberarsi a sua volta dal dannunzianesimo, rinnegando enfaticamente l'infatuazione originaria («invece di farmi gozzano / Un po' scimunito, ma greggio, / Farmi g[abriel] dannunziano: / sarebbe stato ben peggio!»)³ e in realtà limitandosi a cercare altrove, nel prossimo Pascoli e nella più remota poesia del Settecento, ma prima ancora nel correttivo dell'ironia, una diversa autorizzazione per una poetica sempre tributaria dell'estetismo, nutrita fino all'accesso di letteratura e impegnata a definire i problematici rapporti con la tradizione.

Le poesie di Gozzano — uscite regolarmente su molte pubblicazioni periodiche, raccolte in volume solo a partire da *La via del rifugio*, 1907, e in *I colloqui*, 1911, e rimaste in gran parte disperse fino alle edizioni più recenti —, riservano lo stesso commosso distacco e lo stesso sguardo ironico alla vacua fede letteraria, per la quale non si può non provare vergogna, e al personaggio autobiografico (si pensi, in particolare, a *Totò Merùmeni*) che racconta il dannunzianesimo vissuto nella grigia realtà quotidiana. Ma, se autentica è la ripugnanza per le «nauseose» formule

² MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 90-91. Per la trattazione, in parte, di questo capitolo su Gozzano mi valgo del testo di Mengaldo, pp. 89-96, che ritengo esaustivo.

³ GOZZANO, *Poesie sparse (XX secolo)*, *L'altro*, vv. 9-12.

magniloquenti della vena patriottica e super mistica di D'Annunzio, meno alla lettera va intesa la condanna di un tipo intellettuale, con il quale il *dandy* Gozzano, lettore di Schopenhauer e Nietzsche⁴, evidentemente si identifica e del quale anzi riesce a riscattare sul piano umano e sentimentale lo scetticismo, cogliendone tutta la drammaticità e le moderne implicazioni letterarie⁵. Quindi, puntando su una poesia capace di assecondare l'andamento del parlato senza uscire dalla metrica tradizionale, il poeta torinese prosegue più metodicamente e con una felicità proverbiale promuove la rivalutazione estetica del reale già avviata da D'Annunzio, e per questa via scopre che il fascino libresco, conferito dalla patina del tempo alle «buone cose di pessimo gusto» del passato, non si distingue poi molto dalle attrattive dell'arte⁶.

Ugualmente, la percezione dell'insensatezza che accomuna la via dell'uomo a quella delle altre creature conduce Guido a rifugiarsi nell'attenta e amorosa osservazione del mondo delle farfalle, da lui cantato, con la serenità del gioco e la memoria della poesia didascalica settecentesca, nelle *Epistole entomologiche*, che, scritte negli ultimi anni della sua vita, furono rese note solo parzialmente. Inoltre, l'ispirazione libresca di Gozzano risulta particolarmente confermata dalle corrispondenze giornalistiche dall'India, raccolte postume nel volume *Verso la cuna del mondo* (1917), per cui il più impegnativo dei viaggi, ai quali il poeta si sottomise per motivi di salute, diventa un'occasione di fantasticherie in margine non a esperienze realmente vissute, ma alle sue molte letture d'argomento esotico.

1.2. Finzione letteraria e parti costitutive del pensiero di Gozzano

La versificazione di Gozzano mi sembra ponga alcuni problemi d'interpretazione. Nel far versi egli riprendeva alcune forme tradizionali, che suscitano domande: Gozzano ha espresso e compiutamente sperimentato la crisi del poeta nella società moderna, oppure in lui non è da sottovalutare il legame con il passato, l'attaccamento a un'idea dell'arte come funzione alta, nobile? Il giudizio è connesso con quello sull'*ironia* di Gozzano, che investe spesso le figure del poeta e del borghese contrapposte, o anche il passato e il presente contrapposti. Se accogliamo l'ipotesi che sia

⁴ DE RIENZO, *Guido Gozzano*, p. 40; CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, pp. 26-27. Carlo Calcaterra cita alcuni quaderni gozzaniani, nei quali Guido trascriveva e postillava i poeti intimisti franco-belgi. Sono gli stessi che Gustavo Balsamo-Crivelli (Milano 1869 – 1929) faceva conoscere sulle colonne dell'«Avanti», del «Grido del Popolo» e sulle pagine del «Campo».

⁵SANGUINETI, *Gozzano e il dannunzianesimo*, pp. 122-123; MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 90-92.

⁶ PIROMALLI, *Ideologia e arte*, pp. 11-12.

la componente ironica a caratterizzare in profondo Gozzano, egli ci si configura allora come un'intelligenza soprattutto critica, che è andata oltre l'estetismo dannunziano, che ne ha misurato l'inattualità, che ha visto come il poeta dovesse accertare di fare i conti con il borghese o addirittura diventare egli stesso un «borghese» (in altre parole: come l'arte non potesse sottrarsi se non manipolando i meccanismi della produzione e del mercato)⁷.

È tuttavia difficile isolare nelle poesie di Gozzano una vena polemica e ironica che abbia basi ideologiche così precise. Sono presenti vari altri toni e motivi: per esempio, motivi patetico-sentimentali incentrati intorno all'immagine dell'autore destinato a morir giovane. Il tema malattia/salute coincide anch'esso con il contrasto fra anormalità del poeta/normalità del borghese; nell'alternativa non è però esplicita la scelta: se si debba aspirare al mondo della normalità e della salute o se lo si debba rifiutare.

Sembra che l'ironia consenta all'autore di essere sfuggente, evasivo. Gli studiosi oggi tendono a non sovraccaricare l'opera gozzaniana di intenzioni ideologiche e di significati esistenziali, per valutarne invece soprattutto le componenti letterarie. Nonostante l'autobiografismo appariscente, i testi di Gozzano non riflettono con immediatezza l'esperienza, ma si richiamano sempre a una codificazione letteraria già fissata; al lettore scaltrito (che sia del mestiere) essi possono presentarsi come un gioco per cui i registri stilistici, soprattutto quello del realismo, e la metrica stessa della tradizione sono riutilizzati e mescolati.

Quindi, la chiave di lettura che sembra la più convincente fa emergere una figura di poeta che si compiace di attribuirsi varie parti tra cui anche quella di imitatore-critico-antagonista di D'Annunzio, che mette in scena finzioni letterarie anche quando sembra esibire la propria visione del mondo, che è abile soprattutto nelle scenografie, negli elenchi di oggetti, nelle ricostruzioni d'ambiente. Per la scelta antiaulica sia formale sia tematica Gozzano è stato per lo più inserito fra i *crepuscolari*. Però due lettori d'eccezione, Serra e Montale, hanno visto nei suoi versi qualcosa d'altro. Serra, che fu uno dei primi e più acuti interpreti, in un saggio del 1913, *Le lettere*, distingue tra la maniera gozzaniana — che è anche la maniera crepuscolare — di molti e mediocri imitatori; e la «personalità d'artista» di Gozzano, che si manifesta nel piacere della parola, nella capacità di fissare con una «sensibilità di virtuoso» sensazioni e impressioni:

⁷ L'esordio letterario di Gozzano è caratterizzato anche da alcuni piccoli falsi. Sul *Venerdì della Contessa*, una poesia e una prosa vengono contrabbandati come anticipazioni di volumi, prossimi alla pubblicazione, che non esistono neppure nella sua mente. Non solo Gozzano confeziona, con cura, il proprio prodotto poetico, anche in questa stagione inaugurale: lo decora di mottetti, segna dediche, date, luoghi, muovendo una geografia, in qualche caso addirittura cosmopolita, che ampia, per il pubblico, i suoi modesti itinerari provinciali. Più avanti negli anni seguirà anche un'attenta strategia di pubblicazione dei propri versi. Ora, al debutto, occupa lo spazio che gli viene aperto, cercando, comunque, un piazzamento (ZANZI, *La "Imitazione di Cristo"*, 13 settembre 1951).

Perché la sua è sopra tutto l'opera di un virtuoso, abile e sottile negli effetti verbali.

Come un pittore può ottenere un colorito ricchissimo anche solo con un po' di bistro e di terra scura, così Gozzano riesce a essere un nuovo e saporito verseggiatore con delle parole comuni, degli accenti cascanti e delle rime approssimative. Ha la civetteria degli accordi che paion falsi, delle bravure che sembrano goffaggini di novizio; si diverte a fare il piemontese, l'avvocato, il provinciale.

Invece è un artista, uno di quelli per cui le parole esistono, prima di ogni altra cosa.

Egli è l'uomo che assapora il piacere di un vocabolo staccato, il valore di un nome proprio (Capenna Capenna Capenna), quasi come un amico di Flaubert: e adopera le parole come una pasta piena e fluente, che riempie tutto lo stampo del verso ("azzurri d'un azzurro di stoviglia!"), e si incastra con delizia nella rima (... brucavano ai "cespugli" di menta il latte "ricco"). Pensate che è lui che ha fatto rimare Nietzsche con camicie!⁸.

La maniera, facile, è invece questa:

Ognuno conosce la ricetta per far del Gozzano: argomenti provinciali e infantili, signorine un po' brutte, cose un po' vecchie, crinoline, ricami, e del colore di rosa tea; ambiguità dell'amore senza passione, del sentimentalismo senza sentimento e dei profumi senza odore; e poi i versi in prosa, le monotonie che diventano varietà e la cascaggine che diventa forza; l'enfasi dell'accento

⁸SERRA, *Le lettere*, I, pp. 293-294. L'archivio "Cesare Angelini" di Pavia conserva un commento dello stesso Cesare Angelini, datato 27 agosto 1964, su *Le Lettere* di Renato Serra, edite da Bontempelli, 1914. Dice lo scritto: Il libretto, che voleva essere una cronaca «in cui si rendeva conto dei libri e dei loro scrittori dal punto di vista del pubblico che legge e secondo la più comune impressione», fu accolto con più curiosità che entusiasmo. All'*Aragno*, che in quei giorni era il più decoroso ritrovo letterario romano, fu occasione di qualche discorso ironico da parte dei frequentatori, parlandone come d'un catalogo laudatorio degli uomini della *Voce*... Che era vero e non era vero. Giovanni Boine sulla *Riviera ligure* ne criticò «la bizzarria del disegno»; non gli andava quella dichiarazione dell'autore di presentare l'opinione del pubblico più che la sua. Gli pareva cosa insincera, un complimento, un ripiego furbesco da gentiluomo in salotto, più che l'impegno d'un critico di mestiere. Boine scambiava per civetteria quello che in Serra era naturale modestia d'uomo che amava velare le proprie opinioni, e simpatie e antipatie, proprio in nome d'una serietà morale, lontana da ambizioni e pretese. Sempre per quella «bizzarria del disegno», negava al libro ogni valore di critica organica, di storia della nostra letteratura, mancando — diceva — di un sistema e d'un fulcro filosofico; e concludeva: «Questo non è un critico affatto». Boine, bellissimo ingegno e forte, ma che spesso aggrediva i libri da gaglioffo e con disattenzione (si chiedeva, per esempio, perché nelle *Lettere* «non è nemmeno nominata la Deledda», mentre le sono dedicate le pagine 112 e 113), non poteva capire tante cose di Serra, tantomeno il suo pudore; non era roba di casa sua. Vide meglio Prezzolini che, nella *Voce* del 28 settembre del 1914, notati i pregi d'una maggiore rapidità e incisività delle *Lettere* su gli altri scritti di Serra, affermava: «Certi giudizi sono capitali, e resteranno». Pensava soprattutto ai ritratti così fermi e robusti di D'Annunzio e di Croce, di Soffici e di Papini; e a quelli, deliziosi e nuovissimi, di Panzini, di Gozzano e di Di Giacomo. Serra morì, passò la guerra; e, nel ritorno degli italiani agli studi letterari, il libretto cominciò ad apparirci nel suo pieno valore letterario e morale. La miglior critica dei decenni che seguirono si nutrì ampiamente di citazioni delle *Lettere*, e nelle pagine di Cecchi, Momigliano, Flora, Pancrazi, Casnati, Falqui e Bo («Serra, il critico esemplare»), la citazione compare come una garanzia del giudizio critico. Proprio attraverso quel tono conversevole e quell'apparenza di cronaca, Serra aveva raggiunto, nei suoi giudizi, la obiettività che è della storia; sotto l'apparenza d'un resoconto delle opinioni e del gusto del pubblico, aveva rischiarata la sua personalità e il suo gusto pressoché infallibile. Se mai, anche nelle *Lettere*, come già nei saggi maggiori, Serra lasciava andare le teorie e le formule estetiche, e parlava con una indipendenza di spirito che meravigliava lui stesso prima di noi. «Già, di critica seria, non ho mai conosciuto altro che la lettura pura e semplice». Creava il fondamento della sua critica: *saper leggere*, la sola cosa che si può chiedere al critico. O forse si può chiederne un'altra: *saper scrivere*... Ma questo ci porterebbe a parlar dello scrittore nobilissimo e dei suoi pregi, un discorso già fatto altre volte. Ora, dopo cinquant'anni, si voleva soltanto notare la perenne validità del libretto, che rimane una voce capitale nel dizionario della critica militante. E ogni volta che si torna a parlare del Carducci o del Pascoli, di Guido Gozzano o di Soffici, anche se chi ne parla è Emilio Cecchi, si torna a citare per la millesima volta Renato Serra e il suo giudizio mirabilmente arioso e felice.

e della rima messa su tutti i punti più banali, quell'aria di dar come nuove e commoventi tutte le cose trite e mediocri. Potremmo ricordare parecchi giovani che son riusciti bene in questo trucco⁹.

Montale, scrivendone in un saggio del 1951, *Gozzano, dopo trent'anni*, ha posto anch'egli l'accento sull'interesse formale della versificazione gozzaniana, vedendone la caratteristica principale in un elemento di dissonanza:

Infallibile nelle parole (il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico), l'ultimo Guido ebbe l'istinto e la fortuna di saper restare quello ch'era: un esteta provinciale, a fondo parnassiano, un giovane piemontese malato, dannunziano, borghese, ma davvero piemontese e davvero borghese anche nel suo mondo [...] e fondò la sua poesia sullo choc che nasce fra una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, e una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé¹⁰.

Montale giudicava fallito quel poemetto sulle farfalle dal quale Gozzano attendeva negli ultimi anni e che oggi invece attira l'attenzione favorevole di parecchi studiosi. Per il genere (il poemetto didascalico settecentesco), e per l'argomento, le «epistole entomologiche» mostrano che Gozzano infine rinunciò a una poesia di intervento nel dibattito attuale, orientandosi invece verso l'esercizio di un'arte alla quale si accompagnavano la cresciuta abilità versificatrice e un pensiero incline al naturalismo e forse allo spiritualismo (scettico invece verso la storia)¹¹.

Le componenti della formazione di Gozzano non si differenziano da quelle prevalenti nel suo tempo e nel suo ambiente: ci furono all'inizio D'Annunzio, imitato nei componimenti giovanili, e l'estetismo in genere; D'Annunzio lo aiutò a staccarsi, da fra il 1905 e il 1907, dalla lettura di Francis Jammes, caro a molti crepuscolari; sul suo orientamento esistenziale e speculativo ebbero influenza, come già detto, i filosofi della crisi Schopenhauer e Nietzsche e, poco prima della morte, qualche testo del misticismo occidentale e orientale; ma sulla sua scrittura agirono soprattutto i modelli letterari della tradizione: Petrarca, Leopardi, persino Dante. Fra le sue semantiche più note: la rievocazione di un passato sentimentale e fittizio (il Settecento esotico in *Paolo e Virginia*, l'Ottocento piemontese e risorgimentale in *L'amica di Nonna Speranza*), la ricostruzione di ambienti provinciali (in *La signorina Felicita ovvero La felicità*, ampio componimento di taglio narrativo-descrittivo), e l'autoritratto del poeta-personaggio, che viene disegnato e ridisegnato con variazioni su motivi ricorrenti¹².

⁹ SERRA, *Le lettere*, I, p. 295.

¹⁰ MONTALE, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Sulla poesia*, pp. 57, 59.

¹¹ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 95.

¹² MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 93-94.

1.3. *Crepuscolarismo e poeti crepuscolari*

Con «crepuscolarismo» si intende non un movimento epigonico che chiude l'Ottocento, bensì un movimento di apertura novecentesca che manifesta un diverso atteggiamento culturale e nuove forme di sensibilità anche espressiva. L'aspetto caratteristico dei crepuscolari consiste nel radicale rifiuto della figura del poeta-vate, dello scrittore come uomo pubblico al quale è riconosciuta una funzione di maestro, di guida e di profeta. Sappiamo che tale atteggiamento polemico ha avuto origine dalle delusioni del periodo postunitario, a iniziare dagli scapigliati, ma sappiamo pure che molte sono state le tentazioni di ritorno all'«aureola» del vate proprio negli ultimi decenni del secolo XIX. La «corrente» dei crepuscolari si è affermata, quindi, dopo il primo decennio del secolo XX, mentre cominciavano a spegnersi gli echi dell'estetismo e del vitalismo dannunziani a cui si sostituivano atteggiamenti più dimessi e un sentimento ironicamente pessimistico della vita e, conseguentemente, «quel carattere problematico, arbitrario del rapporto fra la poesia e la realtà, che nega così il naturalismo pascoliano come le sfarzose messe in scena di D'Annunzio, e che sarà costitutivo di tutto il miglior Novecento poetico»¹³.

A un primo e generico esame, tuttavia, appaiono chiari alcuni motivi che legano la poesia crepuscolare alla poesia di Pascoli e D'Annunzio:

— un sentimento della vita fondato sulla delusione e la stanchezza. Esso nasceva, in D'Annunzio, al culmine — e come reazione — dell'abbandono al vitalismo della «volontà voluttà orgoglio istinto»; nei crepuscolari nasce nell'assenza di qualunque slancio vitale ed eroico, di qualunque atteggiamento «spirato» e solenne. Quegli slanci, quegli atteggiamenti compaiono ancora nella loro poesia, ma in una luce tra ironica e nostalgica: come se essi non si decidessero a staccarsi dagli «ideali» del passato ma, insieme, non riuscissero più a crederci;

— l'amore per le «piccole cose», per gli aspetti più grigi e quotidiani della realtà. In Pascoli questo sentimento — quando non arrivava alla leziosaggine dei gesti più infantili — s'accompagnava a un sentimento trepido del mistero, del buio che circonda le cose e a un desiderio ancora vivo di ritrovare alla realtà una chiarezza, una «totalità» di significato. Il «fanciullino» pascoliano aveva la capacità di *accontentarsi* delle «piccole cose» ma anche di *stupirsi* di esse. I crepuscolari hanno perduto lo stupore e la volontà di scavare nel «mistero dell'universo»; essi sono più scettici, distaccati, anche le «piccole cose» non vengono mai prese sul serio da loro, un velo d'ironia le appanna rendendole più vaghe, meno vive e concrete che in Pascoli;

¹³ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 95.

— il linguaggio dei crepuscolari ha abbandonato completamente l'austerità e la solennità di Carducci e la sostenutezza del «tono alto» dannunziano. Il ritmo del verso si è fatto più disteso, e vicino alla prosa. Il lessico, accanto a termini aulici, ha accolto vocaboli della lingua parlata. Il discorso è diventato meno «quadrato» e compatto che nella poesia pre-pascoliana, ma anche più ricco di sfumature, di sottintesi. In questo senso, è ancora una volta a Pascoli, appunto, che i crepuscolari si rifanno¹⁴.

Oltre che da Pascoli e da D'Annunzio, i crepuscolari derivano temi e modi stilistici dai poeti «decadenti» francesi, soprattutto Verlaine, Maeterlinck, Jammes; il significato e l'importanza storica del loro gruppo — che deve il proprio nome al critico letterario Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) — sono stati molto studiati soprattutto dalla critica più recente che ha ravvisato in essi il punto di partenza della poesia contemporanea, dati i chiari rapporti di derivazione che si possono porre tra loro e la poesia dei vociani e quindi degli ermetici¹⁵. Sono infatti la rottura della «forma chiusa» dei classici e la creazione di un linguaggio poetico più libero e malleabile che hanno dato, a chi è venuto dopo, gli strumenti capaci di esprimere i sentimenti più intimi e sfuggenti, di «scavare» nella propria interiorità alla ricerca di verità più *pure* e non pregiudicate dalla necessità di essere oggettivi, chiari, precisi, alla quale la poesia precedente era legata. «Crepuscolare», in anni recenti, è divenuto appunto un termine usato a indicare spregiativamente l'atteggiamento di chi si chiude nella propria tristezza invece di affrontare con «sana» chiarezza i problemi di tutti; una valutazione storica serena non può però dimenticare che l'«intimismo» rinunciatario dei nostri poeti è stato, nei loro anni, più sincero e autentico, più capace di cogliere aspetti veri della realtà, di quanto non fossero la retorica dei dannunziani o degli ultimi carducciani¹⁶.

Al generico e astratto umanesimo di Carducci, nessuno credeva più; al «superominismo» dannunziano (con le sue implicazioni imperialistiche e nazionalistiche) cominciavano a credere in troppi; i crepuscolari, nel loro delicato (e sì, anche compiaciuto) gioco tra ironia e nostalgia, tra i toni «ispirati» e la «prosa», hanno tenuto in vita un senso della poesia come linguaggio «aperto», non costretto a priori entro schemi formali e contenutistici «definitivi». Il poeta si sente sfiduciato e inutile nella nuova società contemporanea, si sente vittima del proprio «vizio letterario», avverte che i grandi storici e vitalistici sono falsi, approda quindi alla dolorosa distruzione di sé come intellettuale ufficiale¹⁷.

Per questo viene respinta la stessa qualifica di poeta, nel senso classico di vate: «Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange», si definisce Sergio Corazzini (1886-1907)

¹⁴ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 94-95.

¹⁵ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 90.

¹⁶ PIROMALLI, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, pp. 22-23.

¹⁷ PIROMALLI, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, pp. 76-78.

in *Desolazione del povero poeta sentimentale*. Gozzano in *La signorina Felicita* afferma: «Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!». Marino Moretti (1885-1979)¹⁸ minimizza all'estremo il significato positivo della sua opera dichiarando: «Io non ho nulla da dire». Lo stesso motivo ritorna anche in *Un giorno* (1907) del milanese Carlo Vallini (1885-1920), amico di Gozzano: «Io sento che fo da comparsa / e che non ho niente da dire». E lo ritroviamo in Arturo Onofri (1885-1928), nel suo libro più prossimo all'ispirazione crepuscolare, *Canti delle oasi* (1909): «Passa la gente e dice: "È un letterato" ... / la buona gente che mi passa a lato. // Io non so nulla». Alla poesia è negata una funzione sociale e politica, le è soltanto attribuito un compito di privata consolazione, come mezzo per esprimere l'unica realtà autentica, quella della malattia, del dolore, della solitudine, dell'esclusione¹⁹. Si tratta quindi di un canto che si risolve in ripiegamento interiore, nutrito di tristezza e di malinconia. Perciò i crepuscolari hanno scelto a tema dei loro versi luoghi e oggetti umili, segnati dal tempo e dall'abbandono, come riflesso dell'emarginazione sofferta in prima persona dagli autori: cimiteri, conventi, ospedali, orti e giardini dimenticati, vecchie soffitte polverose, il suono rauco e triste degli organetti di Barberia, strade periferiche frequentate da mendicanti e da vagabondi. In questo modo è stata superata un'idea di poesia intesa come privilegio sociale e come distinzione culturale, ancora presente in Carducci, in D'Annunzio e in Pascoli. Anche sul piano espressivo è stato deposto il bagaglio umanistico, il prestigio della tradizione classica greca e latina ancora attuale per la «triade» di fine Ottocento e sono state accolte invece forme quotidiane, discorsive e prosastiche. Il crepuscolarismo, che caratterizzò in particolare il primo decennio del secolo XX, assunse aspetti volta per volta differenti a seconda delle sue aree regionali di diffusione, al di là di alcune caratteristiche comuni. Si segnalano soprattutto le aree romana, torinese e romagnola che hanno rispettivamente in Sergio Corazzini, in Guido Gozzano e in Marino Moretti i loro esponenti più rappresentativi²⁰.

¹⁸ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 162-182.

¹⁹ Nella *Lettera ad Amalia Guglielminetti*, datata 5 giugno 1907: scrive Guido: «Sono stato male – cioè peggio, perché male sto da parecchi mesi. Oggi il secondo giorno di sollievo, ho rilette per la quinta volta o sesta volta le sue rime, da capo a fondo [...]. Sto molto bene; e ho anche qualche sintomo, lieve, di un male grave». Di quel periodo sono parecchie altre lettere spedite ad amici, ai quali Guido esprime la propria sofferenza. Una lettera del 20 giugno, inviata a Marino Moretti, dice: «Caro Marino, per mezzo di mia sorella, amanuense, ti ringrazio del tuo ricordo e ti do della mia salute notizie non edificanti: sono a letto da qualche giorno e per qualche giorno ancora». Il primo luglio scrive a Vallini: «Io sono ad Agliè, pochissimo bene. Appena quest'oggi mi alzo dopo aver tenuto il letto due giorni. Posdomani filerò via, altrimenti crepo davvero».

²⁰ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. LXXIV.

1.4. *Il rapporto con i crepuscolari e l'ironia malinconica di Gozzano*

La poesia di Gozzano è eminentemente raffinata e ambigua. Deriva da una condizione psicologica e sociale di disadattamento e di rifiuto del presente. L'epoca della nuova civiltà industriale è «un mondo senza raggio / di bellezza, ove cosa di trastullo è l'arte». Un mondo pieno di «lotte e di commerci turbinosi» dove non c'è posto per la letteratura se non come lusso superfluo, dove al poeta non è concesso esistere se non come «venditore di parolette» e «amabile giocoliere». Da qui la separatezza di Gozzano, la sua protesta che non diventa mai disperazione perché si consola con il ritorno al passato, con il sogno di una diversa realtà, affinché all'arte sia restituito il suo prestigio: «Il poeta non può che testimoniare la sua predilezione per il passato di bellezza e di grazia e, contemporaneamente, stabilire i termini del catalogo del museo delle proprie predilezioni»²¹. In Gozzano si cela dunque un nostalgico sentimentale e un esteta, ma un nostalgico autocritico e scettico, consapevole dell'illusorietà delle sue aspirazioni. Sa che è impossibile questo ritorno e sa che è irrecuperabile all'arte la sua perduta dignità. Da questo contrasto si genera l'ironia come una sorta di estrema difesa. L'ironia smorza l'effusione patetica, traveste la protesta in sorriso disincantato. Il vagheggiamento estetico della «Bellezza» lo avvicina a D'Annunzio, ma Gozzano, fin dai primi anni del Novecento, non ne condivide più l'orgogliosa fiducia nel valore dell'arte. Rileva Bàrberi Squarotti:

Il problema di fare poesia, insomma, urta in pieno contro le buone cose di pessimo gusto della normale vita borghese; e allora la scelta di Gozzano è di accettare totalmente le condizioni che la norma sociale impone, quella norma che respinge ogni forma di diversità, si tratti dell'avventura eroica come di quella letteraria²².

All'inizio Gozzano non seppe, o non volle, sottrarsi al magistero verbale e figurativo di D'Annunzio, del quale conosceva assai bene le maggiori raccolte precedenti, le *Laudi* (*L'Isottèo*, *La Chimera*, *Poema paradisiaco*). Detto questo, però, si deve ammettere che, ripercorrendo i suoi primi testi, dal 1903 al 1905, non si ha la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di più di un onesto esercizio di linguaggio letterario. Esso è condotto sulla falsariga delle raccolte di D'Annunzio, che avevano spinto la poesia italiana dell'ultimo Ottocento nella direzione di sviluppo impresso alla poesia francese che procedeva dal nome prestigioso di Verlaine. Dai libri di Rimbaud e di Mallarmé, com'è noto, D'Annunzio non era riuscito a catturare quasi nulla, e non molto di più da quello dei simbolisti di oltralpe, per i quali si era acceso d'entusiasmo di parecchi aspiranti poeti italiani. «Arte da museo è anche quella dannunziana: ma il museo che si può offrire al mondo

²¹ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 13.

²² BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a, Guido Gozzano, Poesie*, pp. 7-8.

borgnese deve essere praticabile per semplicità [...], non deve avere i caratteri sublimi di quello dannunziano»²³.

Al di là di Verlaine, perciò, una volta che si fosse accettata la mediazione dannunziana (e Gozzano l'accettò), non era concesso praticamente di andare, se non lungo la linea espressiva di Verlaine che dai *Poèmes saturniens* e da *Sagesse* arrivava, con percorso più o meno accidentato, fino ad alcuni dei cosiddetti «poeti fiamminghi» (Maeterlinck, Rodenbach), a Laforgue, a Samain. E Gozzano li lesse e riprese, per quanto non sempre nella misura totale sopra prevista; solo Maeterlinck gli fu veramente affine, fino al punto di parafrasarlo a distanza di anni, in verso e in prosa, «coinvolto nello spiritualismo fantasticante e abbastanza nebuloso di Maeterlinck [...], con una sottile arte dell'ironia che si esercita nel costante falsetto di tutte le parti di maniera didascalica ed espositiva del poemetto...»²⁴. Nulla di snobistico, del resto, in questa scelta. Di recente uno studioso della cultura torinese d'allora, Giancarlo Bergami²⁵, ha rilevato che sull'«Avanti!» del 13 Settembre 1900 il necrologio di Samain iniziava così: «È questo il periodo poetico in cui Verlaine disarticolò il verso romantico... ».

Rimane tuttavia da chiedersi, visto che Gozzano socialista non era, se al dannunzianesimo formale abbia corrisposto l'impegno dell'intellettuale, disposto a tradurre in versi una visione del mondo altrettanto aristocratica, o quasi, di quella di D'Annunzio. A Firenze, tanto per fare un esempio, in quel lasso di tempo, compare su «Hermes»²⁶ un articolo di Marcella Taddei sui *Profeti della stirpe* dove D'Annunzio è salutato come «il poeta contemporaneo», il quale «celebrò la forza della montagna onde nascemmo, la bellezza del mare che sancì nostro, la potenza del linguaggio che invano contaminiamo». Argomentazioni di riferimento così illuminanti Gozzano non offre. Il suo dannunzianesimo si risolve nella certezza che per il momento D'Annunzio è la letteratura, il linguaggio della poesia, e nulla più²⁷. Si pensi a una delle sue prime lettere, all'amico Fausto

²³ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 13.

²⁴ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 19.

²⁵ Giancarlo Bergami, autore di molti volumi e saggi sulla storia italiana del primo ventennio del Novecento e studioso in particolare di Gramsci e Gobetti, si è dedicato allo studio sulla natura in fieri del pensiero, le ambivalenze e spesso l'oscurità del suo linguaggio, le componenti eterogenee della sua formazione. L'intento non è tanto quello di tornare sulla storia della ricezione del pensiero, ma di scavare nei rapporti fra i poeti e i loro lettori contemporanei, per sondare consensi e rifiuti, giudizi di merito più che politici.

²⁶ La rivista letteraria «Hermes» nasce a Firenze il primo gennaio 1904, fondata da Enrico Corradini e Giuseppe Antonio Borgese,

²⁷ GATTO, *Un poeta privato*, in «Avanti», 29 novembre 1969. Per Alfonso Gatto, Gozzano diviene la «voce» lirica della «proprietà privata», che cerca le sue «fattezze e la sua identità contro la dispersione del sublime. Proprio per questa via, non percorsa su un tracciato preciso di documenti, ma su un itinerario interpretativo, Gozzano diventerà il poeta di Torino, di una Torino borgnese, come ha detto, senza precisi riferimenti cronologici, ma con acutezza psicologica, Pietro Citati: «Il nuovo secolo era incominciato da poco. Gli amici di Gozzano stavano per costruire lungo il Po, o sui viali di Torino, le loro ville traforate come trine, piene di torrette, di merli e di tettucci gotici: nascoste tra le edere, le piccole finestre tenebrose, coi telaietti fitti e i vetri colorati, velavano la luce che saliva dai giardini umidissimi... Qualche volta D'Annunzio si fermava a

Graziani, ordinato sacerdote. Gozzano, malgrado l'iniziale professione di ateismo, perviene a un caldo elogio della scrittura mistica medioevale, elogio dettato dall'«ammirazione dell'artista» per quegli «antichissimi libri». Ebbene, anche questa professione di misticismo estetizzante è nulla più di un altro episodio dell'apprendistato del poeta, poiché ricalca da vicino, secondo quanto ha indicato Sanguineti, pagine delle *Vergini delle Rocce*. Questa verifica rende subito edotti della problematicità di ogni scambio in Gozzano fra ragioni della letteratura e istanze della vita. Inoltre suggerisce una chiave d'interpretazione utile, per intendere che l'atto di scrivere non rispecchia in Gozzano l'atto di esistere. Tendenzialmente la pratica della letteratura esclude per lui qualsiasi riferimento diretto alla vita. Bàrberi Squarotti afferma:

Per la poesia, allora, l'esistenza non può aversi che in spazi laterali, nascosti, mimetizzati, fuori dalla regola sociale per disperata conversione del poeta ovvero per qualche raro privilegio che la società consente. Si gioca qui la parte fondamentale che la malattia ha nel garantire la possibilità di fare poesia²⁸.

In Gozzano i primi segnali dell'allontanamento dal sistema espressivo dannunziano si hanno già verso il 1905. La svolta è debolmente accennata nella novella *I benefizi di Zaratustra*, nella quale un esteta, che ha rimasticato più o meno felicemente le teorie nietzschiane del Superuomo, è fatto vittima di una profonda irrisione. Si potrebbe credere di avere reperito il documento della rottura con i presupposti ideologici del dannunzianesimo, finora attivo e manifesto a livello di prassi poetica. Ma non bastano documenti del genere; e neppure bastano gli accenni a Nietzsche reperibili ora e dopo in appunti e recensioni, esemplarmente ricomposti dal Contorbia²⁹, per presupporre una conseguenza tanto importarne. Discorso diverso ha da farsi, quando si è dinanzi alla *Via del rifugio*, ovvero alla scelta antologica dei propri versi che Gozzano avrebbe compiuto fuori del sistema dannunziano, stando a due testimoni autorevoli come Carlo Calcaterra e Marino Moretti. Essa non risulta ancora così nettamente orientata nel manoscritto autografo, forse allestito per la stampa. In volume, la *Via del rifugio* è una raccolta in larga parte immune dal dannunzianesimo; ma non è possibile contenerla in schemi tanto radicali. Sebbene intimamente disorganica, essa attesta una relativa varietà di metri, di linguaggi e di contenuti, non riducibile alla formula del

Torino: Franco Pastonchi aveva appena pubblicato i 'prestigiosi' sonetti di *Belfonte*. Mentre Giuseppe Grosso continuava ad avvolgere le signore eleganti di penne di cigno e di sete verdissime, gli avvocati e gli industriali più moderni ordinavano a Leonardo Bistolfi le sue prime tombe di famiglia. Le sorelle, le zie, le amiche della madre, le cugine di Guido Gozzano come potevano dunque fare a meno di intenerirsi sulle rime di questo giovane ventiquattrenne, che aveva toccato il fondo dell'amarezza e diceva di aver perduto perfino la gioia della disperazione?» (CITATI, *Gozzano un "dandy" che si contemplava nella propria poesia*, in "Il Giorno", 10 ottobre 1961).

²⁸ BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Guido Gozzano, Poesie*, pp. 10-11.

²⁹ CONTORBIA, *Il Sofista subalpino. Fra le carte di Gozzano*, pp. varie.

dannunzianesimo, accettato o contestato. Dall'apprendistato la poesia di Gozzano è passata alla fase artigianale sperimentale.

Per questa operazione ha attinto abbastanza indiscriminatamente a modelli degli ultimi cinquant'anni, in Italia e in Francia, arrivando all'indietro sino ai canti popolari greci tradotti da Nicolò Tommaseo e da Alessandro Pavolini (si vedano, rispettivamente, *L'ultima rinunzia* e *Il giuramento*). Scendendo all'ingiù, predilette sono le strofe delle *Rime della selva* di Arturo Graf:

Se il rivo, la rupe, il fiore,
L'aria che odora d'assenzio,
La nube, l'ombra, il silenzio,
Non dicono nulla al tuo core;

Se ignori i fondi e le cime;
Se ignori il pianto od il riso;
Se porti maschera al viso;
Non leggere queste rime.

Niente dura o soggiorna;
Tutto in brev'ora è distrutto;
Ma nulla s'annulla, e tutto,
O prima o dopo, ritorna.

Fitta a un immobile perno,
Gira mai sempre la ruota:
E scorri e trottola e rota:
Ciò che fu sarà in eterno³⁰.

L'incontro con Graf non fu soltanto letterario, ma anche biografico. Tuttavia, scrivendo al Vallini il 13 settembre 1907, Gozzano vi accenna in termini esclusivamente poetici: Graf è per lui uno dei «ribelli alla cattedra dannunziana e Pascoliana». Ma c'è di più, a conferma che allora erano soltanto preoccupazioni formali a determinare l'interesse di Gozzano. Quel sermoneggiare sull'esistenza in versi di facile rima, che è il maggiore esito dell'incontro con Graf, accertabile in *La via del rifugio*, non lascia mai supporre in Gozzano quanto nel poeta dell'altra generazione è chiarissimo: la crisi non tanto della propria esistenza, quanto dei presupposti culturali e scientifici sui quali Graf, positivista e socialista, aveva fino agli inizi del nuovo secolo fondato la sua attività di scrittore. Per Graf, insomma, il discorso sulle componenti della vita dell'uomo e del cosmo (*il Tutto e il Niente, il Tempo e lo Spazio*) presenti pure nella *Via del rifugio*, per quanto approssimativo, coinvolge la sua posizione d'intellettuale nella società e nella cultura contemporanea. Il medesimo discorso non impegna così drammaticamente Gozzano. Egli non ha nessuna ideologia da difendere, meno che mai un credo scientifico da adattare alle nuove ipotesi post-evoluzionistiche.

³⁰ GRAF, *Le rime della selva*, Prologo ss.

Tuttavia, Graf è solo una maniera poetica sperimentare, perché sta all'opposto della dannunziana: una maniera prosaica e sentenziosa, sarcastica e disperata. Basta la lirica che dà il titolo al volume, oppure *Ora di grazia*, *L'inganno*, *Ignorabimus*, *Nemesi*, per rendersi conto dell'impossibilità di distinguervi l'accento strappato a una condizione di sofferenza personale da quello, invece, dettato dalla volontà di non sfigurare davanti al modello prescelto, in un'alternanza di confessioni e di professioni di fede, o di non-fede, che si placa solo nell'equilibrio compositivo.

C'è anche da sottolineare che in parecchie composizioni di Gozzano sono presenti, inconfondibili, l'impiego del dialogo e il ricorso al «parlato»³¹, non quali strumenti di comunicazione genuina, bensì, quasi, di falsificazione dei rapporti. Alla fine vi si accampa, come soggetto lirico, la coscienza critica del poeta, che delle parole e dei sentimenti sa cogliere lucidamente la debolezza e la vanità. Bàrberi Squarotti nota una

irresistibile tendenza verso la prosa appena rianimata dalla rima e dalla cadenza degli accenti del verso, e oggetti quotidiani, comuni, banali, popolano salotti di città e vecchie ville decadute, i personaggi sono la "brutta" Signorina Felicita, il farmacista, il gatto, la ghiandaia, la bertuccia di nome Makakita, la cocotte, la ragazza vestita e acconciata secondo l'ultima moda di Parigi³².

I versi di *Nemesi* in *La via del rifugio*, introducono a una definizione precisa, seppur allusivamente ironica, di quella crisi di coscienza preparatasi nel XIX secolo, che incrinò le felici certezze di un assoluto posto a fondamento di filosofie, poetiche, visioni del mondo:

[...]
gli uomini l'han detto:
ma "chi" sono gli uomini?

Chi sono? È tanto strano
fra tante cose strambe
un coso con due gambe
detto guidogozzano.

Bada che non ti parlo
per acrimonia mia:
da tempo ho ucciso il tarlo
della malinconia³³.

Il risultato dello smarrimento del «coso con due gambe» procede non solo dalla consapevolezza che l'esaltazione romantica si è sfaldata, ma anche dalla risoluzione formale che il travaglio del Romanticismo e del Decadentismo poi aveva individuato nella duplice risoluzione della «fiducia del

³¹ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 7.

³² BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 7.

³³ GOZZANO, *Nemesi*, vv. 61-72.

razionale» e del «rifugio nell'irrazionale», che si erano configurati quali doppi volti della tradizione. La considerazione di Gozzano che sa di vivere «senza fedi, senza / l'immaginosa favola di un Dio» spiega esattamente il disagio del poeta che di fronte allo smarrimento del «Tutto» e del «Niente» coglie dell'«io», del soggetto di pensieri e azioni, solo la «virtù dell'Apparenza». L'«io», dunque, gioco sottile di avventure utopiche, che in sé raggrumava ed elaborava miti seducenti quanto pericolosi, accusa drammaticamente i contraccolpi che la crisi dei valori di un sistema filosofico solido e felice aveva infranto. Eugenio Montale dice che

a differenza di altri crepuscolari che cercarono un adeguamento del linguaggio ai contenuti dimessi, Gozzano “fondò la sua poesia sull’urto, e ‘choc’, di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé”³⁴.

Come già accennato, in quel periodo gli autori più importanti in ambito italiano erano Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio, esponenti in modi diversi di una lirica ancora influenzata dalle idee di fine Ottocento: soprattutto D'Annunzio, con le sue *Laudi*, aveva puntato a creare nuovi miti attraverso la sontuosità del lessico e la presentazione di un 'io poetico' forte, capace di gesti grandiosi e in continuo contatto con i segreti della Natura, per coglierne l'essenza vitalistica. Contro questa idea del poeta come uomo eccezionale, Gozzano propone la sua ironia: se deve dire chi è, non può nemmeno trovare una definizione, e si autoriduce a “un coso con due gambe”, una cosa strana perfino fra le tante “strambe” che si possono incontrare nella vita. E questo “coso” non ha nemmeno un nome: è detto “guidogozzano”, come se fosse un nome comune, non ‘Guido Gozzano’, con tanto di maiuscole. Riesce difficile, da qui, concepire un abbassamento più completo del poeta in quanto essere superiore, ancora avvolto da un'aura in apparenza sublime, ma in realtà falsa e non corrispondente alla condizione di progressiva marginalità alla quale la poesia stava andando incontro nelle società moderne. E l'ironia amara di Gozzano si coglie anche nella sua abile stilizzazione: anziché versi ‘eroici’ come quelli di D'Annunzio, propone in *Nemesi* modesti settenari, divisi in quartine con uno schema di rime semplicissimo (ABBA), quasi a sottolineare con questa voluta semplificazione lo scarso valore da attribuire ormai alla lirica³⁵.

³⁴ Giudizio critico di Eugenio Montale, in MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 93.

³⁵ DE FRENZI, *Conversazioni letterarie. Ironia sentimentale*, in “Il Resto del Carlino”, 10 giugno 1907. Giulio De Frenzi scrive: «Guido Gozzano è il poeta dell'ironia sentimentale: è un uomo che si diverte a guardarsi dentro nell'anima, spettatore discreto e benevolo delle proprie emozioni, un uomo che indulge alle illusioni e soffre di molte nostalgie pur ignorando il dubbio valore delle une e delle altre, un curioso stravagante che si interessa di tante cose futili per la maggior parte degli altri uomini e che sa scoprirvi ciò ch'essi nemmeno vi sospettano, un animale scettico che non prende sul serio che il mondo de' suoi sentimenti, la sua entità psicologica: ecco, press'a poco, che cos'è, chi è Guido Gozzano, poeta di modesta ala, forse, ma così grazioso, così delicato, così nuovo e affascinante!...» .

Eppure è proprio questa ironia che pone Gozzano fra i primi poeti a riflettere e a far riflettere sul senso dello scrivere versi nel mondo attuale, e ciò permette senz'altro di inserirlo nel clima novecentesco dei poeti cosiddetti "crepuscolari", per indicare nel poeta un atteggiamento spirituale che comporta il restringimento della propria prospettiva vitale alle piccole cose quotidiane, alla banalità accettata ora con malinconia, ora con ironia. A questi aspetti si lega l'uso di un linguaggio ordinario, senza punte eccessive, al limite del denotativo (come nel famoso *incipit* del romagnolo Marino Moretti: "Piove. È mercoledì. Sono a Cesena...")³⁶; oppure con un voluto abbassamento dell'aulico fatto scontrare con il 'prosaico', con effetti marcatamente ironici: è la via scelta appunto da Gozzano, il quale assume un «atteggiamento psicologico... per cui la realtà può essere contemplata e riprodotta solo a patto di allontanarla, e per dir così ri-viverla, in una distanza temporale»³⁷.

Precisiamo che la poesia delle piccole cose aveva trovato un'anticipazione in Pascoli, ma anche in un particolare filone del simbolismo di fine Ottocento, quello franco-belga, rappresentato da autori quali Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck, Francis Jammes, Sully Prudhomme e altri³⁸. I crepuscolari però rinunciano a investire di valori simbolici gli oggetti quotidiani, e semmai li nominano e li descrivono in quanto espressioni di una cultura sempre più emarginata, relegata nelle soffitte, oppure di una sensibilità piccolo-borghese, legata alle "buone cose di pessimo gusto", come scrive sempre Gozzano nella sua famosa poesia *L'amica di Nonna Speranza*³⁹.

Ecco quindi che il tema dell'inefficienza, già presente in molte opere (specialmente romanzi) dell'Ottocento, diventa basilare per la costruzione dell'io poetico crepuscolare. Oltre a Gozzano, fra i primi poeti a distinguersi nel filone crepuscolare va ricordato il romano Sergio Corazzini (1886-1907)⁴⁰, morto giovanissimo di tubercolosi. Nelle sue liriche, fra le quali spicca *Piccolo libro inutile* (1906), prevale il sentimento doloroso dell'impossibilità di fare poesia, e la rivendicazione di una sincerità che porta al rifiuto degli artifici retorici; come recita il suo testo forse più emblematico: «Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange...»⁴¹. A ciò si accompagna una scelta metrica piuttosto semplificata (strofe di endecasillabi o settenari, sonetti, componimenti a schema libero, ecc.), e un uso linguistico-stilistico del tutto medio, pressoché privo di punte elevate o di preziosismi⁴². In poeti di area emiliano-romagnola,

³⁶ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 179, più estesamente pp. 161-182.

³⁷ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 94.

³⁸ Si possono ricordare anche i nomi di Guérin, di Laforgue, di Montesquiou, tratti dall'antologia dei *Poètes d'aujourd'hui*, pubblicata da Van Bever e Léautaud, nel 1906 a Parigi, editata da "Mercure de France".

³⁹ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 118-123.

⁴⁰ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 25-28.

⁴¹ CORAZZINI, *Piccolo libro inutile, Desolazione del povero poeta sentimentale*, vv. 1-3.

⁴² MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 36-38 ss.

come il ferrarese Corrado Govoni (1884-1965)⁴³ e il cesenaticense Marino Moretti (1885-1979)⁴⁴, prevale invece l'elencazione monotona di oggetti e di situazioni prive di rilevanza. Anzi, nel primo catalogo risulta la forma poetica preferita, e molte delle poesie della sua prima fase si configurano come lunghi elenchi, quasi descrizioni in versi ben poco martellati. In Moretti, che come altri autori di questo periodo trovò a Firenze la cassa di risonanza per la sua produzione, che dopo varie prove giunge a un primo rilevante risultato con *Poesie scritte col lapis* (1910)⁴⁵, predomina invece la sottolineatura del vuoto esistenziale, per cui la poesia ha la prima se non unica funzione di dire il "niente da dire" ormai rimasto ai poeti.

Gozzano batte una via diversa da quelle appena descritte. L'io delle raccolte gozzaniane (oltre a *La via del rifugio*, l'altra fondamentale è *I colloqui*, 1911), come abbiamo visto, rifiuta decisamente di atteggiarsi a "gabrieldannunziano" collocandosi in posizione opposta allo zenit del sublime "io" di D'Annunzio. Ma appunto si tratta di anti-sublime o di sublime dal basso: in Gozzano non si trova solo la rinuncia o il grigiore, ma la rivendicazione a suo modo etico di doversi distinguere dai miti già romantici e decadenti. Non a caso, la "vergogna" della poesia viene rappresentata attraverso un'elaborazione stilistica e metrica corrosiva, che riprende versi tradizionali ma li tratta con voluta libertà, e a volte con un gusto per il paradosso, evidente nella rima "camicie - Nietzsche" della celebre *La signorina Felicita*⁴⁶. Insomma, mentre si riduce a "coso", Gozzano riscatta la sua posizione mettendo in rilievo la falsità di quelle in voga, grazie anche a un gioco raffinato e in parte caustico con la tradizione letteraria. Dice Bàrberi Squarotti:

[Gozzano] verifica l'impossibilità, anche, sentimento autentico, nella contemporaneità borghese. Anche l'amore è sempre altrove rispetto al mondo in cui il poeta vive: e amore e poesia sono, romanticamente, due aspetti di uno stesso problema⁴⁷.

Possiamo citare anche l'eros fra i temi che meglio rappresentano questo insieme; l'eros: cavallo di battaglia del vitalismo e insieme dell'estetismo dannunziani. In Gozzano, l'eros o viene del tutto evitato e bloccato sul nascere (addirittura per la "viltà" dell'io-poeta, come in *Invernale*), oppure viene solo ipotizzato, in rapporto a donne irraggiungibili (come in *Cocotte* e nella già citata *L'amica*

⁴³ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 3-23.

⁴⁴ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 161-182.

⁴⁵ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, pp. 166-170.

⁴⁶ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 114: *La Signorina Felicita*, VI, 4.

⁴⁷ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a, Guido Gozzano, Poesie*, p. 15. Il 17 settembre 1908, Gozzano scrive ad Amalia Guglielminetti: «La prima parte di Signorina Felicita è quasi compiuta; mancano un canto e qualche sestina, qua e là»; ma aggiunge di non volerla pubblicare da sola; l'alleggerirà con un intermezzo esotico e frammentario, forse con un preludio e con un epilogo: «così il volume sarà vario e ciclico ad un tempo... E tutto questo non prima di un anno e mezzo». L'avventura creativa di *Signorina Felicita* troverà tuttavia una brusca interruzione, in una soluzione meno ambiziosa: i versi, organizzati in un poemetto, saranno pubblicati infatti nel numero del 16 marzo 1909 della "Nuova Antologia".

di Nonna Speranza), oppure viene ridotto ad avventura prosaica con modeste servette (si veda *Elogio degli amori ancillari*). La donna del desiderio è una comune, “quasi brutta” ragazza, come la Signorina Felicità:

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminile.
Tu civettavi con sottili schermi,
tu volevi piacermi, Signorina:
e più d'ogni conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi!⁴⁸.

In questa descrizione così disincantata si coglie però anche un fondo di nostalgia: perché l'amore di Felicità (nome non a caso molto simile a “felicità”) sarebbe stato poco romantico, certo, ma sincero, finalmente autentico come le cose usate quotidianamente. Invece, il poeta non può giovare, perché non riesce ad appassionarsi, a credere davvero che ci sia un amore per cui vale la pena spendersi. Al fondo, si coglie nelle poesie gozzaniane la tentazione di un annullamento nichilistico, che impedisce ogni azione davvero degna di questo nome, e che non porta al suicidio solo in virtù di quel distacco ironico che a volte coincide con una sorta di fatalismo, come in una poesia dedicata a uno dei doppi del poeta, *Totò Merùmeni*, che appunto si chiude con il verso: «E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà».

Tuttavia, la poesia di Gozzano apre la via alla descrizione della realtà contemporanea, tra ironia e nostalgia; e l'aspetto che maggiormente continua a colpire di questo nostro poeta, vissuto tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, è l'adesione al crepuscolarismo, inteso non tanto come corrente letteraria, quanto come condizione di nostalgica regressione della memoria verso il passato, al quale attingere con malinconia in ricerca di valori consolatori. Temi ricorrenti nei suoi versi, espressi in tono lieve e ironico, sono l'alternarsi del desiderio di fuga e del bisogno del rifugio, il senso di disfacimento, lo smarrimento di fronte alla giovinezza che sfugge, la volontà d'abbandono

⁴⁸ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 106-107.

al fluire del tempo, la ricerca della perduta condizione dell'infanzia, la predilezione per gli aspetti minori dell'esistenza e per i candidi affetti d'una volta, l'attenzione alla bellezza delle piccole cose.

Gozzano ha consegnato ai suoi versi anche tutta una galleria di figure femminili, come Graziella, Carlotta, Speranza, la signorina Felicita, Marta e Cocotte, semplici e dimesse, simbolo malinconico del tempo andato, figure in sospensione, di sogno, come emergenti dalle pagine ingiallite di un vecchio album di famiglia, eppure palpitanti di una loro storia modesta⁴⁹. Bàrberi Squarotti afferma:

Oppure è quell'altra forma di finzione che suggerisce a Gozzano le fantasie e i sogni borghesi del *L'ipotesi* e della *Signorina Felicita*: il risvolto cioè, e la rivelazione dell'impossibilità del tragico nel mondo borghese, dell'impraticabilità della morte come suprema esperienza di liberazione da un mondo contaminato e invilito e involgarito (e, allora, non rimane che il rifugio nella biografia, il ricorso, cioè, alla vita, alla propria vita che è sotto il segno della morte, alla propria condizione reale, lasciando da parte Leopardi e la coppia romantica di Amore e Morte e il più bel verso della letteratura italiana e l'apoteosi della tragedia)⁵⁰.

I crepuscolari, quindi, raccolgono la complessa eredità del naufragio, non solo estetico, delle filosofie e delle poetiche di fine secolo XIX, patendo anch'essi la morte di Dio e degli dei e il conseguente vuoto simbolico così lucidamente narrato da Nietzsche nelle sue opere. L'eclissi del sacro che innerva la produzione poetica degli artisti più inquieti dell'Ottocento — pensiamo allo «choc» della «perdita d'aureola» e al poeta non più «cigno» ma «albatros» di Baudelaire — divengono un sostanziale riferimento per i poeti a venire. Le «tante cose strambe» che perciò meravigliano, divertono e inquietano Gozzano, non sono una scoperta inopportuna e casuale, ma la definizione faceta di quella discontinuità spesso abissale che popola di fantasmi inquieti l'intervallo fra il Tutto e il Niente. I crepuscolari, quindi, si ritrovano eredi di una tradizione, non solo letteraria, che definiva la produzione poetica nella «menzogna veritiera» — per servirci delle parole di

⁴⁹ SANGUINETI, *Gozzano e il dannunzianesimo*, pag. introduttive dell'autore sulla poetica di Gozzano: «Il nuovo secolo si inaugura decisamente nei termini di un gravissimo giuoco polemico, energico e violentemente distruttivo, che segna al tempo stesso il valore e i limiti di tali operazioni di poesia. Se *La signorina Felicita* vuole essere intesa in relazione con quelle "attrici e principesse" vanamente sognate da *Totò Merùmeni* (e possedute veramente, e liricamente celebrate, per contro, dal fastoso estetismo dannunziano), più largamente tutto Gozzano riesce di fatto incomprensibile al di fuori di un simile rapporto storico-polemico; la sua poesia, nell'atto in cui tenta di sollevarsi dai vincoli di un decadentismo ormai consumato e frustrato, nell'atto cui oppone le cuoche diciottenni alle principesse, e i legami produttivi al lusso, minaccia di precipitare, appunto in chiave parodica, nell'encomio del poeta "commesso farmacista". Di qui germoglia il non meno problematico accento dell'ironia inimitabile di Gozzano, l'ironia di chi, a non voler seriamente esaurire l'orizzonte della propria poesia nel repertorio facile e coatto delle "cameriste", della "insalata" e, peggio, del "melodramma" (o insomma, delle "buone cose di pessimo gusto"), doveva equamente distribuire il giuoco avvedutissimo dei propri umori sopra la letteratura e sopra l'antiletteratura, atteggiandosi a "buon / sentimentale giovine romantico", ma avvertendo anche, immediatamente, e con ogni rilievo: "quello che fingo d'essere e non sono!"».

⁵⁰ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 18.

Nietzsche — nel simbolo della «buona» e «cattiva» maschera, maschera però, in ogni caso, verso la quale ci si doveva, magari con disagio, adeguare.

Come abbiamo accennato, Pascoli e D'Annunzio rappresentano, nella produzione del Decadentismo italiano, le divinità tutelari di un mito letterario che prendeva forma nella doppia essenza euforica del Fanciullino e del Superuomo, fosse l'infanzia e il sogno regressivo al guscio familiare, popolato di fantasmi e di traumi antichi, che incrinava la sicurezza del linguaggio come per Pascoli; fosse D'Annunzio, che si celebra come Andrea Sperelli, il cui vivere inimitabile» richiede una lingua atta a descrivere il sogno della «favolamondana» dell'artista; nell'un caso come nell'altro la letteratura è vita. Lo stile poetico lascia un'impronta indelebile sullo stile di vita e da questa formula il Decadentismo aveva tratto le ambigue e a volte venefiche linfe vitali. E prima ancora vi era stata la ribellione degli «scapigliati», la cui avventura aveva acuito le più nascoste inquietudini di un clima risorgimentale preteso pacifico. Lacerati tra il «Vero» e l'«Ideale» quei poeti maledetti contrastavano ogni possibile sogno di rinnovamento. «Figli del dubbio», stirpe «fosca e malata» essi definiscono l'arte come «menzogna» e «illusione» che si scioglie quando «l'anima giunge all'eterna vertigine»⁵¹.

Questi frammentari accenni delineano alcune particolarità della tradizione poetica che giunge alle soglie del Novecento. I crepuscolari, infatti, si trovano di fronte a una facciata di «un lucente edificio» — ci piace ricorrere quest'immagine metaforica alla quale Borges assimila i procedimenti della scrittura poetica (Jorge Luis Borges - 1899-1986 -, *La lettura e il conflitto delle interpretazioni*), istoriata da molteplici stili, ognuno dei quali può essere accettato come omaggio, rischio o trasgressione⁵². Accettare, rinnovare, trasgredire: è questa la scelta che si impone — con diversa coscienza — al piccolo gruppo crepuscolare, dedito spesso in sordina a un paziente lavoro di cesellatura, di lima, di sostituzione quale garanzia della «tradizione del nuovo». E alla «scuola» crepuscolare tocca seppure con toni «minori» il compito di insinuare, aggiungere piccole novità.

Il rischio, poi, sarà spesso quello del «plagio» — pensiamo a tale proposito a Sanguineti che sulla pagina gozzaniana (e non solo gozzaniana) di *Gozzano e il dannunzianesimo* ritaglia i «falsi» — ma è pur vero che anche il plagio e il falso individuano spesso «ragioni» che rendono

⁵¹ Sono alcune espressioni tratte da composizioni varie in versi degli «Scapigliati».

⁵² BORGES, *La lettura e il conflitto delle interpretazioni*, p. 51. Sull'argomento leggiamo alcune osservazioni di Antonio Candeloro dell' AISPI (UNIPI): «La riflessione del narratore intorno agli stessi meccanismi e processi dell'elaborazione della scrittura [...] emerge con particolare forza soprattutto a partire dai primi anni del '900: nei capolavori [...] la scrittura e la riflessione sulla scrittura vengono ad occupare una posizione di primo piano fino a modificare il concetto stesso di trama. Dalla memoria involontaria di Proust, al concetto di *nivola* di Unamuno, ai meccanismi dell'umorismo sulla natura del personaggio di Pirandello, fino al monologo interiore quale viene usato da Virginia Woolf, troviamo sempre più spesso l'uso della riflessione come elemento portante della trama: lo scrittore si domanda come si può scrivere o descrivere il mondo all'interno [dell'opera] o domanda (o fa domandare) allo stesso personaggio protagonista se e fino a che punto la scrittura può essere in grado di ricreare il mondo».

«ammirevole» la poesia. Vorremmo perciò cogliere alcuni aspetti che accomuna nel simbolo e differenziano nello stile i mutamenti affrontati dai poeti crepuscolari, che spesso entrano in uno stato di esilio fisico e simbolico, al riparo del quale è loro possibile far nascere «una fiorita d'esili versi consolatori»⁵³.

Avvertiamo forte, quindi, che la famosa formula poetica, che eguaglia l'arte alla vita, non offre più quelle garanzie assolute per le quali il poeta era l'«artifex» dedito a intrecciare con perfetta aderenza il filo dell'arte a quello della vita⁵⁴. Della magia e dell'artificio di quell'inganno, Gozzano sconfessa drammaticamente l'illusione nella poesia *A Massimo Bontempelli*⁵⁵: «Io sono la trista ombra / di un uomo che divenne fievole / pel veleno dell'altro evangelista /.../ troppo m'illuse il sogno di Sperelli»⁵⁶. Scoperto l'inganno e il plagio, il poeta della *Via del rifugio* intuisce che la coscienza d'essere «trista ombra» denuncia quella crisi d'identità che Montale, non molti anni dopo, definirà col «male di vivere», il cui presupposto stilistico, rifiutato il «sublime», sarà espresso dall'intonazione della «storta sillaba e secca come un ramo». Per Gozzano, come per molti altri crepuscolari, la coscienza del «male di vivere» si concretizza in una metafora, quella della «malattia», che nelle sue diverse manifestazioni è nota come ossessione di stile e di vita di molti autori del Novecento. La malattia, ombra e cifra di un pensiero differente, altro è, paradossalmente, la «grande salute» che permette di enunciare il disagio estetico ed esistenziale del poeta.

La variabilità della coscienza, quel «lento male indomo» accusato da Totò Merùmeni, è l'evidente riverbero del miraggio seducente della «divina parola», della «pura Bellezza» che caratterizzavano l'opera dannunziana. Solo che per i crepuscolari quella verità estetica si incrina, rivelando il malessere profondo per cui tragedia e ironia si intrecciano nel rifiuto di ciò che fu «sacro, buono, intangibile» (F. Nietzsche). Bàrberi Squarotti dice:

⁵³ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 12.

⁵⁴ SERRA, *Le Lettere*, pp. 293-294. Renato Serra, riferendosi allo stile del poeta «artifex», Guido Gozzano, nel 1913 scrive: «Come un pittore può ottenere un colorito ricchissimo anche solo con un po' di bistro e di terra scura, così Gozzano riesce a essere un nuovo e saporito verseggiatore con delle parole comuni, degli accenti cascanti e delle rime approssimative. Ha la civetteria degli accordi che paiono falsi, delle bravure che sembrano goffaggini di novizio; si diverte a fare il piemontese, l'avvocato, il provinciale. Invece è un artista, uno di quelli per cui le parole esistono, prima di ogni altra cosa. Egli è l'uomo che assapora il piacere di un vocabolo staccato, il valore di un nome proprio ("Capenna Capenna Capenna"), quasi come un amico di Flaubert; e adopera le parole come una pasta piena e fluente, che riempie tutto lo stampo del verso ("azzurri d'un azzurro di stoviglia!"), e si incastra con delizia nella rima ("... brucavano ai cespugli di menta il latte ricco"). Pensate che è lui che ha fatto rimare Nietzsche con camicie! E il suo brutto verso torinese, se sfugge un poco al controllo della fattura maliziosa, se è fatto in fretta, si abbandona per istinto a una dolcezza puramente verbale e cantante, parnassiana».

⁵⁵ Massimo Bontempelli è l'autore di *La vita intensa*, pubblicata a Torino in forma di volume da Vallecchi nel 1920.

⁵⁶ GOZZANO, *Poesie sparse (XX secolo)*. Andrea Sperelli è il protagonista del romanzo *Il piacere*, di Gabriele D'Annunzio, scritto nel 1889 a Francavilla al Mare. Andrea *Sperelli* è un nobile romano (nato però in Abruzzo) che risiede a Palazzo Zuccari a Roma. Si racconta del suo amore per Elena Muti, anch'essa nobile.

Totò Merùmeni non può “sentire”, in quanto “un lento male indomo / inaridi le fonti prime del sentimento”, e, nell’impossibilità dell’amore, l’aridità è la sua scelta, e a essa perfettamente si adegua la sostituzione a ogni sogno sentimentale del più semplice esercizio del sesso (egli ha infatti, per amante la cuoca diciottenne: in più, in questo modo, brutalmente opponendo alle convenienze borghesi tutta una serie di situazioni trasgressive: l’amante minorenne, la posizione amorosa non canonica, ecc.)⁵⁷.

Di conseguenza, svelati i dolci inganni letterari, la vita, spogliata dei veli di Maia, si scopre estraniata, calata nell’opacità del quotidiano la cui inquietudine fantasmatica necessita di pronunciare in che cosa consiste l’inganno. La «maschera fittizia» viene denudata e si giunge alla coscienza — come dice Vallini — della «verità dell’ultima rinuncia». Così l’odissea esistenziale ha inizio: maschera e verità per poter essere pronunciate come termini di raffronto e di «probabilità» della crisi storica ed esistenziale, trovano nella malattia quel filo d’Arianna che in stili e forme diverse introduce nel labirinto della poesia crepuscolare.

Malattia e morte, quindi, superano i limiti del vissuto di questi poeti; se riferimenti reali esistono, questi vengono travalicati, per divenire l’intelaiatura metaforica di una «malattia» e di una «morte» che colpiscono essenzialmente i «grandi» modelli. *Il lamento di un tisico* di Govoni introduce alla versificazione più usuale e oleografica della malattia crepuscolare per eccellenza: la tisi. Gli elementi contenuti nel testo: il giovane tisico di «diciannove anni appena»; l’aria «spleelica»; la citazione puntuale della «decadenza del convento»; l’interno della stanza («saloni disadorni»; «profumo d’arsenico», «noia dei voraci laghi del pavimento»; il «Passato»; la «Malinconia»), preparano l’entrata melodrammatica del diciannovenne poeta, il cui

crepuscolarismo consiste in una originale poetica dell’anima. L’anima è concepita come una lastra impressionabile, pronta a scomporre l’oggetto in una serie di sensazioni empiriche e a riorganizzarlo in sovrimpressioni analogiche. L’anima è, insomma, un’attività percettiva, fotografica e quasi medianica⁵⁸.

Lo scenario appartiene a una tradizione fossilizzata del crepuscolarismo. Le «macchie rosse» di sangue che il tisico parafrasa in «rose» sono già il possibile punto di «confusione» semiserio nei confronti di un’eredità estetica crepuscolare che, nel caso di Govoni, si tinge di repentina ambiguità, poiché quasi contemporaneamente l’esperienza futurista attrasse il poeta ferrarese. Dunque, *Il lamento di un tisico* possiede una doppia chiave di lettura: omaggio alla nuova tradizione e,

⁵⁷ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a, Guido Gozzano, Poesie*, p. 15.

⁵⁸ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 6. La frase riportata è di Benedetta Bonfiglioli, critica letteraria.

contemporaneamente, rifiuto di un simbolismo che può condurre all'inerzia; duplicità di tensioni, che caratterizza oltre a Govoni, Oxilia e Palazzeschi.

Lo *spleen* che contraddistingue la proiezione estetica del malato govoniano si trasformerà nei toni da «melodramma» con i quali il «sopravvissuto» Totò Merùmeni narra la sua avventura. Del «veleno» dei versi dannunziani Gozzano sceglie con decisione la diagnosi.

Se mai la poesia può ancora manifestarsi – dice Bàrberi Squarotti -, è nel deserto, che è, al tempo stesso, esito della decadenza del luogo privilegiato del vivere aristocratico [...] e cancellazione di ogni legame sociale, di ogni sentimento, di ogni rapporto, rovina delle istituzioni e delle convenzioni⁵⁹.

Se la «medicina» è pur sempre la «gran virtù delle paiole», Totò della vita come letteratura non può rinunciare a conservare alcune reliquie: «la villa-tipo, del libro di lettura», il gusto per l'«indagine e la rima», quello per le «opere d'inchiostro» e la «molta cultura». Sembrerebbe, questo apparato convenzionale, l'arredo antico di una ritualità che scongiuri ogni possibile malattia. Eppure, nonostante tutto, Totò è malato, malato di un «male indomo»: «sofisma», «analisi», «spaventosa chiaroveggenza» ne sono i sintomi. Il «reduce», esaurita ogni illusoria speranza nelle «promesse della vita», scopre l'infelicità. Ed è questa la condizione esistenziale e poetica che porterà la selva letteraria del Novecento di figure solitarie, «inette», colte nell'immobilità dell'indecisione, che presteranno la loro voce al tagliente e secco ritmo della coscienza dell'alienazione.

La malattia, dunque, è soprattutto quella disposizione all'«analisi e al ripiegamento, quell'abito di dubbio» (Serra) che possiamo leggere in un «minore» quale Giulio Gianelli. Ne *Il dolce inferno* questa si rivela essenzialmente quale durata di un tempo interiore scisso nella dimenticanza e nel riaffioramento. L'effetto del dubbio — il moderno antipurgatorio della letteratura novecentesca — risalta dalla differenziazione dei pronomi «io», «ei»: «Io io veglio, ei mi spia / Altro mondo non c'è che la sua agonia /... Io consumo egli no», la cui origine è data dall'«assidua / contemplativa fissità». Questa può definirsi quale vera e propria ossessione, che si ripete a conclusione di ogni strofa, nel ritmo cantilenante del verso: «il dolce inferno che agonizza in me», eludendo ogni possibile conciliazione un tempo individuata nelle allegorie sublimanti della «Donna» e della «Poesia». Similmente Fausto Maria Martini, in *A una malattia*, dell'atmosfera crepuscolare evidenzia quel sottile intreccio dolce e melanconico che trascorre dal paesaggio esterno — colto significativamente quando è «discesa la consolatrice sera» — al riverbero interiore di «tristezza» e di «esilio» che caratterizza l'innominata malattia, l'intimo male».

⁵⁹ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 15.

L'intimità appartiene, quindi, con evidenza al soggetto, all'io interiore che delinea, sulla scia di un'«ignota traccia», il percorso labirintico della crisi di coscienza. Questa si manifesta nella precaria tessitura dell'aggettivazione che trama il testo. Gli aggettivi, infatti, delineano sentimenti opposti, ora indefiniti («labile», «vano», «fugace», «vago») ora decisamente circoscrivibili («traditrice», «torvo», «fatale», «diserta», «tenace») atti a immettere in un vagabondaggio della coscienza che rifiuta eppur richiede il «sogno» e l'«illusione». Il contrasto tra l'«odor vago di menta e il «mondo torvo» che uccide, riconduce a un repertorio lessicale e stilistico proprio di un lirismo — pur controllato dall'ironia — nella cui trasparenza sono leggibili i materiali espressivi dell'eredità ottocentesca, quale si era formata con Vittorio Betteloni, Domenico Gnoli e Arturo Graf, soprattutto nella duplice oscillazione natura-artificio e sogno-realtà. E intorno alla brutalità del sesso

l'ironia — afferma Bàrberi Squarotti — misura ancora una volta il distacco che c'è fra la contemplazione del passato autentico e adeguato al sentimento e alla poesia e il presente arido, brutale, volgare, negatore, al tempo stesso, dell'amore e dell'arte. Il presente è di ragazze come ketty, «bel fiore del carbone e dell'acciaio», «cerulo-bionda, le mammelle assenti, / ma forte come un giovinetto forte», signora di sé, della sua sorte, che gira il mondo prima di convolare a giuste nozze con il cugino di Baltimora⁶⁰.

A questo punto la malattia crepuscolare si rivela come vero e proprio rito estetico sotteso alla precisa individuazione della figura del dubbio così espressa da Gozzano: «comincio a dubitare / se sono o se non sono!». Siamo, come dice il titolo della poesia a cui appartengono i versi che seguono, alle soglie tra il rito scienziata (i «vecchi... saputi dottori») e loro «segni ridicoli» i «gelidi raggi» della «radioscopia») e quello altrettanto illusorio dei «pochi giochi di sillaba e di rima». Sta al cuore «monello giocondo» scegliere. Gozzano preferirà seguire la «gaia scienza» del cuore infantile narrata nei «Colloqui», giocati sul perfetto arabesco dei versi, delle strofe, reso ormai scaltro dalla «virtù» dell'«apparenza» e dalla conseguente felicità letteraria sottilmente irrisa.

La poesia si stacca così sempre più dal mondo contemporaneo, da oggetti, situazioni, ragioni della società borghese. Diviene un fatto concluso in sé, elegante, un poco fatuo, sull'orlo del silenzio definitivo⁶¹

La metafora diffusa dalla malattia, della «sopravvivenza» e della morte, come si diceva, possiede un referente letterario. L'infelicità è il rischio estetico del mutamento che può condurre alla morte o alla vita, cioè alla ripetizione acritica di vecchie formule o alla creazione di altre.

⁶⁰ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 17.

⁶¹ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a Guido Gozzano, Poesie*, p. 20.



Guido Gozzano e la madre Diodata Mautino



Fausto Gozzano padre di Guido



Guido e la mamma

2.

IL PENSIERO DELL'AUTORE ATTRAVERSO LE LETTERE

2.1. *La corrispondenza epistolare come antidoto alla malattia e alla solitudine*

Nell'aprile del 1907, mentre veniva stampato il libro *La via del rifugio*, a Gozzano viene accertata una lesione al polmone sinistro. Guido entra nella fase più triste della sua vita. I suoi spostamenti sono relativi e condizionati dalla malattia, ridotti, annullati. I contatti con gli amici e il mondo della cultura sono ridotti, annullati, affidati ai suoi scritti, alle lettere. È l'*Epistolario* a dare notizie precise sugli spostamenti di Guido in quest'anno: la partenza precipitosa per Ruta (Camogli) il 20 aprile, la sosta in ospedale per poco più di due settimane e il trasferimento, quindi, per due mesi a San Francesco d'Albaro, sempre in Liguria. Poi c'è una breve sosta (dal 22 giugno al 14 luglio) ad Agliè e una nuova partenza, per Ceresole Reale, dove Gozzano si ferma fino al 26 agosto. Ancora ad Agliè per l'autunno, con qualche sporadico e breve ritorno a Torino, e quindi di nuovo si registra un altro soggiorno in Riviera.

Nella corrispondenza di aprile, le indicazioni sulla malattia sono generiche: «Ho un po' di tosse, sempre, e qualche ora, nella giornata, moro nera», scrive il 22 a Carlo Vallini. Poi, tra maggio e giugno, in una lettera a Gianelli, anche lui tisico, le notizie si faranno più precise, preoccupate nella registrazione dei sintomi (accanto alla tosse, alla stanchezza, alla febbre), c'è già, «più inquietante di tutto, qualche sbocco di sangue», scettiche nell'indicazione della cura: «Prendo due litri di latte al giorno, ingurgito dieci uova, oltre i tre pasti soliti, abbondantissimi. Con tutto ciò in un mese sono diminuito di due chili. È consolante!». I medici che lo seguono attenuano ben presto la diagnosi («la mia non è che una broncoalveolite iniziale») e gli promettono una «guarigione certa, dopo due anni di cura»¹.

¹ Dalle lettere si viene a conoscenza dei nomi dei due medici: Maragliano e Pescarolo.

Gozzano, però, crede poco al suo "caso benigno", preferisce far subito i conti con l'"idea di morire". "Si resta lì", scrive a Giulio De Frenzi, «non saprei dire come. Ma non si mormora, non s'impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene». La lettera a De Frenzi è della fine del giugno 1907 e la tisi offre già a Gozzano, a questo punto, qualche pretesto per una divagazione letteraria. Lo *choc* iniziale appare superato. L'epistolario si intratterrà di qui in avanti, sul tema della malattia, o per registrare una decisa volontà di guarigione («E stiano sicuri [...] che mi curo e voglio guarire»)²; o per segnare un semplice e sbrigativo bollettino, con l'alternanza di euforie e di depressioni, con periodici resoconti riassuntivi:

Ritorno a Torino tutt'altro che bene: e da qualche tempo poi sto addirittura male. A mia madre do notizie benevolmente, pietosamente laconiche, s'intende, ma credi che è così. Sono diminuito di quattro chili e i fenomeni inquietanti persistono tuttora... Il dottore, anche, che viene tutti i giorni, torce il muso parecchio... E arrivederci se avessi continuata la vita d'ogni buon borghese frequentando teatri, donne, caffè, salotti, com'è diritto d'ogni onesta persona! Tutto sommato non ho avuto dal mare quella migliona che speravo: e la rigidezza di questa vita igienica non è stata compensata in proporzione, certo!³.

Gozzano si rende conto che la malattia sarà causa di radicali cambiamenti di vita e di abitudini; innanzitutto un mutamento di geografia. C'è una geografia ipotetica, cosmopolita, nel progetto: dapprima di un soggiorno in Svizzera («E sapete che quest'inverno andrò probabilmente nel *Sanatorium* di Davos, in Svizzera?») e poi di viaggi nelle Canarie e in Brasile, o addirittura del "giro del mondo"⁴; e c'è invece una geografia concreta, provinciale, che si esaurisce in itinerari più modesti: la Liguria, la Valle dell'Orco, per ora. È comunque, questo, un ribaltamento di prospettiva,

² Lettera di Guido Gozzano a Giulio De Frenzi del 28 giugno 2007 (la corrispondenza tra Gozzano e Vallini è tratta da GOZZANO Guido, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giulio De Frenzi, e verrà in seguito indicata con la sola data di invio). Giulio De Frenzi è pseudonimo di Luigi Federzoni, il futuro ministro del regime fascista.

³ La lettera a Vallini, è del 15 giugno 1907. Ma seguiamo le tappe più importanti di questo itinerario, tra il 1907 e il 1908. 5 giugno 1907 ad Amalia: «Sono stato male male — cioè peggio, perché male sto da parecchi mesi. Oggi, il secondo giorno di sollievo, ho rilette per la quinta o sesta volta le sue rime, da capo a fondo [...]. Sto molto poco bene; e ho anche qualche sintomo, lieve, di un male grave»; 13 giugno a Vallini: «La salute... sono in piedi, cammino... ma va così, così. Un abbraccio con bacini e bacilli! dal tuo veramente povero Gozzano»; agosto a Vallini: «Sono lieto di dirti che la mia salute procede benino e che spero di essere fra qualche mese un uomo fatto»; settembre a Vallini: «La mia salute: meglio, assai meglio»; 24 dicembre a Vallini: «Io sto sempre meglio di mente e di corpo»; 8 febbraio 1908 a Vallini: «Io da due giorni ho una nevralgia che mi toglie l'udito l'olfatto la vista il gusto e quel barlume d'intelligenza che mi rimaneva»; 20 giugno a Moretti: «Caro Marino, per mezzo di mia sorella, amanuense, ti ringrazio del tuo ricordo e ti do della mia salute notizie non edificanti: sono a letto da qualche giorno e per qualche giorno ancora»; 1° luglio a Vallini: «Io sono ad Agliè, pochissimo bene. Appena quest'oggi mi alzo dopo aver tenuto il letto due giorni. Posdomani filerò via, altrimenti crepo davvero».

⁴ Si vedano, rispettivamente, le lettere alla Guglielminetti del 3 luglio, a Vallini del 29 luglio 1907 e ancora alla Guglielminetti del 20 giugno 1908. La corrispondenza tra Gozzano e la Guglielminetti è tratta da GOZZANO-GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, ed. Garzanti, e sarà in seguito indicata solamente con la data di invio.

che sconvolge gli orizzonti di Gozzano, lasciando solo intatto, nella sua geografia, il punto fermo di Agliè, con il Meleto, "senza svaghi", nella propria dolcezza autunnale, nella sua "pace canavesana". Agliè che diviene allora, tanto più, centro di osservazione continua di un piccolo mondo protettivo dalle perenni trasformazioni, nel quale è possibile, soprattutto, un processo infinito di autoidentificazione, un ritrovamento di sé, come dice Guido⁵. Gozzano dà notizia della sua malattia con una precisione clinica, con le indicazioni di una diagnosi e persino di una terapia, proprio in una serie di versi: quelli di *Alle soglie*, che inaugureranno poi la seconda sezione dei *Colloqui*⁶.

Guido trascorre ad Agliè lunghi periodi: gli manca la sua Torino, che diviene sempre più assenza importante; e c'è una sostituzione alla città natale di nuovi spazi. Gli spazi montani delle estati solitarie: Ceresole, nel 1907, con il suo "scenario che ricorda il secondo atto della *Figlia di Iorio*"; Ronco, nel 1908, con la sua "durezza" e la sua "primitività" di paesaggio, dal "grigio apocalittico"⁷. E nell'inverni la Liguria di Ruta e di Camogli, di San Francesco d'Albaro e San Giuliano. Una Liguria che è, innanzitutto, spettacolo di mare, raccontato, nelle lettere, in una variazione continua di prospettive: quando "ulula furibondo", in un teatro di "pioggia torrenziale"; quando si sintetizza

⁵ Il 12 novembre 1907 scrive alla Guglielminetti: «Sono qui con l'ultime *Soglie*. Le voglio vedere cadere tutte, prima d'inurbarmi: e ce ne sono ancora tante! sul frutteto, sul pergolato a zone di porpora e d'oro... Nel quadrato della finestra c'è un tiglio che quest'anno non vuole ingiallire: è ancora, intatto, tutto verde, come la Speranza, credo che la prima neve lo troverà con tutte le sue foglie... Io e quel tiglio ci somigliamo un poco». E questo tiglio, nell'identica cornice, tornerà in una lettera di cinque mesi dopo, del 17 aprile 1908: «Nel quadrato della mia finestra - racconterò questa volta all'amica - si delinea lo stesso paesaggio che ti descrivevo quest'autunno: ma così diverso! Rimpiango la porpora e l'oro di quei giorni, né vale a ricompensarmene il verde tenero diffuso qua e là di nubecole bianche e rosee: un paesaggio... pastonchiano che non mi dice niente. Il tiglio pertinace che ti lodavo quest'autunno — ti ricordi — c'è ancora, ma è stato pulito e decapato d'ogni ramaglia: e appare buffo e miserabile...».

⁶ Lettera del 30 maggio 1907 ad Amalia, scritta dall'Abazia di San Giuliano di San Francesco d'Albaro. In una nota autografa, troviamo scritti questi versi:

Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,
pur chiuso nella tua nicchia, ti pare sentire di fuori
sovente qualcuno che picchia, che picchia... Sono i dottori.
Mi picchiano in vario lor metro spiando non so quali segni,
m'auscultano con li ordegni il petto davanti e di dietro.
E senton chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo?
Sorriderai quasi, se dopo non bisognasse pagarli...
"Appena un lieve sussurro all'apice... qui... la clavicola..-"
E con la matita ridicola disegnano un circolo azzurro.
"Nutrirsi... non fare più versi... nessuna notte più insonne...
non più sigarette... non donne... tentare bei cieli più tersi:
Nervi... Rapallo... San Remo... cacciare la malinconia;
e se permette faremo qualche radioscopia...".

⁷ Lettere ad Amalia Guglielminetti, rispettivamente del 3 agosto 1907, del 7 luglio e del agosto 1908.

in "un buon odore di salmastro di alga, di iodio"; quando calmo propizia una contemplazione e un sogno⁸; quando infine, come "un grande pacificatore", consola e invita alla quiete:

Io mi sento l'anima leggera e monda, nata da ieri! C'è un tepore, una gaiezza nell'aria!
Tutto l'orizzonte che traspare dalla mia finestra non è che l'armonia di due fasce azzurre:
una più cupa: il mare; una più chiara: il cielo⁹.

Le meraviglie spettacolari del mare, come la descrizione della vegetazione ligure, fra ulivi ed eucalipti, fra palme e agavi, come le più tarde rievocazioni dei solenni paesaggi montani, costituiscono una sorta di decorazione sovrapposta alla cronaca quotidiana delle lettere: una specie di invenzione diversiva, che oppone agli spazi chiusi, ai brevi tragitti obbligati, ai consuetudinari percorsi, il ricambio di aperture improvvise, di piccole avventure esotiche. Anche questo fa parte della recitazione epistolare di Gozzano, anche questo diventa spia eloquente della separazione dal mondo, che la sua condizione di malato comporta.

Negli scritti di Gozzano risulta evidente una geografia oscillante tra l'immaginario e il reale. Da una parte c'è l'ipotesi, fantastica, di orizzonti illimitati, di spazi addirittura intercontinentali, che portano in America, nella Terra del Fuoco, nel Giappone, nell'India; dall'altra parte, invece, c'è l'indicazione concreta di meschini itinerari provinciali, come quello, tracciato con pedanteria, in una lettera ad Amalia, che segna minuziosamente il percorso da Torino a Ronco¹⁰. Ma al contrario, in prospettiva ribaltata, da un lato c'è l'appiattimento di ogni variante esotica («tutto il mondo dev'essere uniforme come i romanzi di Pierre Loti»)¹¹, dall'altro c'è, invece, la possibilità di un'animazione improvvisa, anche di modeste avventure di viaggio: un'animazione che rende favolosa, nelle sue torri, nelle sue piazzette deserte, nelle sue botteghe di chincaglierie antiquate, persino Ivrea¹². Guido è costretto a giocare di fantasia con lo spazio reale, e allora si giostra in un capovolgimento continuo di misure e di punti di vista. Così lo spettacolo solenne e pacificatore del mare può divenire, nelle lettere di Guido, anche uno scenario "sciocco" e "ostile". A Ruta Gozzano si rifugia in un «Hotel, che è come una scatola di cristallo sospesa a picco, su di un panorama

⁸ Lettera ad Amalia Guglielminetti del 6 gennaio 1908: «Vi scrivo, come sempre, a finestra spalancata e ogni volta che alzo gli occhi dalla penna, vedo nel rettangolo azzurro qualche nave diretta chi sa dove! E il mio pensiero svanisce un po', seguo con gli occhi un gabbiano candido che si dilegua ad ali tese: mi dileguo anch'io, mi perdo...».

⁹ Queste espressioni si leggono, rispettivamente, nelle lettere al Vallini del 28 dicembre 1907 e alla Guglielminetti dell'1 e del 9 dicembre 1907.

¹⁰ La lettera è del 7 luglio 1908: «Partendo da Pona Susa alle 8 del mattino non siete a Pont che alle 10 [...]. A Pont, dove il tronco ferroviario finisce, c'è la coincidenza della corriera; e cominciano due ore e mezza di salita a cavalli: un viaggio d'altri tempi, che metterà a dura prova la vostra pazienza».

¹¹ Lettera alla Guglielminetti del 20 giugno 1908.

¹² Si veda la lettera alla Guglielminetti del 3 settembre 1908.

inverosimilmente bello». Ma è "troppo bello", scrive al Vallini: «della bellezza un po' sciocca d'una cartolina illustrata»¹³.

Tutto al contrario, i paesaggi modesti offerti da San Francesco d'Albaro, possono essere amplificati, persino strumentalizzati a comporsi (quando Guido scrive a un giornalista 'cattolico' in un'immagine "deliziosamente cristiana": «ad ogni ora passano lunghe coorti di seminaristi: fanno un curioso vedere, a due a due, così neri contro l'azzurro del mare: vanno lungo la costa, verso l'Abazia»¹⁴. Così i tristi itinerari terapeutici, d'ogni giorno, si trasformano in pellegrinaggi intellettuali: allora il Manicomio di San Francesco diventa, in una lettera ad Amalia, la "Casa della Follia", una villa elegante, sepolta fra gli ulivi e gli eucalipti, che "si direbbe sede della Gioia", mentre "racchiude invece le più spaventevoli miserie umane"¹⁵. Nelle lettere, però, molto più spesso, ogni spazio, ogni veduta, si annulla. La realtà si cancella e il mondo si esaurisce per Guido nel raccoglimento della sua "cameretta tranquilla" di San Giuliano. Questa "cameretta" diverrà un altro spazio tipico della leggenda gozzaniana, meta, come il Meleto, del pellegrinaggio di tutti i "fedeli". Entriamo cioè nella "Marmetta" di Checco Grondona¹⁶. Per raggiungere quello che Gozzano chiamava, abitualmente, l'"Albergo di San Giuliano", bisognava attraversare gli orti e i giardini di San Francesco d'Albaro, passare le sue porte settecentesche e scendere verso il forte di San Giuliano, percorrendo «stradine deserte, incastrate fra gli alti muri muniti di lampioni a gas, all'angolo: tipiche per quell'ammattionato rosso, nel mezzo, su cui trotterellavano i muli»¹⁷. La leggenda ha le sue esigenze oleografiche. Per questo, la "Marmetta", il piccolo albergo di Guido, diverrà l'"osteria dei poeti", «gaia di vetri colorati, fragile a vedersi come un castello costruito per gioco di ragazzi: casa di cartone, ma accogliente e cordiale»¹⁸.

Questo isolamento va comunque annotato, perché qui, davvero, Gozzano può vivere "solo con sé solo", come dirà, lontano dal mondo, protetto nella sua diversità di malato. Esiste, sulla "Marmetta", anche qualche testimonianza diretta, eloquente. Scrive Guido alla Guglielminetti,

Il mare è divino, ma l'albergo è *bestiale*. Squallido, trascurato, abbandonato a servi inetti, con una scala a chiocciola che fa rabbrivire e camere che mancano di tutto. Ma io sono felice! E non lo cederei per un primarissimo hotel!¹⁹.

¹³ Lettera del 24 aprile 1907.

¹⁴ La lettera è del giugno 1907; si veda ANGELONI, *L'ombra sua torna*, in "Il Momento", 10 febbraio 1925.

¹⁵ Lettera del 6 gennaio 1908.

¹⁶ «Checco Grondona era il proprietario di quell'eremo romantico: un bravo omino che aveva passata la sua giovinezza sul mare, ch'era stato alle dipendenze degli ammiragli Belmondo Caccia, Graffagni e Borea Ricci» (CARBONI, *La "Marmetta" al tempo di Guido Cozzano* in "Gazzetta del Popolo", Torino, 2-3 settembre 1941).

¹⁷ CARBONI, *La "Marmetta" al tempo di Guido Cozzano*.

¹⁸ GRANDE, *L'Osteria dei poeti*, in "Giornale di Genova", 28 agosto 1929.

¹⁹ La lettera è dell'11 dicembre 1907.

Per sopportare questo albergo "bestiale", in umiltà, "pazientemente", aggiunge Guido, ci «vuole, però, un'anima francescana e un carattere byroneggiante come il mio». Con Amalia, Gozzano usa spesso belle metafore letterarie. Con Vallini, invece, traduce in prosa questo suo dire cifrato:

L'albergo, una bicocca di estate, è più bicocca di inverno, col vento marino che la investe da tutte le parti, le finestre che non chiudono, le fessure 'eschimesamente' imbottite di stoppa, i padroni trascurati, i servi inetti.

ribadisce all'amico. Ma a lui spiega anche la sostanza della propria anima francescana: «Oramai mi sono fatto di casa, vado in cucina, maltratto il cuoco, gli scaravento sulla testa le costolette di cavallo, sorveglio la mia biancheria, litigo con la *Scià Adele*... E sono felice!». Ma la felicità di Guido sta nella propria stessa solitudine. La sola amarezza, per lui, è in realtà che questa sua vita dovrà finire, che al cader dell'inverno dovrà «provvedere per sistemarci una nuova esistenza»²⁰. La "Marinetta" è per Guido uno spazio sicuro, uno spazio che gli consente una "vita monotona e serena", al riparo dal mondo; un rifugio dove tutto svanisce in lontananza, come in un limbo, e dove rimane la sola ossessione che «bisognerà ritornare fra gli uomini e le case»²¹.

Gozzano cerca soluzioni, che non trova, al suo sofferto isolamento; cerca di assopirsi in questa monotonia protettiva, coltiva la propria quieta *routine*: colmando lo spazio vuoto di gesti rituali, inventando qualche diversivo di facile controllo. Basterà leggere due lettere liguri di Guido alla Guglielminetti, distanti una dall'altra quasi esattamente di un anno. Ecco la prima dell'11 dicembre 1907:

Ricevo nella mia solitudine, due volte al giorno, la posta e scendo a leggerla sulla spiaggia: mi distendo e distendo il fascio delle lettere delle cartoline dei giornali sulla ghiaia: ed è per me, uno strano senso il leggere sotto questo cielo aperto, dinnanzi a questo mare senza confini, le parole scritte o stampate dagli uomini... Sono felice! Genova è vicina molto: ho quasi ogni giorno visite. Qualche volta, anche, mi lascio sedurre: indosso un abito decente, metto un solino candido, e vado in città. Ma ritorno alla sera, senza rimpianti, al mio povero eremo peschereccio...

La seconda lettera è del 10 dicembre 1908:

²⁰ La lettera è del 20 dicembre 1907.

²¹ Lettera a Carlo Vallini del 7 gennaio 1908: «Ti ricordo tutti i giorni, amico mio! Sei una delle poche *cose* superstiti nei lobi del mio cervello: il resto è tutto svanito: e sto così bene! Così bene! Sai che quest'oggi compie il mese che son qui? (7 dicembre - 7 Gennaio). Ohimè! Tre di questi ancora, e poi bisognerà ritornare tra gli uomini e le case! Ma io me ne scapperò al Meleto direttamente!».

Salgo or ora dall'accomiatare un visitatore. Sono le sei di sera: è già notte; di fuori ulula il mare, mare e cielo cattivi. Eccomi dove e come desideravo, ma non mi sono ritrovato ancora. Mi cerco e non mi trovo. Per questo sono un po' triste: ho in me quel disagio che Voi conoscete certo — l'essere senza noi stessi —. L'averne, cioè, offuscata da giorni la vostra meta futura, spezzato il filo del sogno e del pensiero. Ma passerà — io mi conosco bene — passerà prestissimo, e allora avrò una reazione di serena energia. La mia vita di qui è quale Voi sapete. Ho ritrovato gli stessi luoghi lo stesso mare le stesse persone; e la stessa solitudine spaziosa che mi era ormai così necessaria... Tutto dovrebbe essere favorevole all'opera; e invece questo mare induce all'ozio più inerte, suade al sogno contemplativo, senza parole. E la mia ansia operosa ne soffre molto [...]. Sono le 7, amica mia, l'ora del pasto; poi farò un breve giro. risalirò in camera, dormirò bene. Domani mi farò bello: passerò la giornata in città, forse anche la sera; è una terapia morale che mi permetto settimanalmente: altrimenti c'è da perdere l'uso della favella!

In questo scritto vengono date alcune notizie su abitudini di vita, su qualche gita: mentre in prospettiva lontana, si delinea anche la presenza discreta di una nuova coralità di amici. Ed è un gruppo di "cari ragazzi", che ha per lui "una vera passione", che porta, alla sua solitudine, «un po' di soffio cittadino e un po' di frivoltà mondano-letteraria», come confessa altrove Guido ad Amalia²², ma che non sostituisce, se non strumentalmente, l'abbandonata comunità torinese²³. Altri documenti offrono anche una diversa prospettiva di questo rapporto. Si conserva, nell'archivio di Carlo Vallini, una lettera, del poeta ligure Giuseppe De Paoli, nella quale si parla di Guido:

²² Lettera del 23 dicembre 1907. Sull'ambiente genovese si vedano anche le ricostruzioni un po' confuse di DONNA, *La madre di Guido Gozzano*, in "Torino", XIII (1935), 10; e di ROTA, *Il poeta di Nonna Speranza nel suo eremo di Sant'Ilario*, in "Stampa Sera", 11 agosto 1941.

²³ Lo spiega con chiarezza Gozzano a Vallini, parlando di De Paoli, in una lettera del 20 dicembre 1907: «Ho sovente visite di De Paoli (quasi tutti i giorni). È quello che meglio può supplirti per me, e passiamo ore assai belle, sebbene non intense, né completamente fraterne: È uno spirito che presenta delle lacune, dei vani bui, che non sono ancora riuscito a penetrare. Ma ha in compenso molte qualità che son utilissime al caso mio: una più vasta cultura frigida e classica, una tenace memoria per ogni minimo particolare letterario (è strano! non gli ho mai rivolta una domanda, su qualsiasi genere, senza che egli non m'abbia esaurientemente risposto): è una biblioteca completa e modernissima, che mette a mia disposizione». Su De Paoli poeta ci sono, d'altra parte, nell'epistolario, giudizi restrittivi: «De Paoli mi lesse varie sue altre cose: tutti poemetti pagani a base di centauri e di panischi fissipedi: belle cose, ma che risentono dell'*Otre*, disperatamente. Io l'ho spinto o a pubblicare subito, o a non pubblicare più. Pubblicando subito, può ancora passare come un *umanista* del genere di Pascoli nei 'Poemi conviviali', scrive a Vallini il 15 gennaio 1908; e alla Guglielminetti il 10 dicembre 1908: «De Paoli mi diceva oggi fra gli scogli, nella romba assordante delle onde furenti, quel vostro passo 'I gioielli'... Ha una memoria inquietante questo De Paoli: ha letto due volte le vostre terzine e le ripeteva oggi, a me inchinato, nel fragore del risucchio; e i vostri begli endecasillabi resistevano al coro del mare: un commento severo, Amica mia! De Paoli pubblicherà nell'anno un volume: *Il sistro d'oro*, opera di frigidità scultorea: alla de Heredia; temo d'un successo molto ristretto...». Del resto sull'intera comunità si può registrare, talvolta, qualche aspro giudizio, come questo in una lettera a Vallini del 7 gennaio 1908: «E il *Giorno* come va a Torino? Qui a Genova hanno la bile: sono carogne. Con questo apparirà sul primo numero di *Rassegna latina* un altro articolo sul conto tuo: e devo anche accertarti che M. M. M. ha già cominciato la critica pel Caffaro, ma ti ha messo in comunione con non so chi: e questo è degno di lui: ma non importa e tu prendi il buono e il meno buono, filosoficamente. Com'è detestabile Agostino Virgilio! C'era anche lui ieri in barca, fra i tre salami ulissidi: non disse nulla di te: e quando io accennai (senza volere) con De Paoli, voltò il discorso, in modo così evidentemente fegatoso che mi fece ira pena e vomito».

Gozzano sta bene e lavora. Io vado a trovarlo quasi tutti i giorni ed in quella stanza d'albergo a San Francesco d'Albaro ci è di gioia l'intrattenerci in piacevoli conversari. Spesso lo zuppifico con la lettura dei miei versi e lui, con rassegnata pazienza, mi porge benevolo ascolto²⁴.

Queste espressioni del De Paoli riferite alla "rassegnata pazienza" e al "benevolo ascolto", di Guido possono essere anche interpretati come segni, indiretti, di una sottile nostalgia. Gozzano proclama ad alta voce la propria "felicità", nell'esilio ligure. Ma ci sono prove sicure, anche di un forte senso di perdita. Non a caso, nelle lettere agli amici torinesi, Guido registra, assai spesso, un luogo preciso di ascolto, di lettura o di scrittura. È questo un vero ritornello epistolare. «Vi scrivo come posso, amica mia! Sono quasi ginocchioni su di una seggiola col foglio sopra un libro e il libro sopra il canterano», dice il 9 dicembre 1907; e due giorni dopo, con precisione: «Vi scrivo sulla spiaggia, seduto sulla gettata dove d'estate s'allineano le cabine. Vi scrivo col foglio disteso sulla cartella da lavoro e la cartella sulle ginocchia...».

Sono riferimenti, talvolta anche ossessivi, a luoghi e paesaggi concreti che Gozzano descrive, come volesse affidare un messaggio urgente di presenza; come se volesse lasciare un segno visibile della propria fisicità, ancora vivente e tangibile. Quasi che temesse, nel proprio esilio felice, d'essere scartato dalla memoria pigra degli amici. Allo stesso modo, Guido, mentre s'impone, con tali richiami, al ricordo degli altri, così agli amici richiede continue notizie: per partecipare, comunque, anche dal proprio isolamento, alla vita comune. «Scrivimi sovente, a lungo, anche bestialità di terzo grado: non importa, anzi più gradite quelle che tutto», comanda a Vallini. «Scrivetemi di tutto e di tutti, quando mi scrivete. E sia pure in un'ora molto vuota e molto inutile», chiede alla Guglielminetti²⁵. Agli amici che non lo ricordano più, che «cominciano e prendere l'abitudine di darsi pace» sul suo conto, è riservato soltanto qualche gioioso rimbrotto. Ma a essi sono indirizzati anche scanzonati appelli d'amore. «Colombino mio scrivimi subito una bella lettera espansiva, perché la tua cartolina aveva la succulenza di un'aringa salata», scrive Gozzano a Vallini²⁶. Né manca qualche momento di più vistosa caricatura. «Proseguiremo la via per questa cosa che si chiama il Mondo, tenendoci per mano», scrive Guido all'amico, il 15 giugno 1907, facendo il verso a se stesso poeta.

Le lettere di Gozzano sono intrise di ogni suo sentimento, di ogni suo pensiero. In esse vi entra di tutto: il dispetto e la gelosia, la tenerezza e la tolleranza, il rifiuto degli affetti e la richiesta d'amore, la ricerca della solitudine e il bisogno di solidarietà. Tutto, più che mai, appare recitato. E la sincerità è una svista nell'epistolario di Gozzano di questi anni, perché ogni affermazione trova la

²⁴ La lettera è del 9 gennaio 1908.

²⁵ Le lettere sono rispettivamente del 22 aprile 1907, quella al Vallini, e del 20 giugno 1908, quella alla Guglielminetti.

²⁶ La lettera è del 14 luglio 1907.

smentita, anche immediata, del proprio contrario, ogni abbandono sentimentale si capovolge in un'improvvisazione ironica. Ma, paradossalmente, la sincerità di Gozzano malato sta, esattamente, in questo chiaroscuro continuo tra menzogna e verità. Il cambiamento radicale di vita imposto dalla malattia, l'abbandono brusco del vivere cittadino e delle abitudini mondane, il rifugiarsi nella quieta esistenza in luoghi solitari, avranno determinato dapprima, sicuramente, una crisi di adattamento. Ma è una crisi di breve momento, che Gozzano pare aver già superata, pienamente, nell'estate del 1907.

Vietate tutte le distrazioni che, a me specialmente, sono le uniche cose che fanno la vita degna di essere vissuta, vietato l'ambiente cittadino, che è l'unico mio ambiente naturale, checché ne dicano i novissimi Arcadi, la mia psiche si perde, si annienta,

protesta in una lettera alla Guglielminetti del 3 agosto. Ma è soltanto una protesta simulata; come recitato è il suo inno alla nostalgia «delle signore ben vestite, ben calzate, ben pettinate», al desiderio «di stringere una bella toilette di taglio perfetto». Un mese esatto prima, infatti, dicendosi ormai villano", quanto "malato", aveva già declamato la propria felice lontananza «da quella cosa che si chiama Terra, con il mare i continenti i fiumi gli alberi i monti le case gli uomini».

Gozzano accetta, per propria virtù e necessità, la sua diversità di malato e la coltiva, facendo di essa un programma di vita. Si inventa perciò una propria anima minore, «dilettante», come dice, di «cose piccole», estranee al «consorzio degli uomini»²⁷. Egli si scopre allora un'«indole molto contemplativa», si identifica nella sua «vita scialba e pacifica», quasi nell'«illusione» di essere, davvero, un «cenobita»²⁸. Ma non è esclusivamente, questa volta, una recitazione ben riuscita. La solitudine è una conquista celebrata non soltanto con gli amici letterati, ma dichiarata, persino, in un contesto di nostalgia, nelle lettere ai familiari²⁹. Certo, rimane il risvolto pensoso, nella sua solitudine, di quelli che Gozzano chiama i "lunghi colloqui con la Morte"³⁰: ma sono «colloqui», dei quali non rimane traccia vistosa nell'epistolario di questi anni. Guido cessa volentieri di essere «un uomo di belle speranze», e si dichiara, con allegria, incapace di accondiscendere, come dice scherzando con Vallini, agli «sguardi di spaventosa concupiscenza» di una «veneranda ricchissima

²⁷ L'espressione è usata in una lettera a Giulio De Frenzi dell'ottobre 1907.

²⁸ Le espressioni sono usate rispettivamente nelle lettere del 3 luglio 1907 ad Amalia, del 29 luglio 1908 a Vallini e del 3 agosto 1907 ancora alla Guglielminetti.

²⁹ Il 22 gennaio 1908 scrive a Eufrosina Giordano: «Certo è che questo distacco da tutti voi mi da una nostalgia così acuta che mi pare di sognare... Ormai sono presto due mesi che sono qui, in questo eremo lontano. Ho sempre dinnanzi appesi allo specchio i ritratti di Mamma, di Erina e dei piccoli e li contemplo sovente, a lungo... È l'unico pensiero malinconico, perché la mia vita di qui è veramente quella che si confà al mio carattere un po' selvaggio e meditativo».

³⁰ L'espressione si legge in una lettera del giugno ad Angeloni e si ripete, pressoché identica, in una lettera a Marino Moretti del 15 settembre 1908.

ottuagenaria». Guido non si umilia nel sentirsi «ogni giorno più borghese e primitivo», fino a «diventare piccolo, come l'ideale d'un ricevitore del registro di un borgo di montagna». E sia pure, «se questo deve essere», sottolinea, con enfasi che stride tuttavia di commozione, in una lettera alla Guglielminetti³¹.

La malattia obbliga Gozzano a rinunce radicali, a stravolgere le proprie abitudini; egli procede con eleganza, con eleganza subisce questa riduzione di sé. La sua menomazione diventa anzi, apertamente, oggetto di vanto. «Io provo una soddisfazione speciale quando rifiuto qualche bella felicità che m'offre il Destino. E quale felicità, Amica mia!», scrive ad Amalia, quasi per sfida³². In fondo la rinuncia è una vocazione antica in Guido, come il guardare senza partecipare. La malattia finisce con il preservarlo da altri tortuosi percorsi psicologici di giustificazione: da legittimità palese alla sua astensione. "La vita è ancora bella, per chi ha la scaltrezza di non prendervi parte, di *salvarsi* in tempo. Per questo io benedico il mio male che mi impone questo esilio della persona e dell'anima", confessa alla Guglielminetti. È una confessione che fa in una lettera dell'11 dicembre 1907, quando Guido raggiunge, per la seconda volta, la "Marinetta" e riassapora il piacere della solitudine. Ciò avviene dopo un periodo breve di vita torinese burrascosa, al termine del quale s'era trovato "irritato e angustiato", deciso a partire, con il solo desiderio, appunto, di "dimenticare tutti e farsi dimenticare da tutti".

2.2. Le epistole di Guido Gozzano a Carlo Vallini: un percorso di formazione letteraria

Guido Gozzano e Carlo Vallini si conoscevano fin dall'infanzia, e tra i due si è venuto a intrecciare un sodalizio umano e poetico attraverso contatti epistolari che testimoniano una fortuna critico-editoriale tanto importante quanto agitata: l'esistenza delle lettere era nota fin dal 1944 attraverso alcuni scorcì di esse pubblicati da Carlo Calcaterra, il quale affermava che tali lettere non avrebbero potuto

mai essere pubblicate, non tanto per i liberi giudizi che si danno di uomini e cose e che potrebbero pur sempre essere intesi nella loro limitazione occasionale o del tutto respinti;

³¹ La lettera è del 12 novembre 1907.

³² La lettera è del 30 marzo 1908.

quanto per le pagine che rivelano senza la minima vergogna il più nauseante sfacelo morale³³.

In effetti bisognerà aspettare gli anni settanta del Novecento, il 1971, prima di vedere pubblicato il carteggio di Gozzano: abbandonate le reticenze editoriali si decise, allora, di rendere nota la fitta trama di dati e fatti offerta da quelle pagine. A tali riserve editoriali, che in qualche modo ne occultarono l'esistenza e perciò anche la comprensione certa, perché documentata, dei rapporti intercorsi tra Gozzano e l'ambiente culturale che gli gravitava attorno — tanto più in un *corpus* epistolare come quello gozzaniano piuttosto esiguo, se si esclude il fecondo carteggio intavolato con la poetessa Amalia Guglielminetti — si aggiunga che le lettere ci si presentano in senso unidirezionale in quanto quelle scritte dal Vallini sono andate perdute insieme agli oggetti di dotazione militare da lui abbandonati durante la ritirata del 1916, ma possono talora essere dedotte, per via indiretta, attraverso le risposte o i commenti dell'amico Guido.

Questo materiale epistolare è stato motivo di studio per quegli elementi di indagine che potessero in qualche modo offrire una veduta d'insieme degli spazi culturali e degli ambienti presso i quali si realizzò la formazione letteraria di Gozzano e dei suoi sodali. Ci è stato restituito, quindi, un quadro storico-culturale piuttosto stratificato dei rapporti tra il poeta canavesano e quel *milieu* torinese che inaugura la poesia del Novecento. Finora però, se si esclude il lavoro di Marziano Guglielminetti³⁴ — che pure ha tentato di estrapolare dalle lettere quegli indizi che indicassero le direzioni, i sommovimenti, gli sbalzi indotti dalle diverse affiliazioni poetiche, ricercate consapevolmente o emergenti dalla memoria letteraria del poeta, con lo scopo non dichiarato di mettere in evidenza le matrici letterarie degli scrittori coinvolti in prima persona o di riflesso — non si è andati molto oltre l'individuazione della temperie culturale testimoniata dai rapporti intercorsi tra le varie personalità citate nelle lettere e dalle preoccupazioni di tipo editoriale espresse in diacronia in vari passaggi. In effetti l'epistolario gozzaniano offre al lettore almeno tre direzioni di ricerca: biografica, editoriale-pubblicistica e letteraria. Tali macrotemi possono essere studiati separatamente, come già è stato fatto, ma ci sembra utile finalizzare i primi due motivi di ricerca — quello biografico e quello editoriale — alla comprensione delle scelte letterarie e all'analisi delle opere poetiche che di quelle scelte sono il frutto.

Il periodo di tali testimonianze epistolari va dal 1907 al 1914, ma quello maggiormente documentato è compreso tra il 1907 e il 1908, passaggio fondamentale sia per la produzione letteraria di Gozzano e Vallini sia per il consolidamento o il trapasso di determinate direzioni

³³ CALCATERRA, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, p. 36.

³⁴ GUGLIELMINETTI, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*.

poetiche. In una lettera databile tra il 5 e il 20 giugno 1907 Gozzano, dal rifugio de «La Marinetta», a San Giuliano D'Albaro, presso cui cominciò a soggiornare per godere delle temperature più miti della Riviera che, dopo un violento attacco di tubercolosi, avrebbero dovuto giovargli, scrive all'amico Vallini:

E i nostri libri sono ancora in vetrina da Streglio? [...] Fa' il possibile, ti prego, che i nostri versi siano riportati sulla Nuova Lettura, ma con una riga d'annuncio, come saggio dei due più bei volumi comparsi quest'anno sul cielo letterario³⁵.

Inoltre, l'apparizione della *Via della Rifugio* e della *Rinunzia*³⁶, opere prime dei due giovani autori, avvenuta per entrambe nel 1907 per i tipi di Renzo Streglio, rivela una crescente comunanza testuale, sebbene offuscata da una differente incisività, nella «fondamentale concordia, tra Gozzano e Vallini, anche su determinati nessi tematici e, insomma, se così possiamo dire — precisa Sanguineti nell'introduzione a *Un giorno e altre poesie*³⁷ — su una definita iconografia letteraria»³⁸. Di tale progressivo avvicinamento è testimone proprio l'epistolario. Scrive Gozzano a Vallini in una cartolina del 15 giugno 1907, non mancando di specificare che il luogo di composizione è lo «stesso tavolo di marmo dove furono insieme»:

Caro Vallini,
vediamo se ho ancora la forza di scriverti: ti do i ritagli della giornata. Ho avuto qui gli amici di Genova; i tuoi versi piacquero molto. E non è a dire quanto piacquero a me, che così ti sento fraterno veramente. Proseguiremo la via per questa cosa che si chiama il Mondo, tenendoci per mano... A meno che io non ti lasci presto. È molto probabile se continua così!³⁹.

Questa attestazione, come pure molte altre presenti nell'epistolario, documenta la consonanza esistenziale e poetica che sorse tra i due e che caratterizzerà la loro imminente attività letteraria, sospingendola verso esiti che tra non molto Borgese collocherà all'insegna del crepuscolo: una

³⁵ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 29.

³⁶ GOZZANO, *La via del rifugio* (ed. 1907); VALLINI, *La rinunzia* (ed. 1907). Il titolo della raccolta dei versi giovanili del Vallini, non propriamente adatto ad abbracciare l'eterogeneità di ispirazione e produzione poetica fin là sostenuta, trova ragione «nel desiderio [del Vallini] di esser vicino allo spirito ultimo della *Via del rifugio*, che il compagno pubblicava in quel medesimo marzo del 1907 come lirica del suo appartarsi nel sogno». Insomma «il Vallini è nella *Rinunzia* un dannunziano, con titolo crepuscolare del tutto posticcio» (CALCATERRA, *Con Guido Gozzano ed altri poeti*, pp. 119 e 111); concorda anche Sanguineti nell'individuare «un titolo di sapore già crepuscolare, e più precisamente converrebbe dire buddistico» (SANGUINETI, *La poesia di Carlo Vallini*, in VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, p. 7), dilatando la proiezione della figura di Gozzano all'ispirazione del successivo poemetto del Vallini, intitolato *Un giorno*, in apertura del quale si trova *La leggenda del principe Siddharta*, in terzine di endecasillabi, dove Buddha viene definito come colui che «intese / la verità dell'ultima rinunzia» (VALLINI, *Un giorno* - ed. 1907 -): quest'ultimo termine rimanda evidentemente alla raccolta precedente e la proietta in direzione crepuscolare.

³⁷ VALLINI, *Un giorno e altre poesie*.

³⁸ SANGUINETI, *La poesia di Carlo Vallini*, p. 7.

³⁹ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 31.

comunanza che troverà realizzazione spesso sulla pagina scritta, vale a dire attraverso precise scelte di poetica, e talora solo nelle intenzioni, e cioè da un punto di vista programmatico che non sempre si risolse in una coerente produzione letteraria. E a marcare la distanza ideologico-letteraria fra i due poeti, nonostante la sopraggiunta disponibilità del materiale epistolare, ha provato Marziano Guglielminetti il quale, rinnegando la «fondamentale concordia» e la comune «iconografia letteraria»⁴⁰ individuate dal Sanguineti, vorrebbe far tenere per mano, quando a ragione quando forzatamente, Vallini e D'Annunzio: i tòpoi crepuscolari del Vallini sarebbero così inficiati da persistenze linguistiche di tipo dannunziano che il poeta non si preoccupò di eliminare quando, pochi mesi prima della *Via del Rifugio*, riunì i versi degli anni gozzaniani sotto il titolo *La Rinunzia*. «A ben vedere — conclude sarcastico il critico — solo l'editore [...], che è sempre Renzo Streglio, accomuna le due opere»⁴¹.

Crediamo, quindi, di poter affermare che se Sanguineti non ha analizzato, nella prefazione dell'opera da lui curata, le sezioni più scopertamente dannunziane, non sia per evitare le difficoltà che queste gli avrebbero causato nel dimostrare l'avvio di una linea crepuscolare ma per indagare, attraverso il confronto con i primi testi del Gozzano, quanto il Vallini fosse riuscito a introiettare e fare suoi i moduli poetici dell'amico che prima di lui aveva cominciato ad allontanarsi dal D'Annunzio: qualcosa di più insomma, e di diverso da «un lineare e non smentito processo di educazione letteraria» e da un «apprendistaggio poetico», per cui il Vallini, di fronte a D'Annunzio, si presenta come lo «scolaro paziente di un maestro illustre»⁴². Bisogna peraltro considerare che in quegli anni «il linguaggio poetico crepuscolare aveva un cammino tutto da percorrere, se è vero che in Gozzano stesso subentrò una specie di fastidio per *La via del Rifugio* per quel tanto di provvisorio, linguisticamente, che conteneva e che lo spinse a riscrivere alcuni componimenti»⁴³. Così Gozzano, nello stesso 1907, ripubblica la raccolta dei versi giovanili e affida al Vallini il compito di agente editoriale nonché di revisore e correttore di bozze.

⁴⁰ SANGUINETI, *La poesia di Carlo Vallini*, p. 7.

⁴¹ GUGLIELMINETTI, *All'insegna del crepuscolo*, p. 18. Il parere di Guglielminetti sarebbe condivisibile se nella *Rinunzia*, oltre a componimenti di chiara matrice dannunziana come *L'elegia all'estate morente*, *I sonetti di Settembre* o *La donna del parco*, non fossero presenti i sei *Sonetti della casa*, che non possono che essere letti in consonanza con il ciclo dei sei *Sonetti del ritorno* attestati nella *Via del rifugio* di Gozzano. Il ritorno alla casa degli avi, d'altronde, è un «tòpos privilegiato, in una ricerca di campioni letterari» (SANGUINETI, *La poesia di Carlo Vallini*, p. 12) e appare tanto evidente questo parallelo motivo di elaborazione concettuale e formale, senza escludere la naturale variazione sul tema, che il giudizio del Guglielminetti, secondo il quale «il topos del ritorno alla vecchia casa degli avi [...] non può davvero reggere il parallelismo iconografico proposto dal critico [Sanguineti], se pure condotto e concluso con grande finezza» (GUGLIELMINETTI, *All'insegna del crepuscolo*, p. 19) ci coglie di sorpresa e sembra non voler riconoscere la dimensione polifonica dell'opera prima di Vallini come pure la sua «discreta autonomia espressiva» (SANGUINETI, *La poesia di Carlo Vallini*, p. 12).

⁴² GUGLIELMINETTI, *All'insegna del crepuscolo*, pp. 19-20.

⁴³ TOSCANO, *Rassegna di studi critici sulla poesia di Carlo Vallini*, p. 819.

La maggior parte delle lettere inviate a Vallini in quell'anno, infatti, danno notizia di tale affidamento, anticipazione di conseguenze sul piano letterario nonché testimonianza della fiducia mostrata da Gozzano nei riguardi dell'amico, o meglio del poeta impegnato a elaborare un rinnovato — e a lui gradualmente concorde — modo di fare poesia. Scrive Gozzano a Vallini:

Quando avrai tempo occupati della seconda edizione: ormai che il pudore se n'è andato, tanto vale far quattrini e accordarci con l'editore perché la lanci editorialmente, cosa che finora non ha fatto... Vedremo. Ti prego di passare, appena l'edizione sia in vendita, da Ferretini, e urlare perché mi mandino le 50 copie. Ti prego, per lettera non si può mettere le mani addosso; tu lo puoi. E fallo. [...] Per carità, amami con trasporto! E in questo momento più che mai perché ho bisogno di te! Dopo, se vuoi, pubblicata la ristampa, dopo potrai porre tregua all'affetto che nutri per me. Io, però, ti amerò sempre con li stessi ardori. Ti unisco qualche errore da correggere; non adontartene: aggiungili a quelli che trovasti tu: e sarà tanto di guadagnato per la mia V.d.r.⁴⁴.

La grande amicizia e la comunanza di idee dei due poeti ha modo di svilupparsi ulteriormente e fermentare grazie non solo ai frequenti scambi epistolari ma anche ad alcuni incontri: basti pensare che Vallini si era recato a visitare Gozzano nel luogo della sua convalescenza marina, a San Francesco d'Albaro, trovando il modo di «dimostrare la sua fraternità di uomo e di poeta all'amico ammalato»⁴⁵. Ma c'è di più. Qui probabilmente era maturato il poemetto valliniano *Un giorno*. La conferma della composizione (di qualche sua parte composta di getto) dell'opera maggiore di Vallini nella località genovese viene da differenti, quanto a tipologia, fonti documentali: dalla lettera del 15 gennaio 1908, cui Gozzano ripercorre nella memoria la cornice paesaggistica definita dal poemetto: «sulla spiaggia, d'innanzi al mare, sugli scogli stessi della concezione»⁴⁶; dal chiaro riferimento espresso dall'autore nel poemetto, quando svela in forma interlocutoria il luogo della genesi della sua opera:

Rivedi il mio volto sul chiaro
tramonto che ardevami a tergo
in quella stanza d'albergo
a San Francesco d'Albaro?⁴⁷;

come pure dalla recensione comparsa su «La Rassegna Latina», nella quale si legge:

Ispiratrice del poemetto è una giornata di maggio, trascorsa a specchio del Golfo di Genova, sulla scogliosa e sinuosa spiaggia di S. Giuliano. L'influenza sangiulianesca sul

⁴⁴ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 35, 37, 38. La prima lettera riportata, senza busta, risale probabilmente all'estate del 1907 (l'indicazione è fornita da Enrica Vallini); la seconda è una cartolina con la seguente indicazione del timbro postale: Ceresole, 17 luglio 1907; la terza, senza busta, è databile al 14 luglio 1907.

⁴⁵ GUGLIELMINETTI, *Carlo Vallini*, in *La "scuola dell'ironia"*, p. 48.

⁴⁶ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 57.

⁴⁷ VALLINI, *Un giorno*, in *Un giorno e altre poesie*, p. 71.

poemetto si fa sentire in due modi: e nella sostanza, ispirata dal paesaggio, e nella forma troppo evidentemente ispirata dall'ospite Guido Gozzano⁴⁸.

Non possono esserci dubbi, quindi, sulla forte ascendenza del poeta della *Via del rifugio*, la cui maniera poetica si offre a modello ed esempio di stile per il Vallini, sottratto, almeno per il momento, alla zona d'influsso dannunziana, quella circoscritta «tra la Magra e il Serchio»⁴⁹, dall'adesione a un rinnovato modo di fare poesia. Vallini, infatti, sin dai primi versi cerca un punto di contatto con Gozzano, riconoscendo in lui «l'iniziatore di una nuova lirica e di una nuova concezione del vivere»⁵⁰. La confessione dell'*auctoritas* che presiede alla genesi del suo lavoro è quanto mai franca:

Amico pensoso, che scrivi
a lettere piccole il nome
tuo grande, ricordi tu come
si dubiti d'essere vivi?
Amico pensoso e lontano
ben io nei miei soliloqui
ancor mi rammento i colloqui
tenuti con guidogozzano!⁵¹.

Possiamo pertanto affermare che quella di Vallini è una neanche tanto implicita richiesta di protezione, che si spinge oltre la conclamata menzione del maestro e si configura come volontà di mutuare un programma poetico che attinga da Gozzano la sua fonte, salvo poi incanalarsi nel bacino dei propri «soliloqui».

Quello che resta della superstite corrispondenza con il Vallini ci offre la possibilità di intravedere, in una sorta di retroscena palesato, l'orizzonte prospettico di Gozzano in merito all'uscita di *Un giorno* che lo chiamava direttamente in causa, assieme alle sue scelte di poetica. Infatti le lettere scritte dall'agosto del 1907 sino al gennaio del 1908 dimostrano quanto egli avesse preso a cuore la causa dell'amico e come avesse risposto favorevolmente, ma con qualche riserva che avrà modo di manifestare a breve, ai desideri che il discepolo gli aveva lasciato intravedere. Egli, d'altronde, aveva seguito con molto favore la stesura del poemetto, ne aveva incoraggiato l'edizione e favorito la promozione sul mercato per ben sei mesi: di ciò le lettere sono testimoni. In una cartolina illustrata spedita da Agliè il 27 agosto 1907 si legge:

⁴⁸ «La Rassegna Latina», 1908, p. 1263.

⁴⁹ VALLINI, *Elegia all'estate morente*, p. 39, v. 8, ma anche *La canzone del mare*, p. 60, v. 43, entrambe in *Un giorno e altre poesie*.

⁵⁰ GUGLIELMINETTI, *Carlo Vallini*, in *La "scuola dell'ironia"*, p. 17.

⁵¹ VALLINI, *Un giorno*, in *Un giorno e altre poesie*, p. 71.

Caro Vallini, [...] aspetto con fraterna vivissima impazienza “Un giorno” e te ne dirò il mio parere anche sul come e quando destinarlo. Bada di mandarmelo presto!⁵².

È a questa altezza che Gozzano si presenta nelle insolite vesti di un moderno impresario editoriale, e l’epistolario sembra assumere la forma di un carteggio d’affari. I favori richiesti all’amico Vallini qualche mese prima in occasione della ristampa della *Via del rifugio* vengono ora ricambiati mediante il lavoro di diffusione e pubblicizzazione del poemetto valliniano *Un giorno*. Difatti, ancor prima della pubblicazione, Gozzano si preoccupa di selezionare opportunamente le testate e pianificare strategicamente tempi, modi e luoghi del lancio editoriale. Scrive dal Melegnano l’11 settembre 1907:

Vedrai come questo volumetto ti sbalzerà d’un colpo fra i migliori poeti giovani. Una cosa: non mandarlo al Marzocco, o mandalo con qualche diplomazia. Gargano è stato acre con me, specialmente perché arieggio un po’ Graf: detestano Graf, Orsini e tutti i ribelli alla cattedra dannunziana e pascoliana. [...] Ora il tuo lavoro risente (lecitamente) di due polle principali: Graf-Orsini, maestri da loro odiatissimi⁵³.

La minuziosa selezione delle testate alle quali inviare l’opera non appena fosse stata pubblicata — accompagnata dal duro lavoro di mediazione volto a far conoscere e apprezzare il poemetto valliniano, prima che al pubblico, ai critici di professione — diventa l’occasione per compiere un’analisi delle fonti e inquadrare così l’ambito di appartenenza del secondo Vallini autore di *Un giorno*. I «fasti della tristezza»⁵⁴ celebrati nella *Rinunzia* a questa altezza vengono sacrificati sull’altare del rinnovamento per lasciare spazio a una poesia non più gravata dall’ipoteca dannunziana ma orientata verso direttrici di ricerca e produzione che cadono nello stesso ambito di pertinenza del Gozzano, il quale, a questo punto, cominciò probabilmente a intuire che il corso poetico da lui inaugurato non era così deserto e neppure sterile. Negli ultimi mesi del 1907, dunque,

Gozzano capì di avere attorno a sé, alla *Via del rifugio* meglio, un gruppetto di amici e di scrittori torinesi, di cui egli era divenuto il *leader*. Li univa tutti a lui il tentativo di liquidare più di un conto con D’Annunzio e la sua scuola⁵⁵.

Pertanto Vallini si situa proprio in questa dimensione di affrancamento dalla morsa estetico-decadente, dalla quale si era lasciato avvincere nei versi della giovinezza e che con *Un giorno* ha la possibilità di superare, ponendosi sotto l’ala protettrice di Gozzano e di quei giovani (della cosiddetta “scuola dell’ironia” o meglio pseudo-scuola, poiché, in quanto tale, non esistette mai) che hanno intenzione di testimoniare, con la loro opera, quella «crisi storica in rapporto al vivere»,

⁵² GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 40.

⁵³ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 42.

⁵⁴ VALLINI, *I sonetti di Settembre*, in *Un giorno e altre poesie*, VI, vv. 6-7, p. 51.

⁵⁵ GUGLIELMINETTI, *Carlo Vallini*, in *La “scuola dell’ironia”*, p. 49.

che caratterizzerà la condizione crepuscolare e buona parte della poesia di primo Novecento. Guido Gozzano, dal canto suo, manifesta apertamente nell'epistolario non solo le preoccupazioni legate alla promozione e alla diffusione del libro di poesie nella sua autonomia di oggetto concreto, di prodotto merceologico, ma anche l'apprezzamento per la nuova opera, congratulandosi con l'amico per il «parto imminente», ringraziandolo per l'«apostrofe affettuosa» e arrivando persino a dire del poemetto: «Vorrei averlo scritto io»⁵⁶.

Da queste considerazioni positive di Guido, possiamo ritenere che valga la pena rileggere nella sua interezza la lettera su quattro facciate spedita da Agliè nel settembre 1907 — che fissa il momento in cui Gozzano riceve la bozza manoscritta di *Un giorno* — in quanto rappresenta il punto di svolta, il momento cruciale dell'affiliazione poetica del Vallini alla lezione o, per meglio dire, al 'sentire' gozzaniano. Gozzano scrive a Vallini:

Mio caro, benone! Ma benone proprio sul serio! Volevo scriverti subito, tre ore dopo (in tre ore avevo già letto il manoscritto due volte) poi la cosa mi parve sconveniente e ho lasciati trascorrere anche per i tuoi versi, i quattro o cinque giorni di prammatica, dovuti ai versi che non si leggono. Buona roba! Buona roba, proprio sul serio! E ti giuro che avranno fortuna! È un poemetto che piace subito e piace poi, piace agli iniziati e ai profani; mezz'ora dopo n'ero entusiasta quanto ne sono oggi che l'ho letto dieci volte. Non voglio dire a te le parole stesse (e non ce ne sono altre!) che si usano per congratularsi in simili casi: mi felicito soltanto te, come per una vincita al lotto. E mi stupisco della rapidità vertiginosa con che hai tirato fuori il tuo lavoro: lavoro che sembra invece ponderatissimo. Beato te! Io sono di una stitichezza desolante! Vedi che con tanti mesi di ozio avrei avuto tutto il tempo di lavorare. Ho fatto niente e quel niente brutto e meschino. Anche per questo il tuo poemetto mi ha stretto un po' il cuore; ne soffro un poco, te lo confesso. Ed è un buon sintomo per te: perché quando gli amici e gli amici più cari soffrono di un nostro lavoro è segno che non abbiamo fatto una coglioneria. «Vorrei averlo scritto io» la frase non è mia, ma comprende tutto ciò che penso dell'opera tua... E quando apparisce? Vorrei averti vicino per commentare a voce tutte le cose che mi piacciono di più - ma sono quasi tutte - e per dirti ancora grazie dell'apostrofe affettuosa. Per lettera non si può: perché non vieni a passare qualche settimana al Meleto? Non ci sono svaghi, ma il settembre è quest'anno di una dolcezza mai veduta: scrivimi se puoi venire. Ti abbraccio. Gozzano⁵⁷.

Quando, poi, il poemetto entra in circolazione, il 20 dicembre 1907, Gozzano scrive al Vallini promettendogli da parte sua ben due recensioni, sulla «Rassegna latina» e sul «Caffaro». La scelta di puntare su Genova e sui giornali genovesi è la risposta alle resistenze che il poemetto ebbe a trovare già ai suoi esordi nell'ambiente torinese, non recensito da alcun quotidiano, anche se non mancarono ostacoli neppure in ambito ligure. Tra i suoi principali detrattori, particolare evidenza ebbe Mario Maria Martini, definito confidenzialmente da Gozzano con gli epiteti poco lusinghieri di «asino dalle 9 gambe», «efebo parrucchiere, dannunziano della specie più puzzolente»⁵⁸, che

⁵⁶ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, pp. 40-41.

⁵⁷ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 41.

⁵⁸ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 51.

viene ritenuto responsabile del dirottamento della recensione prevista sul «Caffaro» al «Corriere di Genova». Il cambio di destinazione è motivo di delusione per Gozzano, consapevole del fatto che — come scrive a Vallini nella lettera del 28 dicembre 1907 — «a Genova in fatto di letture, signore, signorine, giovanotti eleganti stanno a quanto n’u l’ha dito u’ Caffaru. E comperano»⁵⁹. Difatti l’obiettivo del poeta canavesano era di imporre *Un giorno* all’attenzione di un pubblico il più ampio possibile e di conquistargli uno spazio di diffusione tale da poter rappresentare una possibilità concreta di successo e persino di vendite. Di fronte alle difficoltà incontrate, le lettere registrano, quasi in presa diretta, stati d’animo e impressioni dai toni piuttosto vivaci che evidenziano la sfiducia di Gozzano nei confronti del *côté* culturale del suo tempo e persino (ma mai fino in fondo) della letteratura stessa, di quegli «ozi vani di sillabe sublimi»⁶⁰ che marcavano la sua differenza e diffidenza nei confronti del panorama letterario a lui contemporaneo. Nella lettera spedita da San Giuliano il 28 dicembre 1907 si legge:

Penso una grande verità, caro mio Vallini, che quando si vuole una critica per noi, bisogna farcela noi stessi. [...] Oh! mio caro e povero amico! La stampa, i letterati, i critici, le ambizioni, la poesia, merda, merda, merda⁶¹.

Tuttavia, sulle colonne del «Corriere di Genova» dell’1-2 Gennaio 1908 appare la recensione intitolata *Poesia che diverte...*, scritta da Gozzano ma da lui non firmata: motivi di opportunità gli consigliavano prudenza. D’altronde l’apostrofe all’«amico pensoso e lontano» faceva di lui l’ispiratore non occulto e le accuse a Vallini di «gozzanianismo» non si erano fatte attendere⁶². La lettura della recensione, però, ci informa delle riserve un po’ tardive, sottaciute nella lettera di congratulazioni di tre mesi prima, che Gozzano ebbe nei confronti del poemetto; riserve che giustificano il tono della lettera con cui annuncia al Vallini l’avvenuta pubblicazione sulla stampa:

Ti prego, ti prego, non essermi riconoscente! Sono riconoscente io a te, che mi hai dato un pretesto per contropelare un po’ questi signori. E non essermi riconoscente anche, perché la critica che t’ho fatto, potrà benissimo non piacere. Prima di tutto non è una critica: è un articolo piuttosto lungo, tra il letterario e il borghese, che potrà certo fruttarti molti acquirenti. [...] Credo, però, che te ne troverai abbastanza soddisfatto, se non giudicherai il mio giudizio troppo letterariamente⁶³.

⁵⁹ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 51.

⁶⁰ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, in *Le poesie*, III, v. 2, p. 91.

⁶¹ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 50.

⁶² «La Rassegna latina», 1908, pp. 1262-1263. La scheda di *Un giorno* porta in calce la firma di un non meglio identificato a.v. (su Agostino Virgilio o Alessandro Varaldo sono finora cadute le ipotesi più probabili). Il tono ‘stroncatorio’ della scheda fa pensare che, probabilmente, vi sia stato l’apporto di Martini alla denigrazione del poemetto valliniano. La recensione scritta da Gozzano, invece, comparve con la firma di Giuseppe De Paoli.

⁶³ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, pp. 51-52.

Effettivamente Gozzano non risparmia le critiche all'amico, come quando nella recensione afferma che

più originale riesce Carlo Vallini, nei passi dove il pessimismo è temperato dalla delicatezza lirica; meno originale e più scomposto e più aspro dove l'amarezza del suo pensiero sibila arida e turbinosa, arieggiando un po' il Graf e un po' l'Orsini. Il pessimismo e l'ironia, come tutti i riposti sentimenti del nostro essere, vanno professati con una specie di delicato pudore. Questo pudore nel libro del Vallini qualche volta vien meno: l'ironia non sapientemente temperata che qua e là raggiunge il diapason, lo sorpassa, diventa indelicata, ingenua, inopportuna⁶⁴.

Non del tutto amichevole dovette sembrare la puntualizzazione al Vallini; non troppo accondiscendente al Gozzano che, dopo i primi entusiasmi, cominciò a provare un certo fastidio: probabilmente «la scuola dell'ironia era stata frequentata dallo scolaro Vallini con un piglio e un'intemperanza che il maestro non prevedeva»⁶⁵. I difetti maggiori del poemetto nascono soprattutto quando il Vallini vuole apparire più gozzaniano di Gozzano, senza possederne la scaltrezza intellettuale⁶⁶. D'altronde queste riflessioni si intrecciano con quelle riportate nelle missive a Vallini che rivelano il pesante tormento che caratterizza la ricerca letteraria di Gozzano tra la fine del 1907 e il 1908, nella fase di trapasso da *La Via del Rifugio* a *I colloqui*: «Qui [a San Giuliano] io non scrivo versi, perché mi faccio il caffè e mi lavo i fazzoletti; e la Musa si trova a disagio e se n'è ita»⁶⁷. È probabile che proprio la lettura di *Un giorno* abbia confermato al poeta che scrive a lettere piccole «il nome / suo grande»⁶⁸ la validità dell'itinerario intrapreso e allo stesso tempo lo abbia indotto a prendere la giusta distanza da coloro che, nella rielaborazione personale, cercavano di emularlo, usando variazioni poetiche che spesso falsavano la sua presunta paternità.

Da questi fatti, appare evidente che qualcosa si è rotto nell'itinerario artistico dei due poeti, e Vallini lo sa: capisce, infatti, che non gli è più consentito proseguire sui ritmi e sulla materia di *Un giorno* accompagnato da Gozzano. Sebbene vi sia stato il tentativo di «ravvedersi, e di praticare il

⁶⁴ GOZZANO, *Poesia che diverte...* «Il Corriere di Genova», 1-2 gennaio 1908, p. 2.

⁶⁵ GUGLIELMINETTI, *Carlo Vallini*, in *La "scuola dell'ironia"*, p. 55.

⁶⁶ Incisivo ed eloquente, a questo proposito, appare il giudizio di Amalia Guglielminetti espresso in una lettera del 1907 inviata a Gozzano: «Poco dopo ricevetti *Un giorno*, il suo poemetto. Ve ne parlo con tristezza, Amico mio, perché v'ho avuto dinanzi, ho avuto dinanzi a me la vostra anima, non quella del vostro amico. [...] Ho veduto una intelligenza bella, che potrebbe essere bella per sé e di sé con la propria luce e con la sua propria forza, truccarsi malinconicamente per somigliare ad un'altra, adoperare il rossetto dell'ironia, il cold-creame del sogno, il bistro della negazione dell'essere per uscire e farsi applaudire alla ribalta falsa della letteratura».

⁶⁷ GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, p. 49.

⁶⁸ VALLINI, *Un giorno*, in *Un giorno e altre poesie*, p. 71.

tipo d'ironia pudica additatogli a difetto»⁶⁹ e alcuni esperimenti poetici riusciti in tal senso, Vallini non riuscirà a seguire nell'elaborazione poetica il sentiero indicatogli e si muoverà nuovamente tra stanche forme finemente cesellate e sbandamenti ancora dannunziani. In tal modo l'itinerario di formazione, inaugurato con le due pubblicazioni del 1907 e coltivato attraverso le assidue comunicazioni epistolari — che pure continueranno ma privilegiando sempre più argomenti di tipo intimistico e privato — si arresta a valle della pubblicazione di *Un giorno* e non veicolerà ulteriori innesti poetici di matrice gozzaniana.

2.3. *Le lettere esaltanti-sospirose di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*

Tra Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti si istaura una corrispondenza inedita. Al momento dell'incontro, sono due poeti chiacchierati, dal promettente avvenire. Di Gozzano è in vetrina — e se ne discute con invidia — *La via del rifugio*. Amalia ha appena pubblicato le *Vergini folli*. La leggenda non ama le date precise, qualche volta anticipa i tempi. Allora si ricorda subito, per la Guglielminetti, il giudizio entusiasta di Borgese: «Costei è un'artista di tale strepitosa forza, che bisogna lasciarla sola. Si sa anche che Mantovani la porta in palmo di mano»⁷⁰. Non solo. Amalia, già signorina di buona famiglia, tenuta a freno dal regime di un terribile nonno, si è appena emancipata. Nella sua casa, da poco, ha aperto un «salotto tappezzato di bluverde, nel quale verso sera i poeti Vallini e Gianelli, Calcaterra e Pastonchi, i giornalisti Bassi e Vugliano si incontravano per bere una tazza di thè»⁷¹.

In pubblico Amalia recita, con vestiti, cappelli, e silenzi, il suo ruolo di donna "bellissima" e un poco fatale, persino regale, ma, in privato, tiene invece un diario segreto. In questo diario, che all'improvviso, molto più avanti nel tempo, qualcuno riscopre, ancora miracolosamente inedito, Amalia segna un incontro: «Ho visto stamane alla *Società di Cultura* una persona di aspetto

⁶⁹ GUGLIELMINETTI, *Carlo Vallini*, in *La "scuola dell'ironia"*, p. 56. L'autore considera il componimento *Dopo il teatro* (1908) e l'incompiuta collana di sonetti *I regni perduti* (1914) esemplificativi del tentativo — non riuscito — del Vallini di praticare un tipo d'ironia più morbida, lontana insomma dalla carica aggressiva del poemetto del 1907. L'atteggiamento del Vallini, sempre di grande ricettività, ha pagato il fio dell'incertezza derivante dalla difficoltà di inquadramento letterario della sua produzione letteraria, spesso oscillante e mai volutamente definita; difatti Vallini «subì il fascino del D'Annunzio e soffersse di essere dannunziano e volle togliersi al dannunzianismo; conobbe i crepuscolari e non li amò, perché gli parevano mollicci e sfiatati, e per tono di vita erano l'opposto della sua natura», con il risultato che la sua immagine «è rimasta incerta tra quella del crepuscolare, del buddista e del dannunziano» (CALCATERRA, *Con Guido Gozzano*, p. 111).

⁷⁰ BORGESSE, *Prefazione a Le Vergini folli, Le seduzioni, di Amalia Guglielminetti*.

⁷¹ MARTIN, *Guido Gozzano*, p. 48.

spiritualissimo». È inutile fare misteri: la "persona" è Guido Cozzano; la sua lunga mano fine, "tatuata dalle veneazzurre", esce da un polso di seta, taglia con impazienza i fogli di un libro.

Ed ecco che abbassando le palpebre sugli occhi miopi, egli chiude il volume, lo posa sul bracciolo della poltrona e sopra vi distende la destra affilata. Il titolo stampato in lettere vermiglie sfolgora allora dinanzi alle mie pupille: *Le vergini folli*. Il momento è solenne: il giovane mi guarda... Ci fissiamo un momento... poi egli s'alza, muove verso di me come seguendo una coraggiosa deliberazione, ma il mio sguardo s'abbassa d'un tratto, il mio viso esprime un improvviso sgomento... ed egli si ferma indeciso; poi devia i suoi passi verso la porta, contraendo le labbra ad una tenuissima smorfia di ironia...⁷².

Possiamo avanzare una considerazione: o imbrogliano i posteri, inventando questo diario, o imbroglia Amalia, che lo compila, molto più tardi, a futura memoria. C'è nella pagina, in ogni caso, un eccesso di predestinazione, oppure una involontaria caricatura di mistero. Del resto per Amalia, a lungo sopravvissuta a Gozzano, questo amore costituisce un blasone: non per nulla il carteggio con Guido diverrà una reliquia, conservata — come dice — in un «piccolo stipo di velluto nero a larghi fiori d'oro»⁷³. I documenti sicuri dicono altro. La storia d'amore di Guido e Amalia ha un avvio da commedia borghese, si inaugura con una compita recitazione: con un insieme di inchini e riverenze, di belle frasi e buone maniere. La inaugura, il 13 aprile, la Guglielminetti rivolgendosi al "Cortese Avvocato", con un biglietto, con cui lo ringrazia per l'offerta della *Via del rifugio*. È un biglietto di "fraternità spirituale", scritto con cura, essenziale, che elenca i motivi poetici del libro («Il rimpianto di ciò che fu, e l'ansia di ciò che non è ancora, e il sottile tormento del dubbio, e l'ebbrezza folle del sogno, tutte le cose belle e perfide di cui noi poeti si vive e ci s'avvelena»), e che da un primo, svelto, giudizio elegante: «Non ho ancora assaporato le squisitezze dell'arte, solo ho sfiorato l'essenza, l'anima della sua poesia: un'anima un poco amara, un poco inferma».

Al di là delle forme e dei complimenti, Amalia, tuttavia, lascia cadere anche un invito: «Spero che la sua fraternità non sarà più tanto silenziosa, ch'essa vorrà esprimersi in modo più diretto». Gozzano replica, cauto, con due cartoline e un biglietto, per annunciare una lettera che "non sarà breve": «Non mi concederò che fra due giorni il piacere di scriverle». Amalia, già fin d'ora, a parte l'invito, per istinto aveva accorciato le distanze: "Noi poeti", aveva detto. Guido parla invece, immediatamente, di "spiaggia d'esilio", si barrica nella propria "solitudine obbligatoria".

Ci sono tutti i presupposti per l'instaurazione di una singolare corrispondenza tra lo scontroso e giovane poeta e la bella ed enigmatica rimatrice del peccato, della femminilità insaziabile e inquieta. Ne esce un epistolario che presenta calde e armoniose pagine come staccate da un singolare romanzo d'amore, che ebbe intime ritrosie, ansie discrete, abbandono profondo e

⁷² PASTONCHI, *Ponti sul tempo*, p. 148.

⁷³ Articolo di Arrigo CAJUMI, *Gli amanti di Torino*, in «La Stampa», 15 maggio 1951.

giovanile, ombre appena di perdizione, disperse dal carattere stesso del Gozzano e della Guglielminetti: l'uno realmente «crepuscolare», dialettico e antiretorico, malato conscio del male che lo porterà alla tomba nel pieno vigore della giovinezza⁷⁴ e, quindi, indifferente alle gioie della vita, se non fossero quelle della poesia, che è cammino d'immortalità; l'altra amabile e provocante, spregiudicata e audace, ambiziosa e appassionata, ma di una leggerezza vana e mutevole: infatti a lei, nella vita e nell'arte, piacque soprattutto il *giuoco* dell'amore, tradotto poi in opera letteraria con spavalderia tutta esteriore, dove signoreggiava sempre il D'Annunzio con le sue calde esplosioni sensuali e musicali, senza lampi di sentimento, di orgasmo e di dolore autentico⁷⁵.

La Guglielminetti, di cultura molto limitata, ma di accesa e morbosa sentimentalità, trova in Gozzano più che l'uomo della sua carne, il trasognato tipo del suo cerebralismo amoroso, e s'insinua avvolgendosi in lui; si piega, umile, in apparenza, solo per adeguarsi al riserbo di lui, ma rimane tuttavia sempre più espansiva e muliebre, più carnale e umana, sicché spesso, dandosi a lui, finisce con il dimenticare tutte le sue promesse spirituali e si abbandona all'amore, sempre delicato, però, poiché nasce da una stima sincera e dalla fascinazione della poesia. Lei scrive: «Io ti sono compagna ora senza tremori e senza fremiti, sorella della tua anima»⁷⁶. Abilissima e mutevole, rare volte fa sentire le voci vive del suo caldo temperamento, ma più spesso 'gozzaneggia', materna e sororale:

Io ti saprei baciare la fronte con un sorriso sereno come si bacia un bambino. No, noi non abbiamo ancora sepolto nulla di noi stessi. Io sono per te come il primo giorno che ti vidi, non sazia, né stanca, né oppressa dalla più piccola parte di te. Sei nuovo e fresco al mio spirito, come allora che m'eri ignoto. Ogni tua parola è come una piccola luce che ti rischiara un momento e ch'io guardo risplendere con gioia ogni volta che tu parli⁷⁷.

In questo modo la smaniosa ansia di gioia si smorza; la femmina si vela d'una grazia mite, che non è finzione, ma ossequio e ubbidienza alla poesia: che ha bisogno sempre d'un profondo pudore, per distaccare, a poco a poco, nella purità delle immagini, le crude linee della realtà. In realtà, dato il temperamento di lei, ci aspetteremmo più impeto e violenza: ma essa si sa frenare, così come non le riesce poi nella sua poesia, poiché ha presente l'uomo gentile, del quale ha intuito l'anima: ne riecheggia, infatti, i desideri nostalgici, le mezze tinte doverose, le dedizioni rapide e subito dominate e contemplate con amarezza; il suo spirito si modella su quello di lui — riprodotto così al vivo nella sua poesia —; e, tranne certe briose evasioni e distrazioni, in cui la donna chiacchiera e

⁷⁴ CAMPOSAMPIERO - *La poesia italiana contemporanea*, p. 131.

⁷⁵ PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, p. 78.

⁷⁶ Lettera del 24 marzo 1908.

⁷⁷ Lettera del 24 marzo 1908.

spettegola, nella sua nudità provinciale, ora con eccessiva posa e civetteria, ora con l'egoismo innato della carne, malamente agghindato di un grottesco puritanesimo, le sue lettere s'intonano alla pensosità di lui, talora con dedizione fraterna, intera e commovente, sicché esse sono una vera sorpresa per chi conosce la poesia e la vita erotica di lei, poiché ci rivelano le qualità più spontanee e migliori del suo cuore, che con Guido fu semplice e buono, umile e sinceramente amoroso.

Da qui si constata come il tempo passa rapido, come si è lontani dal celebre articolo del Borgese⁷⁸, che, per quanto acuto e cordiale, oggi ci appare esteriore e pieno di orpelli, e che iniziava con la cattivante frase: «Saffo dalla chioma di viola», per concludere: «Costei è un'artista di tale strepitosa forza che bisogna lasciarla sola». Il Borgese parlava, da un grande giornale, del terzo e più famoso libro della poetessa torinese: *Le seduzioni*; e Gozzano, poeta di ben altro spirito ed elevatezza, ma critico troppo inesperto, in un articolo⁷⁹ ne riecheggiava il giudizio con schietta e ingenua esaltazione: la Guglielminetti

s'impone oggi all'ammirazione degl'intenditori con un poema..., che è quanto di meglio abbia prodotto da vari secoli a questa parte la lirica femminile italiana.

In realtà questi giudizi ammirativi, (ce ne sono anche troppi, e scambievoli, nel presente epistolario), non interessano tanto la critica, quanto lo psicologo, che studia il nobile e amareggiato cuore di Guido, poeta sottile, ma grande, il quale crede più nell'amicizia che nell'amore, e con schietto cameratismo ricerca nel canto altrui l'eco del suo canto, e vi si riscalda senza gelosia, da vero fratello d'arte. Ma anche la donna è attratta da quell'alone mistico-fantastico che circonda il giovane poeta malato, così riservato e distinto, solitario e decadente: lei si è ritrovata tutta, e lo confessa fin dalla prima lettera, nel libro di lui⁸⁰, che le ha rivelato: «il rimpianto di ciò che fu, e l'ansia di ciò che non è ancora, e il sottile tormento del dubbio, e l'ebbrezza folle del sogno, tutte le cose belle e perfide di cui noi poeti si vive e ci s'avvelena»⁸¹.

Facciamo alcune considerazioni. Guido Gozzano rappresentava tutta una generazione, che cercava di sfuggire al D'Annunzio, in un tono d'ironia smagata e di nostalgico decadentismo. Siamo nella simpatica Torino dell'anteguerra; i due poeti appartengono alla borghesia piemontese benestante, colta e saggia; Gozzano ha pubblicato, al principio dell'aprile del 1907⁸² il suo primo libro di liriche — *La via del rifugio* —, e ha riscritto molta parte dei *Colloqui*, come si ricava da più

⁷⁸ BORGESSE, *La vita e il libro*, pp. 171 ss.

⁷⁹ BORGESSE, *La vita e il libro*, Appendice.

⁸⁰ Lettera del 13 aprile 1907.

⁸¹ Lettera della Guglielminetti a Gozzano, 2 maggio 1907.

⁸² CALCATERRA (a cura di), *Opere di Guido Gozzano*, p. 1195.

punti di queste lettere⁸³; Amalia Guglielminetti è l'autrice famosa di *Voci di giovinezza* (1906) e soprattutto delle *Vergini folli* (1907), ed è bella, corteggiatissima, di una sdegnosità ambigua che è sfida e seduzione insieme. E queste sue lettere ne sono una prova, dolci e fraterne, delicate e amoroze, se cerca il cuore di lui; materne, se vuole riportargli la speranza e la gioia: lei è accondiscendente e vibrante, e in certe espressioni perfino innamorata, gelosa, disperata, tutta presa dal pensiero del suo Guido; però quando si distrae e non si sorveglia abbastanza, appare quello che in realtà lei è: donna orgogliosa della sua bellezza e della sua poesia, insinuante e furba nell'attirare l'attenzione degli uomini importanti, specie dei critici letterari, dall'anziano Mantovani al giovane Borgese. Amalia ha intuito la gloria di Guido e ne subisce indubbiamente il fascino; comprende altresì il crudo destino di quella giovinezza e l'asseconda, inebriandola e fuggendo, col metodo, forse poco schietto e poco umano, ma il più adatto nella sua relazione con l'errante, e malinconico Gozzano, al quale è vicina sempre, con affetto e reverenza, come davanti a un mito, anche quando s'allontana triste e inappagata dalle sue braccia:

Io temo di non apparirvi che come una creatura degna di pietà, di compassione, e non voglio, capite, non voglio il vostro compianto... Io credo che vi stanca questo "avido cuore" che ha dato sempre tanto e ha ricevuto sempre tanto poco...⁸⁴.

La letteratura e la poesia attrassero, come in un incantesimo, il cauto e aristocratico Guido, già gonfio il cuore di una malinconia mortale e del tormentoso senso della propria precarietà; e quasi in modo istintivo egli scrisse alla calda e mordente maliarda la prima lettera, in nome appunto delle *Vergini folli*, libro che lo aveva travolto. E la poesia rimarrà, specie in lui, più viva dell'amore, sempre, anche dopo le calde e snervanti carezze dei loro convegni; nella donna però oltre alla poesia, a cui lei pur crede, appaiono altre esigenze: soprattutto l'orgoglio di una raffinata femminilità e del proprio fascino, così vivi in un corpo sano e vibrante, che sa di piacere e vuole piacere, non solo per le seduzioni della sua arte, ma per quelle della giovinezza e della bellezza. Ma lei sa ben fingere, accanto a lui; se parla, se scrive, se gli trattiene le mani nelle sue, assume l'atteggiamento più fedele e caro al cuore di lui, al quale vuole piacere donare ogni gioia possibile; e in questo abbandono la donna - amante-sorella - ha dei momenti di dedizione sublime, che non ci aspetteremmo dalla poetessa di *Seduzioni*, dalle cui pagine invece balza viva la donna che attira e delude, amante e compagna, specie nelle pagine più aperte e meno torbide, dove l'ansia d'amore e la coscienza della potenza femminile si effondono anch'esse in dolorosa certezza di umane vanità.

⁸³ CALCATERRA (a cura di), *Opere di Guido Gozzano*, p. 1212. Sulla produzione anteriore a *La via del rifugio*, CALCATERRA, *Opere di Guido Gozzano*, pp. 1227-1231.

⁸⁴ Lettera del 29 dicembre 1907.

Appare, pertanto, certo, che Amalia, anche se non fu sempre innamorata dell'uomo, fu curiosa sempre del poeta e dell'uomo, e fu benevola e materna, e donò quanto poteva, senza calcoli secondari, con una dedizione commovente (si sottoponeva tra l'altro a non pochi disagi nell'andare talora a visitarlo in campagna); sicché, anche senza passione, quest'amicizia amorosa dei due poeti concorda nella sua sincerità, nei suoi limiti carnali mai esasperati, nella signorilità del mutuo sentimento, nell'accettazione serena delle rinunzie, e nell'offerta spontanea di un gaudio, che diventa tristezza in lui che sa, e in lei che non vuole ignorare.

Ecco la prima lettera (26 maggio 1907) dalla veranda dell'albergo di San Giuliano d'Albaro (Genova); il poeta ha letto il libro di lei *Le vergini folli*: la catena è gettata, e nell'ammirazione per la poesia trema come un oscuro richiamo; e poi la lunga del 5 giugno 1907, dove scoppiano gli elogi senza freno:

Le giuro... che non conosco nella letteratura muliebre italiana, presente e passata, opera di poesia paragonabile alla sua... I suoi sonetti, nobilissimi nella rima ricca, stanno a pari con quelli di Belfonte⁸⁵ e sono superiori a quelli di Gaspara Stampa...: opera organica... come è Homo⁸⁶, al quale ultimo libro l'opera sua si collega per concetto ispiratore e distributore... Ora il suo grido, Amica, era necessario per risollevare le figure delle vergini amanti; ed era necessario un temperamento come il suo, educato all'arte severamente.

Così la lettera *fraterna*, alla buona, assume un tono accademico, pur effondendosi in una ingenua e calda espressione di umana simpatia; quella poesia gli è entrata nel cervello, nel sangue, lo perseguita, e ha preso un tenero e appassionato volto di donna, che al poeta è, invero, ben noto e piaciuto da tempo. Infatti in un altro scritto delizioso, ancora da S. Giuliano d'Albaro⁸⁷, è ricordato, come in una pagina di romanzo, piacevolmente vivida e dialogata, un loro romantico incontro prima di conoscersi. Guido è in gran da fare nelle sale della *Società di Cultura* a Torino, «invitando i soci ad apporre le firme per un acquisto»:

Venne il turno vostro e di vostra sorella — egli scrive —; mi avvicinai urbanamente; urbanamente mi scusai di distogliervi dalla lettura, vi porsi la penna, voi apponeste la firma. Poi, come io mi credetti in dovere di dirvi il mio nome, voi scattaste in piedi con tale atteggiamento di sorpresa sdegnata, che non seppi e non saprei definire; un atteggiamento che mi ricorda la fierezza ribelle di certi vostri sonetti.

⁸⁵ PASTONCHI, *Raccolta di poesie*.

⁸⁶ CENA, *Raccolta di sonetti*.

⁸⁷ Lettera del 10 giugno 1907.

Resa più cattiva da quella presenza, lei non gli stende la mano, muta, ostile, «come tutte le donne prima di conoscermi», commenta Guido; infatti, «tutte mi trovano così, ma poi mi vogliono bene». E la lettera continua a lungo con maliziosa civetteria, disegnando un riuscito ritratto della bella Amalia, dal cappello alla Rembrandt, ai capelli, alla nuca, alla bocca, grande e fresca, «attirante come poche». Il poeta è tutto occhi, ha annotato, come un pittore; trova tutto seducente in lei, ma con la spavalderia di un ingenuo decadente confessa che non si è innamorato:

Non già che io temessi d'innamorarmi di Voi (io non sono innamorato che di me stesso; voglio dire, di ciò che succede in me stesso), ma temevo che mi piaceste, ecco tutto. Aggiungete l'aureola letteraria che — prima delle Vergini folli — mi dava un senso di avversione indefinibile — per qualunque donna scrittrice — da Corynne ad Ada Negri.

Aggiunge poi di averla vista ancor prima, con Vallini, Bassi, Vugliano, passare accanto a lui sdegnosa di una freddezza indefinibile; non amore, dunque, egli chiede, ma amicizia. «Siamo lontani, — aggiunge dolorosamente —; sono seriamente ammalato ed esiliato dalla città per due, tre anni, forse più, possiamo benissimo essere amici». Ma da queste accuse Amalia si sa difendere maliziosamente, anzi le ritorce con squisita civetteria; gli ricorda infatti di averlo notato per la prima volta⁸⁸ al “Vittorio” durante un concerto di Kubelik:

Potrei ingannarmi, ma dovevate essere Voi; vestivate di color avana e portavate i capelli alquanto lunghi. Dopo, v'incontrai alla "Cultura" e, scusate, mi diveniste antipatico. Una sera dell'inverno scorso, specialmente, avete irritato alquanto i miei nervi, che, per disgrazia, sono piuttosto sensibili. Parlavate con una Signorina e con un giovane, di poesia, di letterati e di libri con un tono di voce così alto e incurante di me che leggevo in disparte, da sembrarmi quasi un'ostentazione e una provocazione. Questa mi parve ancora accrescersi, quando Voi porgeste loro un manoscritto, chiedendo un giudizio sui versi vostri e spiando avido sulle loro fisionomie l'effetto della lettura.

Nel suo orgoglio inconsciamente ferito, Amalia si alzò di scatto e uscì; ma... poi cercò il libro di versi di lui e comprese che la lirica letta era *Il responso*: «che lei più che altri poteva sola intendere!». Scatta e inizia così l'amore, con un mutuo orgoglio, con un'ostilità esteriore, con una ritrosia guardinga; poi lui scrive con più calore, quasi assetato di bene; si confessa a lei come a una sorella; recita tutti i giorni i sonetti di lei inebrianti di desiderio giovanile e promette di scrivere per lei sulla *Rassegna latina* (di F. M. Martini); e anche Amalia si scioglie dai suoi alteri e distaccati sorrisi («vi conosco poco — gli scrive il 7 giugno 1907 — ma vi ritengo un amico spirituale e mi sembrate una conoscenza antica, tanto antica da averne dimenticato l'origine»), diventa sollecita della vita di lui e della sua poesia, poiché è pronta a parlare di lui favorevolmente a Dino

⁸⁸ Lettera del 7 giugno 1907.

Mantovani, autorevole e temuto critico della stampa, e soprattutto è pronta a donarsi a quel languido poeta della nostalgia, che sogna talora i suoi stessi sogni e ha sete di carezze, anche se dissimula di non volerne.

Ora, per lei diventa un piacere seguirlo nelle divagazioni dell'anima, aperta tutta all'amica, che lo conforta tanto col miraggio dell'amicizia e della poesia, e gli rivolge le espressioni più insinuanti di amore, di interessamento, di fraternità. A volte sembra, quasi, che lei abbia compreso il gioco come una dolce finzione, e lo secondi, forse per la gioia d'una vittoria completa sull'inerte Guido, che filosofeggia lontano e sorride del suo male. Egli è sempre a S. Giuliano d'Albaro; in riva al mare, che gli parla attraverso il grande spirito di Shelley, del quale legge le opere con cuore commosso⁸⁹, contemplando l'immagine pensosa di lei che si trasfigura nella stupenda evocazione della *Sensitiva* di Percy, un'onda di speranza lo vince: «Voglio guarire» — egli grida —. «La vita è ancora bella, per chi ha la scaltrezza di non prendervi parte, di *salvarsi* in tempo. Per questo io benedico il mio male che mi impone questo esilio della persona e dell'anima». Ecco subito insorgere però lo spirito discreto e sdegnoso, chiuso nella solitudine di una vita ritenuta inutile senza la poesia: ma in fondo è felice così; a lui dell'amore non giunge che un'eco nostalgica, lontana, mentre si fa più viva la memoria dell'amicizia.

In Guido ritornano spesso, come in tutti i ricordi, i nomi cari della sua adolescenza, specialmente Carlo Vallini e Guido Gianelli⁹⁰, l'uno fido compagno della sua «favola errabonda» e l'altro a lui diletto, per l'esile voce di una intima e nativa poesia, «ingemmatesi al gelo del verno, ma vivo come un annunzio di primavera». E via via la tenerezza cresce nella sua voce; ora l'amica è semplicemente, «Amalia buona, la cara Amalia»⁹¹: a lei tutte le sue note paesistiche, di cui sentiamo il poeta dei *Colloqui*, le scettiche considerazioni filosofiche; a lei le confidenze intime dell'arte: «Ho abbozzato — egli dice — una poesia, in endecasillabi e sestine; la poesia è bella, i versi sono brutti. È il richiamo di una *cocotte* che conobbi a Cornigliano Ligure, quasi vent'anni fa (nel 1889: avevo cinque anni!)»⁹². In un'altra lettera (*II Meleto*, 12 novembre 1907), pur così ricca di malinconia e di tenerezza, Guido la rievoca e accenna alla *signorina Domestica*, che diventerà poi il famoso poemetto *La signorina Felicita*⁹³:

Sto meglio, amica mia, sto molto meglio... sono innamorato! Di una donna che non esiste, naturalmente! La signorina Domestica, una deliziosa creatura provinciale, senza cipria e

⁸⁹ Lettera dell'11 dicembre 1907.

⁹⁰ CALCATERRA, *Con Guido Cozzano e altri poeti*, pp. 111 ss.; 129 ss.

⁹¹ Lettera del 23 dicembre 1907.

⁹² CALCATERRA, *Opere di Guido Cozzano*, p. 1217, che illustra con una preziosa nota la celebre lirica e accenna alla doppia redazione di essa.

⁹³ CALCATERRA, *Opere di Guido Cozzano*, pp. 1216-1217.

senza busto, con un volto quadro e le mandibole maschie, con un nasetto camuso sparso di efelidi leggere, due occhi chiari senza sopracciglia, come nei quadri fiamminghi; non ridete, amica!

Veniamo qui coinvolti interamente nel 'sentire' di Guido, nel tormento della sua creazione poetica, nella vicenda spirituale di un artista che colora con discrezione le sue illusioni, collocandole in un'arcadia lontana, sotto il velo quasi notturno di una nostalgia, dovuta alla consapevolezza di se stesso, nell'inevitabilità del proprio destino. E in una cartolina da Ronco Canavese trascrive alcuni versi del poemetto: «E giunse l'ora del commiato infine» —, commentando: — «*La Signorina Domestica ovvero la moglie del saggio*».

Anche Amalia nelle sue lettere più effusive confida all'amico i suoi progetti letterari, ma con minor serietà; infatti mentre gli parla dei suoi versi e addirittura di un poema, in tre parti, dal magniloquente titolo: *Il poema della grazia*, si abbandona all'improvviso alle sue chiacchiere muliebri, delle quali hanno gran carte i suoi *corteggiatori*: un musicista, sorvegliato dall'amante gelosa, un giovinetto «solo, bello, sentimentale, intelligentissimo e beniamino di tutte le signore»⁹⁴. E questi *flirts*, talora di tinte calde ed esagerate, stonano con l'atteggiamento infine remissivo verso il suo Guido; si direbbe che, quando l'immagine dileguante di lui si ferma e si consolida davanti a lei, Amalia ne subisce il fascino e, quasi umile e semplice donna, sembra implorare un po' della romantica luce dell'amico lontano. Ma da queste singolari lettere più che tutto si ricalca l'immagine più fedele del romantico poeta, quale è già stata vista dai suoi critici migliori⁹⁵ e soprattutto dal Calcaterra⁹⁶, che ebbe la fortuna di esser amico di lui: la poesia gli nasceva non nelle ore della dissipazione e del piacere, non in quelle del dolore pudicamente celato, ma quando, lontano dall'amore e dalla morte, in una subitanea calma, riusciva a contemplare i sogni velati e gli smorzati dolori e, rievocando in una melodia sfuggente e sonnolenta le creature già svanite dalla realtà, trasfigurava quelle stesse immagini in quell'atmosfera incantata e vespérale di una vita che si rivela morte, e di una morte che si specchia nelle acque limpide di memorie con illusorie resurrezioni.

Quante volte ritroviamo in queste lettere la certezza perentoria del non essere e l'infinita malinconia di una vita che fluisce tra l'essere e il non essere, «in cui» dice molto acutamente il Calcaterra, «il tempo non è più l'autunno, ma non è ancora l'inverno gelido, quella in cui l'inverno già trascolora, ma non è ancora primavera»: è l'atmosfera questa della sua più grande poesia, poiché il Gozzano non sa mentire; dice spesso di non amare, ma ama, di non credere e crede; è innalzato alle severe contemplazioni della natura, ma sa ritornare all'amabile conversare, diremmo perfino al

⁹⁴ Siamo a Varazze, 8 agosto 1907.

⁹⁵ BIONDOLILLO, *La poesia di Guido Cozzano*; CUCCHETTI, *Guido Cozzano*; e altre opere.

⁹⁶ CALCATERRA, *Opere di Guido Gozzano*, pp. XVI ss.

pettegolezza⁹⁷, alla realtà delle cose e della sua vita pratica. Si dà pena perfino della sua laurea, delle dispense universitarie⁹⁸, dell'ambiente dei legulei⁹⁹, e pensa con velato rimpianto alla deliziosa provincia, in cui, malato, spesso egli vive e sogna un passato irrevocabile. E come è dolce e triste nelle parole d'amore che non dice, ma che noi avvertiamo nel suo sorridente riserbo, nelle sue negazioni, nella maschera severa del filosofo, che nasconde un fine volto ansioso di carezze; egli passa sempre tra luci e ombre cangianti, col suo «sentimento di vaghezza evanescente e di malinconia umana»¹⁰⁰, la stessa che sospira nelle sue poesie.

Così, accanto a liriche evocazioni della natura, a meditazioni morali severissime, alla diffusa malinconia del suo spirito insonne, lo sorprendiamo di raccomandarsi alla sua Amalia, perché intervenga benevolmente presso il critico Dino Mantovani; il quale, per consiglio di lei, ha inviato il manoscritto dei *Colloqui* (23 ottobre 1907); e gli sentiamo ironicamente confessare il suo interessamento per una 'servente prosaicissima', che diventa oggi per lei una figura tutta gozzaniana:

Mentre io contemplo il tramonto sui picchi nevati delle Levanne ella parla. Io non l'ascolto: ma la sua voce mi giunge a quando a quando, attraverso il rombo della mia malinconia, e afferro brani di cose bellissime, di episodi che sfrutterò forse poeticamente: "La storia del Curato che fuggì con la figlia del Sindaco", oppure "della Marchesa che s'innamorò della guida; e furono sorpresi dal marito". E così via...¹⁰¹ ..

Anche Amalia rivive tutta, nella sua mondanità provinciale, in queste sue lettere, con il suo amore meno astratto, ma pieno e talora desolato, carnale e a poco a poco mortificato e purificato, come lui voleva; qualche volta dolente e fraterna, specie nelle lunghe attese, quando sente l'amarezza del suo destino ambiguo: è triste la sua solitudine fra la gente così vicina e così lontana da lei, e fra cui è necessario che lei sia, sempre e dovunque, «quella che va sola»¹⁰². Ripensiamo così alla sua vita, alle effimere gioie, alla rumorosa e fragile gloria, e alla trista e oscura morte. E queste sue lettere fanno spesso anche di pianto, non quello femminile e liberatore, bensì quello denso di ambascia e di amore, poiché, nonostante la sua proclamata frigidità, è creatura amante, nata per donarsi, ma è anche intelligente e timorosa di donarsi troppo e di perdersi. Talora ha sete di lui, di quegli occhi che bacia con passione; e si risveglia in lei un esasperato abbandono,

⁹⁷ Lettere del 3 luglio e del 3 agosto 1907.

⁹⁸ Scritti del 10 agosto 1908 e del 3 settembre 1908.

⁹⁹ Lettera del 30 ottobre 1908.

¹⁰⁰ CALCATERRA, *Opere di Guido Gozzano*, p. XXIII.

¹⁰¹ Da Ceresole Reale, 3 agosto 1907.

¹⁰² Lettera del 14 novembre 1907.

umanissimo e commovente: il loro amore o amicizia non deve morire, come lui vuole; tutto è vanità, fuorché la vita e il suo pulsante ritmo di invito:

Se anche non mi ami — essa gli grida, erta in tutta la sua prepotenza di donna — perché vuoi ch'io ti perda? Perché vuoi farmi sentire così nera, così crudele la mia solitudine, così completo il mio isolamento? Ah! la gloria, Guido, come ne sogghigno! Io voglio più bene a te che alla gloria, quella non mi farà mai piangere, ne aspettare in ansia.

E non fu mai così donna schietta e appassionata, come in queste parole, forse anch'esse ispirate solo dall'orgoglio punito per un appuntamento mancato!

Sono gli anni – 1907-1908 – che offrono a Guido sconforti e delusioni e pur non poche speranze di guarire e di gloria e di amicizia e di affetto. È in questa trama epistolare rude talora, ma vivace e schietta, discorsiva ed effusiva, specie dopo i convegni d'amore, quando non solo le anime si sono incontrate, ma anche i corpi, forse in una comunione non perfetta, che nascono e si consolidano l'amicizia e la stima tra i due; stima e amicizia che resistettero a lungo, senza amarezze e incrinature, in questo romanzo di lontananze, non privo di ore angosciose, inquadrato nelle esigenze della letteratura in cui erano sorte.

Certo ora vediamo un Gozzano vivente e più intimo e nudo, specie nei suoi abbandoni, quando l'amicizia s'è rafforzata, quando dal *voi* si passa al *tu*¹⁰³, quando il sentimento degli amanti comincia ad avere una storia; quando, con impeto tremebondo, egli ammette il suo tormento interiore¹⁰⁴: «Se non fossi ammalato, non sarei, forse, anche moralmente così... Sono amaro con tutti; non abbastanza buono persino con mia Madre; lo sarei anche poco con voi»; e quando, qualche giorno dopo il primo incontro intimo in una stupenda lettera, in cui trema la sua povera e solitaria vita, egli ricontempla quello che è stato, con lo spasimo di un febbricitante, poiché «della cosa cattiva più nulla resta fuor che una dolcezza un po' acre sulle labbra e sulle gengive, come quando si è troppo a lungo masticata la corolla di certe violette», e confessa:

non ho amato purtroppo finora e forse non amerò più; non amerò mai, se non ho amato Voi! ma il desiderio della vostra persona cominciava ad accendermi il sangue con una crudeltà spaventosa; ora l'idea di accoppiare una voluttà acre e disperata alla bellezza spirituale di una intelligenza superiore come la vostra, mi riusciva umiliante, mostruosa, intollerabile»¹⁰⁵.

¹⁰³ Lettera del 24 marzo 1908.

¹⁰⁴ Lettera datata 1° dicembre 1907.

¹⁰⁵ Lettera del 9 dicembre 1907.

Sembrano espressioni dal sapore di freddo e astratto cerebralismo, e amaro e duro avvertimento a una donna che s'è data con giovanile abbandono. Ben più umana è la reazione della Guglielminetti, che tra le lacrime lo richiama a sé non sazia né stanca, vinta da uno oscuro legame spirituale", diventato fascino e desiderio, e memoria dolcissima:

ricordo un momento di chiara dolcezza, il mio volto chinato sul tuo, le mie labbra parlanti con franca umiltà di cose umili e nascoste. Ma come puoi non volermi bene; se mi rivedi ancora in quell'atto? Nessuno, ti giuro, mi ha mai veduta così spoglia di orgoglio, così vestita di pura tenerezza. Tu solo che non mi ami, tu solo che mi sfuggi.

Anche se lei si piega all'amicizia fedele, Guido sa bene che Amanda vive in un mondo pieno ancora d'insidie e di facili altre amicizie; sa che non può legarla a sé. E qualche settimana dopo conclude così: «Ti bacio sugli occhi lungamente e su la bocca in fretta, per non morire»¹⁰⁶. Ecco i limiti di questa passione; per suo conforto egli ha il grande mare, il mare di Shelley, e l'anima si rifugia nell'arcano ritmo che segna le ore del canto e di un oblio invocato che non viene, poiché Amalia lo segue, anche se egli vuole dimenticarla *tisicamente*¹⁰⁷, con uno sforzo — dice «della sua grande miseria cerebrale»; e se svanisce a poco a poco il volto, «gli occhi e la bocca restano vivi e superstiti... Vi voglio un gran bene, mia cara Amalia». E in questo bene che non ha avuto il crisma della passione è il segreto del suo attaccamento; questa donna è venuta a lui dal dominio dei suoi sogni e delle sue tristezze, è come una creatura della sua poesia; egli non celebra perciò l'ansia della conquista, le gioie e le pene dell'accoppiamento, e si rifugia nella luce di quelle grandi pupille malate del suo stesso male.

Poiché bisogna anche ammettere — e tutto questo epistolario ne dà la documentazione piena — che il Gozzano stimava molto, più di quanto non meritasse, la poesia della Guglielminetti, che si era affermata più di lui, con la fortuna che seconda spesso un'autrice bella, ricca e molto libera: e questa ammirazione non viene mai meno in tutte le lettere. Guido è sincero, e se confessa che conosce tante liriche di lei a memoria e che le recita ad amici e spesso anche a se stesso, dobbiamo credergli. Inoltre la bellezza sana e rapinosa di lei esercita un fascino di contrasto su di lui, e però si spiega come, nonostante le ribellioni dello spirito, egli ritorna sempre a lei: — «arrivederci. E sempre quando vorrete. Io porto di voi un'immagine dolce e immutabile, fresca alla mia stanchezza, come alla stanchezza del pellegrino il ricordo di una sosta estiva in un giardino ombroso»¹⁰⁸ —, per allontanarsene ancora più disfatto, dopo il convegno, vinto quasi da un'ebbrezza di morte:

¹⁰⁶ Lettera del 3 aprile 1908.

¹⁰⁷ Lettera del 6 gennaio 1908.

¹⁰⁸ Lettera del 15 gennaio 1908.

Ho un gran desiderio di morire, ma non sono triste. Non ti amo, ho soltanto la visione continua della tua persona, dei tuoi capelli, dei tuoi occhi, della tua bocca; e quando il fremito del ricordo mi dà tregua, riappare in Te la dolce compagna, il dolce compagno di sogni, mite nel consiglio, solerte nell'aiuto... Tu mi domandi, inquieta, del ricordo che avrò di Te: è tale quale vorrei l'ultimo ritratto della persona cara che non vedremo più. Ineffabile e puro. Perché tutte le mescolanze più acri della nostra carne troppo giovine e tutte le aspirazioni più nobili del nostro cervello superiore... non formano che un'armonia unica; e del giorno vissuto insieme io porterò un ricordo che illuminerà tutte le mie tristezze future. Noi non ci vedremo più. Si era detto di seppellire nella solitudine della campagna quanto restava di noi. L'abbiamo fatto. E così sia. Ci siamo salvati dalla sorte come dei piccoli amanti e dobbiamo uscire da questa ribellione più sereni e più franchi¹⁰⁹.

Da questo scritto sentiamo tutto il dramma spirituale del Guido, che dimenticherà però, qualche giorno dopo, i suoi severi propositi; ma in questa contraddizione è l'inesorabile violenza della nostra carne, il fascino inebriante delle memorie sugli istinti; l'amore non poteva rimanere cerebrale, anche se il poeta aveva avuto, oltre il bel corpo della donna, il manoscritto dell'opera più peccaminosa e invitante di lei (*Le seduzioni*)¹¹⁰; egli non rimarrà a lungo, come promette, lontano «solo con la sua ambizione taciturna»: tuttavia grida e si ribella:

Ragiono, perché non amo: questa è la grande verità. Io non t'ho amata mai. E non t'avrei amata nemmeno restando qui, pur sotto il fascino quotidiano della tua persona magnifica; no: avrei goduto per qualche mese di quella piacevole vanità estetico-sentimentale che da l'averne al proprio fianco una donna elegante ed ambita. Non altro. Già altre volte t'ho confessata la mia grande miseria: nessuna donna mai mi fece soffrire; non ho amato mai; con tutte non ho avuto che l'avidità del desiderio, prima, ed una mortale malinconia, dopo...¹¹¹.

Dichiarazione di grande interesse, che ci spiega tutta la sua evanescente poesia amorosa, un riflesso triste e amaro di sogni antichi, una cupa nostalgia di immagini velate e però vacue, anche nella loro apparente freschezza autunnale e vespérale. Ma egli ritornerà ancora a Torino, e la rivedrà: è primavera anche nel sangue¹¹², dopo averle scritto qualche giorno prima¹¹³: «I nostri convegni! - Ohimè! Io li penso come sogni già molto lontani e sento che non sono le ore di follia estrema quelle che lasciano sull'anima la traccia più duratura...». Tutto questo è un po' triste; tutto è gozzaniano, amaro e malato. Egli continua a promettere che l'amore che non ci fu deve finire in una tenera fraterna amicizia¹¹⁴, poiché Amalia è «lo spirito più affine al suo, come predilezioni e come sogni, e nessun compagno può comprenderlo confortarlo, animarlo come lei». E si scrivono ancora;

¹⁰⁹ Lettera del 12 marzo 1908.

¹¹⁰ La lettera riporta la data del 21 marzo 1908.

¹¹¹ Lettera del 30 marzo 1908.

¹¹² Lettera del 21 aprile 1908.

¹¹³ La data è del 17 aprile 1908.

¹¹⁴ Lettera del 24 maggio 1908.

egli sempre stanco, con guizzi improvvisi di risveglio e motivi di canto dell'anima; lei è sempre la buona e tollerante «amica, che sa guardare con occhi dolci e prendere una mano nella mano con gesto così soave»¹¹⁵.

Egli intuisce, e poi sa, con certezza, di non guarire, e si rasserena, riprende «le *sue* povere carte», e prosegue «il suo lavoro inutile rassegnatamente». Pensa con maggior costanza ai *Colloqui* e si conforta, poiché ha «già innanzi tutto lo schema del volume nascituro che sarà organico e ciclico, benché formato di tante poesie indipendenti, quasi tutti poemetti piuttosto lunghi». Lei, conscia certo della sua missione, continua a volergli bene, lo scusa, ne intende con cuore femminile le pene, e lo conforta; e gioisce di questa amicizia, poiché sa che è penetrata nel cuore di lui, fin che poteva, poiché in quel cuore c'è annidata, e signoreggia, da tempo, con ambigui e notturni istinti, un'altra amante più terribile e gelosa: la morte. Così si trovano insieme spesso con l'anima nella poesia¹¹⁶. E queste sono le lettere più semplici e più umane, chiare e ispirate a un'amicizia sincera. Guido scrive¹¹⁷: «Amalia, povero mio buon compagno, eccoci di fronte al Dolore, quella cosa che la nostra giovinezza ignorava tuttavia»; frasi talora dialogate e drammatiche, sempre piene di una mestizia istintiva, illuminate di quando in quando dal raggio di una poesia senza speranze.

Fin quando durò questo amore a noi non interessa indagare; leggero però fu il morso della carne, poiché si era accesa, almeno in lui, una grande fiaccola di fede purissima, che credeva nell'amicizia soprattutto perché credeva nell'arte dell'amica. Egli accolse l'ultimo volume di lei con plauso fraterno e accompagnò nel suo messaggio di vita, con tutto l'appoggio del suo nome. Nelle lettere di Amalia, abbiamo già notato, c'è invece un più intenso desiderio di vita, uno slancio più sano e arioso verso l'amore.

Troviamo interessanti poi i brani paesistici e descrittivi, specie nelle lettere da Roma, dove la Guglielminetti 'dannunzieggia' un po', ma poi descrive un pittoresco convegno femminile¹¹⁸, con ritratti sbalzati a scorcio, assai briosi: Giovanni Cena, Sibilla Aleramo, Dora Melegari, Sofia Bisi-Albini, Emma Grammatica. E non mancano ritratti di uomini ai suoi piedi, «pomposi e dartagnaneschi, saraceni ardenti e romantici cavalieri: dal dinamico Tommaso Marinetti a Riccardo Balsamo-Crivelli, per citarne solo alcuni. I sensi a un certo punto paiono domati; ma sono finzioni dei nervi. Amalia ogni tanto scatta felina, anche se cerca solo gli occhi freddi e lontani di lui, e lo invita e si invita; in fondo al cuore c'è un fuoco non spento: «Sono felice — lei scrive¹¹⁹ — che tu mi ami di lontano, perché vicina sono insopportabile, non è vero? Ma anch'io sai ti penso così con

¹¹⁵ Lettera del 20 giugno 1908.

¹¹⁶ Lettera del 10 dicembre 1908.

¹¹⁷ Lettera dell'11 marzo 1909.

¹¹⁸ Lettera da Roma del 30 maggio 1908.

¹¹⁹ Lettera del 18 giugno 1909.

una fraternità un poco aspra, a momenti, ma salda e vivace che mi dà una gioia gaia»; e «ti bacio su una tempia: dev'essere un po' cavata la tua tempia, credo»¹²⁰. Lei sa, ma vuole, e talora è vinta da una tristezza cupa¹²¹: «Io vivo in solitudine e in odio contro l'umanità: non ultima causa di quest'odio siete voi. Questo vi sarà indifferente, ma è bene che lo sappiate — voi che non potete essere triste — quale tristezza amara sia oggi in me, e non oggi soltanto».

La maschera è caduta; lei vuole il sole dell'amore, non i riflessi di un pallido tramonto, e non osa confessarlo:

Come mi odio in certi momenti. Che pianto trattengo in gola quando parlo di Voi, quando sento parlare di Voi... Il vostro silenzio mi è come un'ombra intorno all'anima. Come una di quelle ombre che sembrano cortine calate sul mistero, che fanno tutto temere e nulla svelano¹²².

Amalia è partecipe delle sofferenze di Guido e sogna momenti di conforto accanto a lui, momenti di amorevole consolazione fraterna:

È, dunque, un gran male voler bene a qualcuno se bisogna soffrirne così, esserne tanto puniti. Vorrei vedervi in effigie almeno, perché vi ricordo troppo come v'ho veduto l'ultima volta, turbato, sconvolto con occhi non vostri, con denti serrati fra le pallide labbra socchiuse. Vorrei riavervi fraterno, con quella espressione vostra che varia fra uno stupore di sogno e una profondità d'indagine, strana e turbatrice. Quante cose vi direi, se foste qui, cose chiuse e segrete e mie che mi costerebbero chi sa che sforzo di sincerità. Tanto a Voi potrei mostrare ogni mia miseria, che saprei deporre, docile, il mio orgoglio nelle vostre mani e lasciarmi guidare dalla direzione del vostro sguardo¹²³.

Parole penetranti, belle e nobili, che ci fanno dimenticare tutte le seduzioni ineffabili e le pose della donna; poiché più che la poetessa in queste lettere rivive la donna coi suoi peccati non confessi, con l'ansia di liberarsi in questa grande passione, con la quale — e gliene siamo grati — versò qualche goccia di gioia, di piacere e di illusione sulle labbra arse dalla febbre di Guido, così buono e così grande, così amaro e pur così ingenuo. Perdoniamo, quindi, agli ardimenti e alle incongruenze, ai troppi *flirts* della donna in nome di questa passione, che talora diventa luce di amore e di poesia. Anche per questo a noi oggi, in verità, forse, può dispiacere che tra tante belle lettere del poeta ve ne sia una, quella del 20 maggio 1909, dove il povero Guido si sforza, con una maschera dolorosa, di presentare all'amica quello che potrebbe essere il candidato a sostituirlo

¹²⁰ È datata novembre 1909, non si conosce il giorno.

¹²¹ Lettera del 21 novembre 1909.

¹²² Lettera del 19 dicembre 2007.

¹²³ Lettera del 19 dicembre 2007.

nell'amore¹²⁴: «È un bellissimo giovine ed ha tutte le qualità che affannano la tua nostalgia vagabonda... ecc.»; e, dopo di essersi compiaciuto del trionfo di *Seduzioni*, e dopo averla informata di quanto ha potuto fare, per prepararle una stampa favorevole, non rifuggendo da compromessi poco sinceri, scrive: «Non avere pudori, ti prego: e pensa che tutta questa rete è tessuta sull'amabile e dura legge del *do ut des*». E in questa aspra verità sentiamo una profonda amarezza, tutto l'enorme peso della realtà umana, dalla quale la volontà vigile, ma poco solida, di Gozzano non riesce a distaccarsi. La lettera finisce con un appuntamento, alla *Cultura* e di là: «con una vettura — dice — pellegrineremo alla nostra meta». Amore rinnegato e forse superato, a cui egli ritorna con amara nostalgia: la sua poesia solo è tutta la sua vera e unica vita, della quale quest'epistolario sparge certo tanta luce¹²⁵.

Interessanti sono anche due lettere da Ronco¹²⁶, che accennano a quel sogno di tutta la giovinezza di Gozzano, dal 1907 alla morte, di scrivere un poema lirico su *Le farfalle*¹²⁷, «che egli stesso disegnatore estroso, si proponeva di illustrare». Egli scrive:

Alterno lo studio alle cure entomologiche: allevo una straordinaria colonia di bruchi. Voglio ritrarne alcune osservazioni e molte belle fotografie a commento di un libro di storia naturale che sogno da tempo: *Le farfalle*. Vi attenderò dopo il volume di versi: ma comincio ad adunare materiale di testo e d'illustrazioni. Vedrete che cosa nuovissima e bella. Immaginatevi che in una cassetta ho circa trecento crisalidi di tutte le specie... Fra pochi giorni saranno farfalle. — Anzi, voglio mandarvi qualche crisalide: non ridete, vi prego. — Mi attira il pensiero che si schiuderanno nella vostra camera, tra i vostri nastri e i vostri profumi. Estraetele dalla scatola dove ve le invierò, senza toccarle, sollevando pei lembi il cotone dove sono adagiate e deponetele senza smuoverle dal letto di cotone in una scatola più ampia, dove la farfalla nascitura abbia sufficiente spazio per distendere le ali. — E lasciatele in pace, come bimbi che dormono: senza toccarle, né agitarle: fra quindici giorni nasceranno. Mi scriverete e mi descriverete i loro colori; e mi direte che v'hanno detto da parte mia le belle prigioniere, addormentate in questa valle e risvegliate sui colli d'un paese lontano, dall'altra parte del Piemonte... — E non sorridete tanto di queste cose, più belle e più profonde di molte altre, per consolare la nostra malinconia¹²⁸.

Allo stesso modo rivive davanti a noi, con la sua anima dolorante e scherzosa, il crepuscolare poeta dei *Colloqui*; la sua anima è appunto come una crisalide, che cerca dalle tenebre del male di spaziare nella tenera luce, effimera, ma radiosa; e come palpita il suo dolce cuore in quest'altra paginetta di inquieto entusiasmo, dove troviamo qualche espressione, che ci induce a identificare

¹²⁴ CAPPALLEGORA, articolo su «Momento», giugno 1908.

¹²⁵ Ad esempio la lettera (3 settembre 1908), dove parla d'Ivrea la «piccola cittaduzza da stampa in rame ecc.».

¹²⁶ datate 3 settembre 1908 e 17 settembre 1908.

¹²⁷ CALCATERRA – DE MARCHI (a cura di), *Opere di Guido Gozzano*, pp. 1232 ss. In questo stesso volume, pp. 1101-1137, si può leggere il lungo poemetto dedicato ad Alba Nigra.

¹²⁸ CALCATERRA – DE MARCHI (a cura di), *Opere di Guido Gozzano*, p. 1232.

l'*Alba Nigra* della dedica del poemetto¹²⁹, con la poetessa di *Seduzioni*, così ardente, evanescente e tenebrosa.

Le mie crisalidi sono tutte farfalle! L'ho scoperto oggi, attraverso il reticolato del coperchio: ho chiuse le finestre e aperta la scatola ed è stato, nella mia grande camera chiara, un fruscio turbinoso di prigioniere sbigottite. — Sono cento, più di cento: e tutte vanesse; Vanesse Atalanta, e Vanesse Io. Invio l'una e l'altra a Voi: meditate sulla loro bellezza: l'una è fatta di bruce e di tenebre come certi sonetti, l'altra ha lo sguardo dell'ira o dell'angoscia...; e non sorridete del compagno fanatico; voglio iniziarvi a queste cose; e questo farò nel libro che v'ho detto; un volume epistolare: "lettere a voi"¹³⁰, un po' arcaiche, come quelle che scrivevano gli abati alle dame settecentesche per iniziarle ai misteri della Fisica, dell'Astronomia, della Meccanica; ma modernissime nel contenuto, fatte di osservazioni filosofiche nuove e di fantasie curiose e fanciullesche.

A poco a poco, però, le belle lettere si diradano, per interrompersi il 25 settembre 1909 (da Bertesseno): le ultime voci sono di ammirazione sconfinata per la poesia di Amalia e di progetti di poesia:

Lavoro molto, cara Amalia. Alle sei e mezzo sono già accoccolato su qualche macigno a cavaliere della valle, con il taccuino e la matita, e sogno e respiro. Scrivo poesie, ma intanto medito il volume di prosa, le lettere a te; e in questi pochi giorni mi balenarono, al riguardo, tali e tanti spunti di bellezza inaudita che, se solo riuscissi a concretarne la ventesima parte, sarei sicuro di una sorpresa letteraria senza pari. Amalia, cara, cara mia, non c'è veramente al mondo cosa più bella di questa nostra arte fatta di parole¹³¹.

Sfortunato e infelice e amorevole Gozzano: lo accompagna fino all'ultimo l'illusione consolatrice della poesia; e il suo cuore si confida all'amica lontana, pur conscio di morire, nella speranza di non morire almeno nei suoi canti e nei ricordi. Le ultime notizie che le dà, riguardano la sua mamma malata; ma la corrispondenza come l'amore pare muoiano in questo sospiro tutto gozzaniano: «Io entro ora in una crisi d'ombra e di luce»¹³², che riassume tutto il tono della sua giovinezza e della nostalgica sua poesia¹³³. Seguono poi vari biglietti, sospiri di una felicità sempre più dileguante; il

¹²⁹ CALCATERRA – DE MARCHI (a cura di), *Opere di Guido Gozzano*, pp. 1257 ss. Calcaterra un po' vagamente dice che la «Donna, *Alba Nigra*, a cui il poema è dedicato... ebbe da principio il volto tra il reale e l'immaginario di un'amica, più tormentata di lui».

¹³⁰ Questa frase è ben chiara; le lettere poetiche sulle *Farfalle* sono dirette ad Amalia.

¹³¹ Lettera del 20 giugno 1909.

¹³² Lettera del 25 settembre 1909.

¹³³ E questa cordiale amicizia, forse sempre con sensuali ricadute, resisterà ancora a lungo. Amanda riceve, tra altre cose, alcune cartoline dall'India interessantissime, con fotografie che riproducono il poeta in vari momenti del suo pellegrinaggio in Oriente: «Kandy. Ceylon, Anuradhapura Hotel, 8 Aprile 1912; Amica mia sempre cara, quanto spazio, quanto silenzio ha divisa la nostra amicizia! No, non l'amicizia, che tu sei (e mai l'ho sentito come in questi mesi di remoto pellegrinare), fra i pochissimi spiriti affini che si ricordano con nostalgia anche a Ceylon, anche in quest'isola che ha la virtù di dismemorare di tutto e di tutti. Non ti parlerò del mio viaggio attraverso l'Egitto, l'Arabia, l'Hindostan e non ti parlerò soprattutto di Ceylon, poiché ne sono

male incalza inesorabile, dietro il nomade poeta, e appena qualche grido di memoria, di desiderio e di rimpianto sfugge dal suo grande cuore. L'amore si vela a poco a poco di silenzio; e la Morte si fa sempre più vicina, con un volto di grazia liberatrice, che sorrise infine a un martirio sopportato con vereconda rassegnazione. Quale fu invece il volto intimo della seduttrice in quegli ultimi tempi, non possiamo che immaginarlo: la donna, anche attraverso alle più lascive e sguaiate esperienze, non poteva aver dimenticato il fascino delicato del suo Gozzano; e siamo certi che la memoria di lui, pur triste e vesperale, non dileguò mai dal cuore amante della poetessa.



innamorato entusiasta e tutti gli entusiasmi sono incomunicabili e anche tediosi. Sono qui da quasi due mesi, per altri vari mesi ancora e vivo una vita varia e dolcissima, dividendo il mio tempo fra le foreste vergini e le donne non più tali. Ho fatta una meravigliosa strage d'insetti esotici. Eccoti alcune fotografie (assolutamente insufficienti a rendere la poesia e la bellezza) presemi e favoritemi da una piccola *yankee* compagna d'albergo. Come rimpiango che non avere a compagna d'entusiasmo e di sogno la tua squisita sensibilità! Cylon è tuttora l'antica Zaprobam, intatta, con le sue foreste impenetrabili... le sue tribù di Cingalesi stupendi (tu avresti certo molte aberrazioni esotiche) i suoi templi, i suoi elefanti selvaggi: la prepotenza britannica vi ha insediato da poco più di mezzo secolo le sue milizie e i suoi mercanti. Kandy è un gruppo di Hotel raffinatissimi sulla riva d'un lago, in piena foresta tropicale. Vi convengono i vizi di tutto il mondo e sto meditando poesie atroci, d'una deliziosa impudicizia. Io pellegrino dall'alba al tramonto in valli che sembrano serre, tra palmizi sveltissimi e felci gigantesche, tra un groviglio di orchidee e di fiori inverosimili come quelli degli arazzi. Col tramonto comincia anche qui l'implacabile etichetta inglese e si cena tra una falange d'uomini in sparato e dame seminude. Ho per amici i consoli di Francia e d'Olanda con le loro famiglie e vado ogni sera dall'Hotel alle loro ville che sono contigue: *nessuna galanteria*: molta cordialità, molta musica (anche italiana), mentre dalle vetrature aperte giunge il coro rauco dei pappagalli, delle scimmie e il barrito stanco degli elefanti che ritornano dal lavoro... Che strana vita e come ti vorrei qui con me. Guido. - P.S. Leggo sui giornali italiani la notizia ch'io sono in Oriente sotto auspici cinematografici e giornalistici!... Ti prego di smentire l'una cosa e l'altra».



Immagini di Amalia Guglielminetti (1912)



Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti (ottobre 2012)

3.

LA VIA DEL RIFUGIO

3.1. Gozzano e la cultura decadente-simbolista del primo Novecento

Per meglio comprendere la poetica di Guido Gozzano è opportuno introdurci ancora nel suo mondo culturale e sociale: un mondo che si è presentato, agli scrittori del primo Novecento, come una scena sovraccarica di oggetti, paesaggi e figure della realtà-finzione letteraria. La produzione di massa, il flusso sempre più intenso delle merci, il fenomeno sociale della “moda”, la banalizzazione e mercificazione dei prodotti estetici sempre più diffusi e spesso usati fuori contesto e fuori proposito. Vale a dire: il fenomeno del *kitsch* della borghesia in ascesa, della quale abbiamo accennato nelle pagine precedenti.

Tutto questo ha decisamente trasformato gli ambienti di vita, gli arredi, i vestiti, le *cose* della realtà quotidiana. Anche la letteratura, dopo l'esperienza romantica e quella naturalista, è presentata sotto la forma di un insieme sovrabbondante di paesaggi, interni “di genere” di figure, gesti e atteggiamenti, rendendo vana qualsiasi ricerca (ammesso che fosse mai stata possibile) di luoghi e figure “naturali”, non toccati dalla convenzionalità culturale e letteraria. Vi era anche una certa

continuità con moduli di poesia civile ottocentesca [per] i contenuti “popolari” e potenzialmente alternativi [...]. Per non dire di quegli esperimenti dialettali che si presentano come dichiaratamente subalterni alla produzione in lingua, e ai parametri culturali che in essa si riflettono, dello stesso autore¹.

Un modo di reagire a questa situazione è stato quello, tipico della cultura “decadente”, in particolare di quella “simbolista”, di isolare alcuni oggetti, caricarli di significati, impreziosirli, trasformarli in veicoli emblematici di “valori” individuali e storici, facendoli diventare *oggetti-*

¹ MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, p. LXXIV.

ricordo, reliquie di un museo personale o collettivo². Un altro modo di reagire, seguito da non pochi poeti e scrittori del primo Novecento (in ambito crepuscolare e futurista) è stato quello di accettare come evitabili i processi di mercificazione e trasformazione dei valori estetici in *kitsch*, contrastandoli con gli strumenti dell'*ironia* e della *parodia* letteraria. Lo scrittore che, forse più di ogni altro, si è fatto anticipatore e interprete di tale poetica, e ha riempito la sua poesia di “oggetti-ricordo” del presente e di “oggetti-ricordo” del passato, sottoponendoli alla corrosione ironica o alla sublimazione nostalgica, è stato Guido Gozzano.

Di Gozzano abbiamo già letto alcune lettere, su di lui e la sua opera abbiamo raccolto alcune notizie e messo in rilievo, soprattutto:

- il suo rapporto con Torino: la città novecentesca della folla e delle merci; la città del passato, ritiratasi a sopravvivere in alcuni luoghi della provincia;
- la coscienza, in lui acuta, dell'inconciliabilità fra la professione di poeta e la realtà sociale del mondo moderno;
- l'atteggiamento di distacco ironico, alternato all'evocazione compiaciuta, e il gusto della mescolanza e del *pastiche*, rispetto alla letteratura del passato e alle sue diverse codificazioni: il linguaggio alto della lirica, quello basso della tradizione naturalistica.

Dalle sue poesie e scritti vari riconosciamo di Gozzano due modi interpretativi della vita. Il primo è la descrizione nostalgico-ironica di un salotto del passato e di alcune figure risorgimentali e romantiche che vi si muovono: gli *oggetti* vi agiscono da consunti depositari dei valori del passato e da potenti evocatori di ricordi infantili, nostalgie e ironie storiche. Il secondo è quello di utilizzare gli oggetti in modo diverso, rendendoli radi e misteriosi, depositari però di presenze fuggevoli e vane, anch'essi fissati e quasi immobili sullo sfondo della natura e del tempo (il tempo dell'infanzia, dei suoi improvvisi stupori, delle sue indicibili angosce). Sembra, a prima vista, che ci sia, in questo suo modo di raccontare, un uso simbolistico (potremmo dire pascoliano) degli oggetti; in realtà il tono non è sentimentale patetico, e il tema prevalente non è quello della «corrispondenza» ma quello del distacco. La sua vena poetica, dice Mengaldo,

è quella di uno schietto narratore in versi, un po' sulla linea, da questo lato, di tanta poesia “veristica” minore del tardo '800; e tale vena narrativa non determina solo la struttura dei singoli componimenti, ma anche quella delle intere raccolte, come mostrano la divisione de *I colloqui*, chiarita dall'autore stesso, in tre parti corrispondenti ad altrettanti stadi ideali di vita, le fitte corrispondenze da poesia a poesia... e un po' tutta l'organizzazione dell'opera poetica come proiezione di una vicenda esistenziale e culturale in divenire³.

² Sull'argomento si veda BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, pp. 135-136 e 138-139.

³ MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, p. 92.

Si può affermare con certezza che la poesia di Guido Gozzano ha influenzato, per quanto brevemente, un periodo della letteratura italiana. Se il suo stato d'animo e i suoi tentativi furono sentiti e rivissuti dalla sua generazione, non è meno vero che di tutti quei poeti che lo seguirono e che furono definiti sotto l'unico nome di *crepuscolari*, egli sia stato il maggiore. Anche se poi, tra i gozzaniani, la sua poesia si diluì in forme più vane e più vaghe di quelle di cui il giovine maestro stesso non aveva accennato, divenendo addirittura una malattia di tristezza, priva assolutamente di una qualsiasi rispondenza interiore alle parole tutte soffuse di malinconie e di tenerezze, e indebolendo quella poca vitalità stessa che già era nella sua principale raccolta de *I colloqui*. Tuttavia, bisogna riconoscere che la poesia de *I Colloqui*, afferma Bàrberi Squarotti,

è stata non la più ricca e la più nuova ma la più sicura di quegli anni. Sarà forse poca cosa, quella poesia; ma non si dubita mai ch'essa esista; mentre questo dubbio ci assale continuamente leggendo D'Annunzio e Pascoli, tanto più autenticamente lirici di Gozzano⁴.

Gozzano, quindi, aveva indicato alla cultura del primo Novecento un mondo che — anche se non appare interamente espresso nella sua poesia — s'intravede dallo studio della sua opera: poteva nascere, dal suo tentativo, il capolavoro che racchiudesse lo spirito inquieto, se pur vago e superficiale, del secolo XX. Continua Bàrberi Squarotti:

Infallibile nella scelta delle parole (il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico), [...] Guido ebbe l'istinto e la forma di saper restare quello ch'era: un esteta provinciale, a fondo parnassiano, un giovane piemontese malato, dannunziano, borghese, ma davvero piemontese e davvero borghese anche nel suo mondo⁵.

Tuttavia, i crepuscolari si dissolsero nella forma e nella sostanza impoverendo sentimento, fantasia, teorie di vita e teorie d'arte. Sorsero, dopo di loro, le prime manifestazioni futuriste, in contrapposizione a questa loro fiacchezza, che, se non altro, riuscirono a svegliarci dal torpore in cui si era caduti, più che per l'arte alla quale pervennero. Il mondo additato da Gozzano rimase così solamente nella sua opera e, se nelle sue ripercussioni fu povero, egli, il poeta, naturalmente emerge e assume proporzioni più vaste di quelle che non sono già nel suo valore assoluto. Quindi, per comprendere e apprezzare le sue composizioni poetiche è necessario addentrarci, per quanto possibile, nella sua vita, nello stato d'animo del poeta in quegli anni tormentati dalla malattia; e dovettero senza dubbio influire, sullo stato spirituale di questo scrittore, le sue condizioni di salute che lo tennero, per tutta la sua breve esistenza, sospeso tra la vita e la morte; e Gozzano non si illuse

⁴ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a GOZZANO, Le poesie*, p. 9.

⁵ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione a GOZZANO, Le poesie*, pp. 9-10.

sul potere della poesia per risolvere i suoi problemi esistenziali: «Io sono la trista ombra / di un uomo che divenne fievole»⁶.

Il poeta torinese si vedeva sfiorire un poco al giorno dalla malattia letale, l'etisia, che portava con sé dalla nascita e che, nascosta da farsi dimenticare talvolta, era sempre presente in lui quando gli passava per il cuore una leggera illusione di vita. La sua malattia non lo abbattava tanto fortemente nel corpo, ma nello spirito si consumava nel dubbio, e spesso nella certezza della sua fine improvvisa. Torino, la città piena di garbo parigino, dove era nato, gli offriva chissà quali spettacoli gai e spensierati, gli faceva intravedere tante gioie riservate agli altri, ed egli, il pallido malato, che pur nell'anima aveva tanta gioia di vivere, era costretto a ricacciare ogni desiderio e ogni illusione. Così la vita trascorreva buia e il mondo senza raggio di bellezza, e tutto in lui era più triste quanto più sapeva che la sua tristezza non aveva mèta o che la fine di essa era la sua fine:

Sorella Terra dunque t'ha sanato?
Io pure ne andrò a lei, ma le mie smorte
membra distenderò, come Beato,
per aspettare la sorella morte⁷.

Egli, perciò, non aveva fiducia né in se stesso, né nel mondo; non aveva una fede che lo potesse sorreggere: c'era sempre nel suo animo un'amara stanchezza, una stanchezza di attesa che alimentava negativamente la speranza in una guarigione; più amara ancora se, illuso di vivere o di morire, si sentiva sfuggire la vita o la morte. Tale sfiducia lo seguiva in ogni sua azione: si iscrisse a legge all'Università torinese ma non giunse alla laurea, frequentò corsi di letteratura, cominciò il giornalismo ma ben presto se ne allontanò; passava delle lunghe ore, e per momentanea distrazione, a studiare, ma non aveva fiducia nemmeno nei suoi versi. C'era in lui un'inquietudine vaga che lo portava da un'occupazione all'altra, da un paese all'altro, senza mai voler conoscere esattamente quel che gli stava attorno per timore di sperdersi, e non accettava nemmeno passivamente, con la contemplazione, quel che senza uno sforzo d'intelletto veniva ad affiorargli nell'anima, per timore di una più grande amarezza o di una maggiore delusione.

Vivere cinque ore?
Vivere cinque età?
Benedetto il sapore
che m'addormenta...

Ho goduto il risveglio
dell'anima leggera:
meglio dormire, meglio

⁶ GOZZANO, *Poesie sparse*, A Massimo Bontempelli, vv. 11-12.

⁷ GOZZANO, *Poesie sparse*, A Massimo Bontempelli, vv. 37-40.

prima della mia sera.

Poi che non ha ritorno
il riso mattutino.
La bellezza del giorno
è tutta nel mattino⁸.

Gozzano non desiderò nemmeno di guarire: solo si illuse, per un po' di tempo, di potere arrestare il corso della malattia che cominciava a travolgere la sua esile persona e che cominciava a illanguidire le sue forze già magre. Si impose perciò un regime di vita che gli riusciva tanto più duro e tanto più pesante quanto più aveva desiderio e fretta di godersela e di vivercela. Cominciò anche la sua peregrinazione alla ricerca di un cielo più terso e di un ambiente che gli ricordasse meno la sua malinconia; modesti alberghetti di provincia gli diedero rifugio, ma non la salute; grandi *halls* di riviere luminose, dove sfolgorava il lusso e il piacere, lo accolsero quand'egli già aveva rinunciato alle donne e alle gioie. Poi andò in India; la speranza non lo aveva abbandonato, ma si era troppo affievolita e il suo cuore era nero e triste: l'Oriente era per lui come la terra promessa, dove, più che la salute del corpo cercava la salute dello spirito che era già depresso e aveva subito dei colpi più forti. Ma vi andò freddo e stanco, e in ogni cosa vedeva neri e incomprensibili fantasmi di morte che lo terrorizzavano sempre di più in quella terra lontana dal suo orizzonte canavesano, dove la solitudine e il silenzio assiduo lo opprimevano e lo esasperavano: «Ricordati! Ricordati! Morire! Morte! Morirai!» come il gracidio dei corvi o le torri di Bombay dove i Parsi espongono i cadaveri agli avvoltoi⁹.

In India soggiornò circa un anno: dalla fine del 1912 alla metà del 1913; ritornò in Italia più stanco e più desolato nello spirito, più debole e più affranto nel corpo. Già continui sbocchi di sangue e più gravi sintomi del male annunciavano la morte vicina e gli toglievano dal cuore ogni speranza. Trovò scatenata in Europa la guerra: nello spettacolo immenso della grande conflagrazione egli ebbe ancora la forza di resistere e si scoprì troppo piccolo dinanzi al sangue che

⁸ GOZZANO, *Salvezza*.

⁹ GOZZANO, *Tutte le poesie*, pp. 47-59: in queste pagine si fa riferimento ai molti luoghi di soggiorno di Gozzano, in Italia e all'estero, dal 1907 al 1913. Negli ultimi giorni del suo soggiorno in Oriente, Gozzano scrive: «I signori dell'India non sono gl'Indiani. E non sono nemmeno gl'Inglesi. I signori dell'India sono gli animali. I corvi, anzi tutto». Iniziano così le pagine de *Il vivajo del buon Dio*, l'ultima prosa del volume *Verso la cuna del mondo*: «Se gli avvoltoi sono i necrofori – continua Gozzano –, i corvi sono gli spazzaturai del vastissimo Impero. E ne sono anche i ladri, ladri fatti tracotanti dalla tolleranza millenaria, contro i quali non vi difende nessun *policeman* volenteroso». La presenza invadente dei volatili è un'impressione visiva e uditiva che colpisce subito il visitatore sbarcato in una delle grandi capitali: Bombay o Calcutta, Madras o Rangoon. Nei pomeriggi assolati, quando la città è immersa nel silenzio e nessuno passeggia per le vie, e «in ogni stanza dell'albergo un europeo sogna la Patria lontana, resupino sotto il refrigerio dell'immenso ventilatore», si sente il gracidio dei corvi. Esso è così monotono da non rompere il silenzio, ma da sottolinearlo. E' un «inno alla putredine», scrive il poeta, «dove prorompe la gamma di tutte le *r*, dove l'orecchio sembra discernere tutte le parole non liete: *Ricordati! Ricordati! Morire! Morte! Morirai!*».

scorreva in quegli anni e alle giovani vite che si immolavano: trovò anzi, in fondo al suo animo, ancora la forza dell'entusiasmo, un entusiasmo subito represso dalla realtà che gli si presentava dinanzi triste e nuda: «Nessuna sorte è triste / in questi giorni rossi di battaglia; / fuorché la sorte di colui che assiste...»¹⁰, pensò, e nell'impossibilità — ohimè — di compiere anche lui il gesto, si illuse almeno di assistere alle fasi della nuova storia. Ma non arrivò alla fine. Morì, dopo essersi riavvicinato a Dio con una fede luminosissima, a meno di 33 anni, nell'autunno del 1916 e in silenzio lo seppellirono nel modesto cimitero di Agliè Canavese.

3.2. *La via del rifugio*

La via del rifugio è il titolo della prima opera di Guido Gozzano: è il libretto in versi, stampato nel 1907, che lo rivelò al mondo letterario. Una prima stesura del libretto era stata pubblicata, con il titolo *Convalescente*, su «Il Piemonte», 12 febbraio 1905, con notevoli varianti rispetto alla versione della stampa successiva del libretto. La stesura manoscritta del *corpus* risale ai primi mesi del 1907, con dedica, poi cancellata, a Carlo Vallini; figurano anche dieci liriche, poi espunte, non contenute nel libretto, alcune delle quali (*A un demagogo*; *La beata riva*; *Demi-vierge*; *Mamma dicitotenne*; *La loggia*) già pubblicate in varie riviste, e in “Gazzetta del Popolo della Domenica” e in “Piemonte”. Il libretto consta di venticinque composizioni e la stampa è avvenuta per interessamento e a spese della madre, con il contributo di Carlo Vallini in qualità di amico esperto in pubblicazioni¹¹.

La raccolta è pubblicata dallo Strelino di Torino nei primi mesi di aprile; e subito ottiene favorevoli recensioni (dopo l'articolo limitativo di I. M. Angeloni, nel “Momento” del 7 aprile: F. Chiesa, in “Pagine libere” 15 maggio; G. De Frenzi, in “Il Resto del Carlino” 9-10 giugno; F. Pastonchi, in “Corriere della Sera”; T. Monicelli, in “Avanti” 27 giugno; G. S. Gargano, in “Il Marzocco 30 giugno). Ma per Guido il successo coincide con un improvviso aggravarsi del male che lo affliggeva da tempo¹².

La raccolta poetica assume lo stesso titolo della prima lirica: *La via del rifugio*¹³; raccoglie le seguenti liriche:

¹⁰ GOZZANO, *La bella preda*, vv. 54-56.

¹¹ GOZZANO, *Tutte le poesie*, p. 47.

¹² GOZZANO, *Tutte le poesie*, pp. 47-48.

¹³ I testi di riferimento sono in GOZZANO, *Tutte le poesie*.

La via del rifugio
L'analfabeta
Le due strade
Il responso
L'amica di Nonna Speranza
I sonetti del ritorno
La differenza
Il filo
Ora di grazia
Speranza
L'inganno
Parabola
Ignorabimus

La morte del cardellino
L'intruso
La forza
La medicina
Il sogno cattivo
Miecio Horszovski
In morte di Giulio Verne
La Bella del Re
Il giuramento
Nemesi
Un rimorso
L'ultima rinuncia

All'età di ventiquattro anni, nell'aprile del 1907, a Gozzano viene comunicata la diagnosi di tubercolosi polmonare; e subito, senza infingimenti, si rende conto di essere diventato un uomo senza più futuro. La sua prima raccolta di versi, *La via del rifugio*, è appena comparsa, in quello stesso mese di aprile; e dalla critica, dal pubblico, gli sta sopraggiungendo un riconoscimento immediato, ampio, sorprendente. Ma la fatidica primavera del 1907 segna anche l'inizio dell'esaltante e sospirosa storia di amicizia e d'amore con la poetessa Amalia Guglielminetti, chiamata a divenire la destinataria di elezione delle sue poesie future. Dunque, il poeta si è visto raggiunto all'improvviso da una fama dilagante, inopinata e, per di più, l'amore di una poetessa famosa: insomma, tutto facile e tutto subito per lui, proprio nel bel mezzo della gioventù, se non fosse per quella diagnosi paurosa, che getta su tutto quanto un'ombra inesorabile di inconsolabile sconforto. Eppure Gozzano, fin dal primo istante, si trattenne dal configurare il proprio destino sotto il segno della tragedia. Ricusando sempre il clamore della disperazione, il dramma luttuoso dello sconforto, s'incamminò invece verso la morte con le mani in tasca, sorridendo di quel suo vago sorriso leggero e ironico, con la stessa naturalezza con cui andò incontro al suo successo eccezionale.

Rampolla e sogna – immemore di scuri –
l'eterna volta cerula e serena
e gli ospiti canori e i frutti e l'ire

aquiloni e i secoli futuri...
Non so perché mi faccia tanta pena
quel moribondo che non vuol morire!¹⁴.

¹⁴ GOZZANO, *Speranza*, vv. 9-13.

La malattia, stato fisico ed esistenziale di un pensiero differente, altro è, paradossalmente, la grande salute che permette di enunciare il disagio estetico ed esistenziale del poeta. Nonostante la malattia, il tocco garbato della sua penna non deviò, il suo stile non si appesantì, anzi andò perfezionando quella grazia ironica e svagata che già da prima aveva in buona parte conseguito: quella specie di triste-lieta noncuranza, in un certo senso simile alla lievità della matita con cui i medici tracciavano i contorni del suo male: «Appena un lieve sussurro all'apice... qui... la clavicola. / E con la matita ridicola disegnano un circolo azzurro»¹⁵. Ci chiediamo: era una recita la trasognata indifferenza di Gozzano? Era una finzione tesa a dissimulare, a mascherare anche di fronte a se stesso l'angoscia della fine? Dobbiamo supporre di no. Si trattava piuttosto di una posa naturale, che solo di primo acchito potrà parere affettata, artefatta. Un atteggiamento istintivo, spontaneo, e al tempo stesso fermo, altamente consapevole di sé, come risulta in modo chiarissimo dalla lettera al De Frenzi. Lettera nella quale Gozzano prende le distanze da quel poeta Stecchetti, che in una raccolta di versi si era finto, lui sì, tifico e disperato:

Ma come si vede che il poeta aveva sanissimi polmoni! È tutt'altra cosa l'idea di morire, tutt'altra cosa! Si resta lì: non saprei dire come. Ma non si mormora, non s'impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene. E per questo trovo, invece, fraterna l'antica saggezza dei Sofisti [...]. E appunto alla serenità socratica innestata e fecondata da tutte le tendenze moderne, vorrei informare la mia nuova poesia: la poesia di colui che si sente svanire a poco a poco, serenamente, e sente il suo io diventare gli altri¹⁶.

Da qui deduciamo chiaramente come la descrizione del proprio atteggiamento, diciamo così, «gentile» verso il declinare e il morire, venga addirittura a coincidere con una dichiarazione di poetica, con la rivendicazione di una poesia basata sul ritrarsi, sul farsi delicatamente ma anche lucidamente da parte. Ebbene, tale educato «passo indietro», tale sogguardare in modo disincantato e insieme sognante quegli altri a cui si lascia pudicamente il proprio posto, non è una conquista degli anni più maturi, non la si trova soltanto in poesie, come «Il più atto» del 1910 dedicata al fratello:

Senza querele, o Morte, discendo ai regni bui;
di ciò che tu mi desti, o Vita, io ti ringrazio.
Sorrido al mio fratello... Poi, rassegnato e sazio,
a lui cedo la coppa. E già mi sento lui¹⁷.

¹⁵ GOZZANO, *Alle soglie*, vv. 9-10.

¹⁶ Lettera di Gozzano del giugno 1907 al critico Giulio De Frenzi.

¹⁷ GOZZANO, *Il più atto*, vv. 13-16.

In realtà, una simile poetica — che potremmo definire come poesia del «cedere lievemente il passo» — si può già vedere dispiegata nella sua interezza fin da prima della malattia, proprio nel primissimo componimento con cui si apre *La via del rifugio* e che del resto dà il titolo a tutta la raccolta. Così, se vogliamo accostarci al segreto di Gozzano — quel segreto con il quale riuscì ad attendere l'arrivo della «Signora vestita di nulla»¹⁸ come se si trattasse di un «incubo innocuo» — occorre innanzitutto leggere e rileggere le quartine della *Via del rifugio*. E poiché, come abbiamo appena visto, l'arrendevolezza blanda e quasi divertita di Gozzano nei confronti della morte aveva direttamente a che fare con la concezione della sua poesia e con la pratica del suo poetare, ecco che, interrogandoci sull'atteggiamento di Gozzano verso la morte, verremo forse a sapere qualcosa sul segreto ultimo della sua poesia. Egli fu uno che sempre sottolineò come insuperabile il divergere di poesia e vita: se ne lamentava («Ah! Se potessi amare!»), ma soprattutto se ne compiaceva: ci godeva nel ridurre la vita a citazione, a una serie di «vecchie stampe» «artificiose, belle più del vero» come in *L'analfabeta*. In effetti Gozzano è stato sempre considerato un poeta, per il quale «ragioni della letteratura e istanze della vita» non potevano coincidere, perché l'atto di scrivere non rispecchia in Gozzano l'atto di esistere.

Ed ora, o vecchio, e sazi la tua fame
sulla panca di quercia, ove m'indugio;
altro sentiero tenta al suo rifugio
il bimbo illuso dalle stampe in rame¹⁹.

C'è anche da sottolineare che, tendenzialmente, la pratica della letteratura esclude per lui qualsiasi riferimento diretto alla vita», come sottolineava Marziano Guglielminetti²⁰. Se andiamo a rileggere l'opera di Gozzano ponendoci dal punto di vista della raffigurazione della morte in essa contenuta — se utilizziamo cioè la figura della morte come una privilegiata chiave d'accesso per comprendere la sua poesia — ci potremo accorgere che esiste in Gozzano un momento al tempo stesso evanescente e insistente, in cui arte e vita, invece di divergere, tornano a coincidere: una dimensione del tempo inafferrabile, come sospesa nel vuoto, e però sempre presente, dove la poesia e il reale vengono a sovrapporsi, fino a divenire una cosa sola. Per riuscire a cogliere un simile istante puntiforme ma tuttavia prolungato all'infinito — e che attraversa l'opera intera di Gozzano, come una dimensione magica e nascosta in cui la bellezza della letteratura e la realtà del mondo non

¹⁸ GOZZANO, *Poesie sparse, L'ipotesi*, v. 2 («Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia, / se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...»).

¹⁹ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 177-180.

²⁰ GUGLIELMINETTI, *La «scuola dell'ironia»*.

sono più in dissidio — proviamo dunque a riascoltare *La via del rifugio*, cominciando appunto da quanto qui viene detto a proposito del morire:

Verrà da sé la cosa
vera chiamata Morte:
che giova ansimar forte
per l'erta faticosa?²¹.

Un simile pensiero filosofico — basato sull'accettazione della morte e sull'abbandono al mondo, così che quest'ultimo possa manifestare la propria verità (una filosofia non dissimile dal *wu-wei*, il «non-agire» proclamato dal taoismo) — che si allinea a tale professione di quietismo corrisponde a un atteggiamento appunto da filosofo orientale («siccome quell'antico / brahamino dei Pattarsy»): uno stato di sonnolenza dell'anima che «s'adagia nelle tregue», rimanendo come sospesa fra essere e non essere, là dove il proprio esistere, risibilmente ridotto a una quasi-cosa, diventa fonte di ironico stupore:

Ma dunque esisto! O strano!
vive tra il Tutto e il Niente
questa cosa vivente
detta guidogozzano!²².

Tuttavia, proprio tale ironico sostare ai margini del mondo, risulta essere la condizione poetico-esistenziale che permette al mondo intero di farsi avanti, di mostrarsi ai nostri occhi. È un'epifania, totale, panteista, un intersecarsi vertiginoso di sottomondi e sopramondi, una sorta di cosmogonia in miniatura, che sembra poter venire alla luce proprio grazie al fatto che il poeta ha messo in stato di sospensione i propri desideri:

non penso a che mi serba
la Vita. Oh la carezza
dell'erba! Non agogno
che la virtù del sogno»:
l'inconsapevolezza²³.

²¹ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 156-160; anche in *Lettera di Guido Gozzano ad Amalia Guglielminetti*, 24 maggio 1908.

²² GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 33-36.

²³ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 40-44.

Ecco allora farsi innanzi tutti insieme — come una piccola folla fantasmatica e festante — il mondo del passato («da trecent'anni...»); l'infanzia («bimbe di mia sorella...»), l'artificio e la citazione (il sogno tolto dall'affresco o dal «missale»); il mondo del gioco (la filastrocca); l'incanto delle donne («Oh quella dolce / Madama Colombina...»); il piacere del vagheggiamento («Sognare...»); la bellezza e l'autenticità della natura (la farfalla); e di nuovo la morte diminuita, ridotta a dramma lillipuziano («Non vuol morire / Oh strazio / d'insetto!»). E tutto ciò al tempo stesso abbassato, contratto in una dimensione iperinfantile (il gioco della conta) e sovrainnalzato a livello del mistero più profondo (l'imperscrutabilità della sorte, quale enigma ultimo dell'esistere)²⁴. Insomma, una specie di girandola sacra, di fantasmagoria misterica, attraverso la quale la totalità del mondo viene evocata all'alba del proprio esistere: momento aurorale, sintesi suprema di microeternità, dove per un momento solo, ma prolungato per un tempo indefinito, la vita sorge dentro la Poesia, l'esistere viene alla luce insieme alla strofa che lo canta. Ma questo istante magico, nel quale letteratura ed esistenza si manifestano insieme sulla scena dell'essere in un unico movimento di estensione è stato reso possibile appunto da un atteggiamento — che è insieme poetico ed esistenziale — basato, come si diceva prima, su un sorridente ritrarsi, su un gentile, pudico passo indietro: un non voler sfidare la sorte (il «quatrifoglio» che ci si astiene da raccogliere), per rimanere semplicemente lì, a soggiurarla con gli occhi semichiusi, lasciando che questa continui a sua volta a fissarci, simile a un «aruspice» che ci «segue / con l'occhio di una donna»:

Un desiderio? Sto
supino nel trifoglio
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò²⁵.

Continua a nuocere tutt'oggi a Gozzano un'ingiusta fama di poeta minore, «troppo» crepuscolare: coloro che l'hanno frequentato solo sui banchi di scuola senza più riprenderlo in seguito, lo rievocano spesso nel ricordo come un poetino svenevole che si diletta nel ridurre la vita a scenetta di provincia: quasi che il suo fosse «un mondo di chicche al limoncello» (Slataper), dove fra sospiri e rimpianti ci sorridono personaggi che alla lunga fanno venire, diciamo così, il latte alle ginocchia: la Mamma, la nonna Speranza, la Signorina Domestica, l'Avvocato un po' malato... Che Gozzano non fosse l'ingenuo, patetico cantore di un piccolo mondo, lo capirono subito critici come Borgese e Serra, che colsero la grandezza della sua poesia nel gioco della finzione e della simulazione: «Ha la civetteria degli accordi che paion falsi, delle bravure che sembrano goffaggini di novizio; si diverte

²⁴ I versi citati sono tutti tratti da *La via del rifugio*.

²⁵ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 169-172.

a fare il piemontese, l'avvocato, il provinciale» (Serra); «Gozzano sa le origini letterarie di tutti i sogni [...]. Finge [...] che ogni sua emozione sia d'origine libresca» (Borghese)²⁶.

Eppure, proprio grazie a questo metodo che partiva dall'inautentico (del mondo) per approdare all'inautentico (della letteratura), Gozzano fu il primo che riuscì a rendere autentico, vero, il mondo «piccolo e borghese» (come lo definiva lui stesso) dell'Italia provinciale, a cavallo fra i due secoli: fu il primo a darne una descrizione poetica, compiuta, concreta, ricolma di oggetti, atmosfere, personaggi, come nella celebre *L'amica di nonna Speranza*:

Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità,

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto²⁷.

Abbandonata da Gozzano la prima idea di raccogliere le liriche della giovinezza in un pascoliano e simbolistico *Libro* (ma il «gran libro sublime» della vita e della natura è nell'*Analfabeta* e in un «Libro intonso» nel *Responso*, e Pascoli affiora qua e là, ad es., in *Ignorabimus*), *La via del rifugio*, uscito a Torino nell'aprile del 1907, raccoglie una scelta di versi giovanili tra i quali il poeta

²⁶ Anche la critica contemporanea ha visto in Gozzano un poeta innanzitutto finzionale, consapevole che in un mondo totalmente inautentico l'arte poteva farsi solo illusorio «museo» di se stessa (così Bàrberi Squarotti nell'Introduzione per l'edizione Bur). Fondamentali per questa lettura in chiave d'artificio sono le considerazioni di Sanguineti: Gozzano, cosciente dell'obsolescenza della poesia, tale per cui «un libro di rima diletta, passa, non dura» e che i versi «invecchiano prima di noi», come si espresse ne *L'ipotesi* adotta una «linea di condotta gustosamente paradossale: anziché fabbricare il moderno destinato all'invecchiamento [...] cioè l'obsolescendo, fabbrica direttamente l'obsoleto, in perfetta coscienza e serietà. Ciò che è di moda è da lui contemplato e assunto come già *demodé* [...]. Si tratta di intendere che tutto è datato, irrimediabilmente datato [...] e che dunque, in partenza, la degradazione del consumo fa di ogni immagine, di ogni "bella cosa viva", una "vecchia stampa"» (SANGUINETI, *Guido Gozzano, Indagini e letture*, Introduzione). Sempre secondo questa linea interpretativa centrata sulla finzionalità, si muove la lettura di Marziano Guglielminetti. Poiché risultava impossibile per Gozzano raggiungere tanto nella vita come nella poesia un'autenticità immediata del sentimento, ecco che qualsiasi esperienza o situazione, per potere essere avvalorata e descritta, doveva ripresentarsi come motivo letterario, cioè sotto forma di parodia, rifacimento, riappropriazione di temi già codificati dalla letteratura. Di per sé non autentico, il mondo veniva autenticato solo all'interno di una dimensione comunque non autentica, quale quella della citazione letteraria. Di conseguenza, per lui, «il ritorno alla vita si risolve in un ritorno alla letteratura, essendo da tempo bruciata ogni possibilità di attingere ulteriormente al repertorio della vita autentica». L'esistenza in Gozzano è come «un fondo di istintiva sanità, di spontanea vibrazione emotiva»; «il suo atteggiamento di fondo è ottimistico, costruttivo; bello gli appariva il mondo e desiderabile» (SANGUINETI, *Guido Gozzano, Indagini e letture*, Introduzione). Ma questo solo per arrivare poi a sostenere che la finzionalità, in ogni caso dominante, è da considerarsi un esito e non un punto di partenza. Possiamo dedurre che in Gozzano l'artificio fu sempre e soltanto suggestione letteraria, atteggiamento acquisito, non costituzionale.

²⁷ GOZZANO, *La via del rifugio, L'amica di Nonna Speranza*, vv. 7-12.

espunse, per consiglio dell'amico Mario Vugliano²⁸, i componimenti troppo scopertamente dannunziani. Si tratta di un libro chiaramente composito e che rivela le incertezze e le sperimentazioni del primo Gozzano che, affascinato ancora dalla dannunziana «grande virtù delle parole» (*La medicina*), trovava gli accenti più originali nei novenari di *Un rimorso*, tra ricordo e lirica, o quando sperimentava un uso antinaturalistico dei martelliani di Giacosa nelle *Due strade*, o nei doppi novenari dell'*Amica di nonna Speranza*, esempio felicissimo di tono colloquiale e lirico-ironico, e testo capitale per intendere l'atteggiamento del poeta, che è di distacco e insieme di adesione metaforica, rispetto al passato e alle «buone cose di pessimo gusto» (v. 2).

Ma l'opera, al di là dei risultati, è rilevante soprattutto perché offre un primo, e per certi aspetti definitivo, abbozzo di un'ideologia gozzaniana di fondo, debole ma interessante, e da ricondurre a una sorta di «misticismo» positivistico su base monistica (con generiche influenze nietzschiane, come il contrasto «Luce-Ombra» e il mito dell'eterno ritorno — già in Vallini — dell'*Analfabeta*): al di là delle «favole» e dell'«Apparenza», la «gran Madre Natura» (*Sonetti del ritorno*, parte V. v. 11) vive un eterno ciclo di evoluzione attraverso il quale nessun essere gode di un qualche primato: «Ritorna il fiore e la bisavola. / Tutto ritorna vita e vita in polve: / ritorneremo, poiché tutto evolve / nella vicenda di un'eterna favola» (*L'analfabeta*, w. 117-120). L'uomo è una «cosa vivente», come le pietre, i fiori e gli insetti, come «la cosa / vera chiamata Morte», mentre la vita è un «gioco affatto / degno di vituperio, / se si mantenga intatto / un qualche desiderio» (*La via del rifugio*, vv. 165-168). Oppresso dalla «mole immensa / di dolore che addensa / il Tempo nello Spazio» (*La via del rifugio*, w. 134-136), il poeta aspira a una soluzione negativa che lo sottragga all'eterno e crudele gioco del tempo che si ripete senza soste: «E non l'Uomo Sapiente, / solo, ma se parlassero / la pietra, l'erba, il passero, / sarebbero pel Niente» (*Nemesi*, vv. 97-100). Altra soluzione, rispetto alla rinuncia buddistica, al nirvana, è per Gozzano quella di ritagliarsi un piccolo spazio in cui rifugiarsi, quello del sogno: «Oh la carezza / dell'erba! Non agogno / che la virtù del sogno: / l'inconsapevolezza» (*La via del rifugio*, w. 41-44).

²⁸ Mario Vugliano (n. 1883), piemontese, laureato in legge, si interessò di giornalismo e di letteratura; divenne redattore-capo del quotidiano *La Perseveranza* e pubblicò suoi scritti su varie riviste di inizio Novecento. Scrisse qualche romanzo, un libretto d'operetta e, in collaborazione con Egidio Possenti, anche un'opera teatrale. Non pubblicò mai in volume le sue poesie, seppure la rivista *Riviera Ligure*, nell'ottobre del 1904, avesse annunciato a breve l'uscita di un libro intitolato: *Prima del sole*.

3.3. Da “*Convalescente*” a “*La via del rifugio*”

Tra i vari materiali di scarto, semielaborati, *Convalescente*, non può non attirare l’attenzione sullo stato di salute che divora il “pallido nipote”; ma al di là di questa immediata suggestione di lettura, ciò che più conta è che *Convalescente* è per l'appunto un abbozzo o una prima redazione parziale de *La via del rifugio*, che sarà la lirica inaugurale e programmatica della futura omonima raccolta e che triplicherà in lunghezza e in respiro tematico quella primitiva stesura. I due testi paiono succedersi a distanza di pochi mesi entro il medesimo 1905 e, se così è, il passaggio dalle terzine *A Bontempelli* e dalle riflessioni del *Frutteto* a questa «convalescenza» che introduce alla ricerca d'una via del rifugio, istituisce una singolare continuità e dinamica interna di situazione lungo la diacronia gozzaniana.

Da *Convalescente* passano direttamente, con varianti di pochissimo peso, ne *La via del rifugio* i vv. 1-32 (corrispondenti ai vv. 89-120 della stesura definitiva e contenenti la prima parte, descrittiva, della caccia alla vanessa, dall'agguato alla cattura), mentre le altre sei quartine filtrano in parte nel componimento maggiore ma sostanzialmente rimanipolate e adattate a un esito che ha subito profondi ritocchi. Di fatto *Convalescente*, a prescindere dalla sua brevità, mostra un andamento assai scarno e nettamente sbilanciato verso una soluzione positiva, poco motivata, che travalica d'un balzo la stessa chiave di lettura indicata dal titolo; mentre *La via del rifugio*, in certo modo più fedele, malgrado il titolo mutato, al clima di convalescenza e di risveglio dal sogno allucinante di pocanzi, possiede tutt'altro equilibrio stilistico, tonale e tematico; e gradua con ben diversa misura questo delicato momento di trapasso dal negativo alla ricerca del positivo.

Nel fare il giro a tondo
estraggono le sorti.
(I bei capelli corti
come caschetto biondo

rifulgono nel sole.) 25
Estraggono a chi tocca
la sorte, in filastrocca
segnando le parole.

Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita. 30
Sento fra le mie dita
la forma del mio cranio...

Ma dunque esisto! O Strano!
vive tra il Tutto e il Niente

Sempre al livello del messaggio e dei significati (ma il discorso ha riscontri altrettanto notevoli sul piano del linguaggio poetico) un percorso attraverso *A Massimo Bontempelli - Il frutteto - Convalescente* (vale a dire dalla mondanità dannunziana negativa ai quieti e familiari piaceri della «convalescenza» nella «campagna irrigua», cioè al positivo), avrebbe forzato i tempi di un processo ben più difficile e suggerito una conclusione che è invece ben lungi dall'essere tale. *La via del rifugio* corregge ed elimina questa affrettata conclusione e si pone, molto più cautamente, soltanto all'imbocco delle scelte che potrebbero forse guidare a un esito positivo.

In comune le due liriche — *Convalescente* e *La via del rifugio* — hanno lo sfondo extra-urbano e campestre, che è uno dei due poli della ristretta topografia gozzaniana: l'altro è ovviamente la città e, se volessimo denominarli entrambi, li potremmo senz'altro chiamare Torino e il Canavese, fermo restando che si tratta, in quest'ottica, dei due luoghi deputati del mondo lirico dello scrittore; e, come già si diceva, l'episodio della caccia alla vanessa (la prima farfalla che voli e muoia in quel medesimo mondo lirico) che ha per attrici le nipoti del protagonista precedentemente comparse anche in uno dei rapidi *flash-back* memoriali del *Frutteto*. Ma anche la presenza evocativa e quasi simbolica del mondo infantile assume nella *Via del rifugio* un risalto, ora a livello di bordone (la filastrocca) ora a livello contrappuntistico, che non aveva affatto in *Convalescente*. Spesso, Gozzano adegua o modifica i suoi scritti in relazione all'ambiente intimamente vissuto e sentito:

Alla cattiva letteratura, che trova nella provincia il suo ambiente di risonanza, Gozzano non oppone una buona letteratura, bensì gli artifici letterari capaci di smascherare la natura retorica e sentimentale. Quale importanza rivesta, in questa operazione, la riduzione della lirica a narrativa, e della confessione a dialogo, è inutile forse sottolineare, poiché si tratta di una tendenza assai visibile in Gozzano³⁰.

Questo fatto modifica sostanzialmente i rapporti interni del componimento e il suo intreccio armonico. *Convalescente* proponeva soltanto un passaggio dalla descrizione alla riflessione lirica che divideva un po' schematicamente la lirica in due parti: dall'ultimo grido della bambina: «Aiuto! / È tutta di velluto! / O Gaspara, uno spillo!», si passava al monologo interiore del protagonista: «Resupino sull'erba / chiudo li occhi. Ed odo / le grida, il riso: godo». *La via del rifugio* intreccia fin dall'esordio i propri fili armonici: nel giro dei primi venti settenari introduce l'accompagnamento dominante della filastrocca infantile che occupa per intero la prima, la terza e la quinta quartina, il tema del protagonista subito concentrato in uno dei *Leitmotiv* ripresi più avanti (vv. 69-72) senza

²⁹ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 21-36

³⁰ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, p. XXXIV.

contemplazione attenta e senza veli del mondo e di una doverosa rinunzia nonché, dopo la giostra delle tentazioni subite, di una astinenza che consenta di riflettere. Ecco perché «Socchiusi gli occhi, sto / supino nel trifoglio, / e vedo un quadrifoglio / che non raccoglierò»³² e «Socchiudo gli occhi, estranio / ai casi della vita. / Sento fra le mie dita / la forma del mio cranio»³³. L'auspicio non va tratto frettolosamente un'altra volta, la sorte non va ritentata senza una pausa riflessiva e una precisa presa di coscienza; così risulta chiaro anche il contrappunto del mondo infantile, dei bimbi che «nel fare il giro a tondo / estraggono le sorti», «estraggono a chi tocca» fidando negli accenti casuali e cantilenanti della filastrocca da secoli immutata. Tra parentesi notiamo che, a livello di immagini espressive, la filastrocca e il «quadrifoglio», malgrado la fiduciosa disponibilità dei bambini e l'astensione del protagonista, non sono molto diversi, sono anzi termini omogenei e quasi sinonimi.

Eppure, mentre la filastrocca è una tipica scelta gozzaniana (e semmai a suggerirla alla lontana potrebbe essere stato Pascoli), dietro il quadrifoglio c'è probabilmente, e stavolta in parte inaspettatamente, ancora D'Annunzio e *Il commiato*, vv. 134-138 di *Alcyone* («ei coglie / ora il trifoglio aruspice virente / di quattro foglie / e ne fa segno del volume intonso, / dove Titiro canta?»), che Gozzano, secondo una sua caratteristica abitudine, riprende nei termini cambiando però il segno e capovolgendo completamente valori e tono.

O belle, belle come i belli nomi,
Simona e Gasparina, le gemelle!
Pur vi rivedo in vesta d'angelette
dolce-ridenti in mezzo a questi pomi.

E anche qui le statue e le siepi
ed il busso ribelle alle cesoie
(Natali dell'infanzia, o buone gioie,
quando n'ornavo i colli dei presepi!)³⁴.

Preliminarmente dunque, sulla spinta riflessiva del *Frutteto* viene anche ripresa, descrittivamente messa a fuoco e sviluppata un'immagine che era parentetica; e queste decise prese di posizione portano alla rinuncia, all'astinenza e all'auto-analisi spogliate d'ogni tendenza mitizzante. Di qui la percezione elementare, fisica, di sé e, immediatamente dopo, il senso della propria fortuita esistenza nello spazio e nel tempo: «Ma dunque esisto! / O strano! / vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano!»³⁵; posizione crepuscolare certo, inutile dirlo, e che reimpiega lessicalmente i due estremi poli indefiniti, tutto e niente, già presenti nelle allusioni

³² GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 5-8.

³³ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 29-32 e 153-156.

³⁴ GOZZANO, *Poesie sparse, Il frutteto*, vv. 17-24.

³⁵ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 33-36.

pascoliane al mistero dell'uomo; ma posizione che risente anche di una simpatia ideologica del Gozzano, di questi anni per certe vulgate posizioni agnostiche e materialistiche, che risulterà molto più evidente in *Nemesi*. Getto, dopo Calcaterra, non ha mancato di farne cenno in apertura del suo saggio³⁶ quando, ricostruendo il cenacolo torinese riunito intorno a Graf (ossia Pastonchi, Cena, Thovez, Bontempelli e poi Gianelli, Vallini e Gozzano), dice:

una piccola civiltà poetica, in cui si riflettevano le preoccupazioni di quella filosofia del naturalismo materialistico che aveva dominato per parecchi decenni in Torino, attraverso una assidua opera divulgatrice che andava dal Moleschott al Lombroso, dalla *Rivista di filosofia scientifica* del Morselli a molti volumi della Biblioteca di Scienze Moderne degli editori Bocca, i quali proprio agli inizi del secolo, non solo diffondevano le opere dei positivisti italiani, ma traducevano le opere dello Spencer, dello Schopenhauer, del Nietzsche, autori di cui, come si sa, è più di una ingenua reminiscenza negli scritti di Gozzano³⁷.

La fragilità o meglio l'evanescenza ideologica di Gozzano non ha invitato ad approfondire il discorso sul filo-positivismo di partenza, né intendiamo approfondirlo in questo scritto, perché la deviazione ci sposterebbe di troppo dallo sviluppo del nostro tema. Ma da un lato, e in generale, bisognerà tener presente che, al di qua della superficialità, dell'eclettismo e della totale incertezza delle posizioni di Gozzano, come di altri poeti del suo ambiente, grossi equivoci filosofici e contaminazioni evidenti erano contenuti anche nelle formulazioni teoriche più ambiziose del positivismo (materialistico e no): pensiamo allo stesso Ardigò e soprattutto e proprio a Moleschott, ovviamente noto in ambiente torinese e, per parte sua, responsabile di una sorta di *pastiche* hegeliano-materialistico; dall'altro, per quanto riguarda Gozzano, non è giusto dimenticare completamente che egli riapproderà a uno spiritualismo immanentistico (questo dicono chiaramente le *Farfalle*). I biografi aggiungono l'aneddoto della fede ritrovata sul letto di morte provenendo da un iniziale agnosticismo più volte pacatamente ribadito anche in poesia, e appunto dalla simpatia, sia pur generica, per un naturalismo materialistico che qualche traccia lascerà anche sulle sue posizioni ultime e anche dopo che egli avrà pubblicamente denunciati tutti insieme darwinismo, materialismo e positivismo³⁸.

Ad ogni modo, anche senza particolari accrediti ideologici, la labile «cosa vivente» che esiste sospesa in un cosmico equilibrio tra il Tutto e il Niente, che in questi termini si conosce e si riconosce, sta al di là della «trista ombra» moritura di *A Massimo Bontempelli* e del pallido nipote reduce dalla gloria, dal bene e dal male e affetto da un integrale estetistico decadente. Il sentimento dominante non è né la scettica disperazione della delusione, il tedio infinito, ma indotti da una

³⁶ CALCATERRA – DE MARCHI (a cura di), *Guido Gozzano e altri poeti*, pp. 9-10 (ed. 1948).

³⁷ GETTO (a cura di), *Guido Gozzano*, p. 9-10.

³⁸ Si veda la lettera di Gozzano al direttore de «II Momento» del 22 ottobre 1910.

ferma volontà di astensione («l'ho detto che non voglio / raccorti, o quatrifoglio»)³⁹ e di estraneità agli eventi (siamo anche al di là dello slancio di desiderio che spinge il protagonista del *Frutteto* ad assaggiare la pera profanatrice), un senso di abbandono, una incantata atonia, appunto una estraniamento dal tempo e dallo spazio, una rarefazione della coscienza e dei sensi. A questo livello *Convalescente*, vv. 33-40 (1) viene corretta sostanzialmente da *La via del rifugio*, vv. 37-44 (2):

	(1)		(2)
35	Resupino sull'erba socchiudo li occhi. Ed odo le grida, il riso: godo. Qualche dolcezza serba	40	Resupino sull'erba (ho detto che non voglio raccorti, o quatrifoglio) non penso a che mi serba
40	la vita. Non agogno più nulla: le ghirlande intesso nella grande felicità del sogno....		la Vita. Oh la carezza dell'erba! Non agogno che la virtù del sogno: l'inconsapevolezza.

Scomparsi i segni esplicitamente positivi del *godo* e della *dolcezza* serbata dalla vita, vengono sostituiti da una rinuncia al pensiero del futuro e dalla registrazione oggettiva del gradevole brivido epidermico che l'erba comunica ai sensi; scomparsa la troppo presto conquistata «grande felicità» del sogno che annulla ogni desiderio, viene sostituita da una aspirazione unica e ultima, alla essenza positiva del sogno: l'inconsapevolezza, che appare trionfante nella filastrocca dell'infanzia e che pare l'unico scampo all'angoscia del tempo che passa e distrugge («A quanti bimbi morti / passò di bocca in bocca / la bella filastrocca / signora delle sorti?»)⁴⁰.

3.3. “L'amica di Nonna Speranza”: schema metrico e analisi del testo⁴¹

Questo poemetto fu pubblicato in *La via del rifugio* (1907) e ripubblicato, con poche variazioni, in *I colloqui* (1911). Tra le variazioni, l'espunzione di alcuni distici, mutamenti nei segni d'interpunzione, la sostituzione al v. 59 di «moscato» a «marsala» (che si è portata dietro, per ragioni di rima, la sostituzione al v. 60 di «E con un sorriso pacato» al precedente «E sulle poltrone di gala»). La sostituzione fu fatta per compiacere chi aveva fatto osservare, un po' pedantesamente, che nel 1850 in Piemonte non era ancora arrivato il marsala.

³⁹ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 38-39.

⁴⁰ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 61-64.

⁴¹ Per i testi poetici seguiamo GOZZANO, *Tutte le poesie*.

Il protagonista entra in un salotto, che è come la ricostruzione di una stanza d'epoca in un museo. Sfoglia un album di vecchie fotografie ingiallite, legge una data e una dedica-ricordo (riportate all'esterno): si sente portato indietro nel tempo, nel salotto del 1850, quando la sua nonna Speranza aveva 17 anni e a visitarla era venuta un'amica di collegio, Carlotta, dal nome tanto romantico (da una foto, dell'album di famiglia, datata 28 giugno 1850, leggiamo la dedica: «... alla sua Speranza la sua Carlotta... »).

I.

Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone,
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!)

il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,

un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve, 5
gli oggetti col mònito, *salve, ricordo*, le noci di cocco,

Venezia ritratta a mosaici, gli acquerelli un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature, 10
i dagherotipi: figure sognanti in perplessità,

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,

il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chèrmisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!

II.

I fratellini alla sala quest'oggi non possono accedere 15
che cauti (hanno tolte le federe ai mobili: è giorno di gala)

Ma quelli v'irrompono in frotta. È giunta è giunta in vacanza
la grande sorella Speranza con la compagna Carlotta!

Ha diciassette anni la Nonna! Carlotta quasi lo stesso:
da poco hanno avuto il permesso d'aggiungere un cerchio alla gonna; 20

il cerchio ampissimo increspa la gonna a rose turchine:
più snella da la crinoline emerge la vita di vespa.

Entrambe hanno un scialle ad arancie, a fiori, a uccelli, a ghirlande :
divisi i capelli in due bande scendenti a mezzo le guancie.

Son giunte da Mantova senza stanchezza al Lago Maggiore 25
sebbene quattordici ore viaggiassero in diligenza.

- Han fatto l'esame più egregio di tutta la classe. Che affanno terribile! Hanno lasciato per sempre il collegio.
- O Belgirate tranquilla! La sala dà sul giardino:
fra i tronchi diritti scintilla lo specchio del Lago turchino. 30
- Silenzio, bambini! Le amiche — bambini, fate pian piano! —
le amiche provano al piano un fascio di musiche antiche:
motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto
di Arcangelo del Leuto e di Alessandro Scarlatti;
- innamorati dispersi, gementi il «*core*» e «*l'augello*»,
languori del Giordanello in dolci bruttissimi versi: 35
- «... caro mio ben
credimi almen,
senza di te
languisce il cor! 40
Il tuo fedel
sospira ognor
cessa crudel
tanto rigor! »
- Carlotta canta, Speranza suona. Dolce e fiorita 45
si schiude alla breve romanza di mille promesse la vita.
- O musica, lieve sussurro! E già nell'animo ascoso
d'ognuna sorride lo sposo promesso: il Principe Azzurro,
lo sposo dei sogni sognati... O margherite in collegio
sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati! 50
- III.
- Giungeva lo Zio, signore virtuoso di molto riguardo,
ligio al Passato al Lombardo-Veneto e all'Imperatore.
- Giungeva la Zia, ben degna consorte, molto dabbene,
ligia al Passato sebbene amante del Re di Sardegna.
- «Baciate la mano alli Zii!» — dicevano il Babbo e la Mamma, 55
e alzavano il volto di fiamma ai piccolini restii.
- «E questa è l'amica in vacanza; *madamigella* Carlotta
Capenna: l'alunna più dotta, l'amica più cara a Speranza».
- «Ma bene... ma bene... ma bene... » — diceva gesuitico e tardo
lo Zio di molto riguardo — «ma bene... ma bene... ma bene... 60
- Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna...
Sicuro! Alla Corte di Vienna! Sicuro... sicuro... sicuro... ».
- Gradiscono un po' di marsala?» «Signora Sorella: magari».
E sulle poltrone di gala sedevano in bei conversari.
- ... ma la Brambilla non seppe... — È pingue già per l'*Ermani*; 65

la scala ha più soprani... — Che vena quel Verdi Giuseppe!...

nel marzo avremo un lavoro — alla Fenice, m'han detto —
nuovissimo: il *Rigoletto*; si parla d'un capolavoro. —

«... azzurri si portano o grigi? — E questi orecchini! Che bei
rubini! E questi cammei?... La gran novità di Parigi... 70

«... Radetzki? Ma che! L'armistizio... la pace, la pace che regna...
Quel giovine Re di Sardegna è uomo di molto giudizio! —

È certo uno spirito insonne... — ... è forte e vigile e scaltro.
È bello? — Non bello: tutt'altro... — Gli piacciono molto le donne.

«Speranza!» (chinavansi piano, in tono un po' sibillino) 75
«Carlotta! Scendete in giardino: andate a giuocare al volano!».

Allora le amiche serene lasciavano con un perfetto
inchino di molto rispetto gli Zii molto dabbene.

IV.

Oimè! Chè, giocando, un volano, troppo respinto all'assalto,
ridiscese dall'alto dei rami d'un ippocastano! 80

S'inchinano sui balaustri le amiche e guardano il Lago,
sognando l'amore presago nei loro bei sogni trilustri.

«... se tu vedessi che bei denti! — Quant'anni? — Vent'otto.
— Poeta? — Frequenta il salotto della Contessa Maffei!».

Non vuole morire, non langue il giorno. S'accende più ancora 85
di porpora: come un'aurora stigmatizzata di sangue;

si spegne infine, ma lento. I monti s'abbrunano in coro:
il Sole si sveste dell'oro, la Luna si veste d'argento.

Romantica Luna fra un nimbo leggero, che baci le chiome
dei pioppi arcata siccome un sopracciglio di bimbo, 90

il sogno di tutto un passato nella tua curva s'accampa :
non sorta sei da una stampa del *Novelliere Illustrato*?

Vedesti le case deserte di Parisina la bella
non forse? Non forse sei quella amata dal giovane Werther?

«... Mah!... Sogni di là da venire. — Il Lago s'è fatto più denso: 95
di stelle — ... che pensi?... — Non penso... — Ti piacerebbe morire?»-

«Sì! — Pare che il cielo riveli più stelle nell'acqua e più lustrì.
Inchinati sui balaustri: sognano così fra due cieli...

«Son come sospesa: mi libro nell'alto!... — Conosce Mazzini... 100
— E l'ami? — Che versi divini!... Fu lui a donarmi quel libro,

ricordi? che narra siccome amando senza fortuna
un tale si uccida per una: per una che aveva il mio nome».

V.

Carlotta! Nome non fine, ma dolce! Che come l'essenze
risusciti le diligenze, lo scialle, la crinoline...

O amica di Nonna conosco le aiuole per ove leggiesti
i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo. 105

Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno
la data: *vent'otto di Giugno del mille ottocento cinquanta*.

Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo,
e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico. 110

Quel giorno — malinconia! — vestivi un abito rosa
per farti — novissima cosa! — ritrarre in *fotografia*....

Ma te non rivedo nel fiore, o amica di Nonna! Ove sei
o sola che — forse — potrei amare, amare d'amore?

Una costante di Gozzano è allontanare nello spazio e nel tempo gli oggetti e i materiali della sua lettura del reale. In questo componimento l'occasione per la rappresentazione di un mondo passato è offerta al poeta da una fotografia con dedica, ritrovata in un vecchio album di famiglia; la fotografia porta la data «ventotto di giugno del mille ottocentocinquanta» (v. 108), quando la nonna Speranza e l'amica Carlotta avevano appena diciassette anni. Alla regressione temporale, si accompagna l'allontanamento spaziale nell'intimo del salotto borghese di provincia, ricostruito dal poeta nelle sue suppellettili, nei suoi arredi, nei suoi abbigliamenti, ma anche nei suoi *conversari*, nei suoi gusti letterari, politici, musicali. Nel giardino, di fronte al lago, le collegiali Speranza e Carlotta parlano d'amore sfogliando margherite «per sortilegio sul teneri versi del Prati» (v. 50), poeta romantico allora di moda.

Nei confronti del mondo rievocato, di quel mondo di «buone cose di pessimo gusto» (vv. 2 e 12), Gozzano fa scattare un'affettuosa, divertita ironia. Il poeta, infatti, è troppo disincantato, *chiaroveggente* — come dirà di se stesso — per lasciarsi trascinare e coinvolgere nel gioco della semplice evocazione di oggetti, di ambienti, di personaggi affioranti dal passato, o per dare la propria adesione sentimentale a quel pur caro mondo di memorie che riaffiorano alla fantasia. L'orizzonte fantastico-evocativo, stimolato dalla foto di Carlotta, trova un approdo finale nella labilità di quell'ingiallito cartone, emblema amaro della vanità dei sogni e dell'inutile evasione in un mondo di memorie accarezzate, ma fatalmente naufragate. L'unica donna che il poeta avrebbe voluto amare è quella della foto, cioè una donna che non esiste più.

In questa lirica ritroviamo tutte le caratteristiche tecnico-formali già sottolineate a proposito dei crepuscolari e di Gozzano in particolare: l'uso del parlato lineare, prosaico, stilizzato, ottenuto attraverso l'inserimento del dialogo, la ripetizione di parole o di gruppi di parole (*Capenna.-Capenna...*); da un lessico comune, usuale, quotidiano, finemente mescolato — come solo un consumato letterato può fare — a un lessico aulico (*chèrmisi, trilustri...*); infine una sintassi prosaica e lineare.

Lo stile e il lessico. La problematicità, il contrasto tra un mondo di cose evocate e ripudiate, amate e derise, trovano conferma nel linguaggio, soprattutto nell'utilizzo frequente dell'aggettivo antitetico: «buone cose di pessimo gusto», «dolci bruttissimi versi» (v. 36); Carlotta, «nome non fine ma dolce» (v. 103); così «goffe» e «aggraziate», così «snelle e tozze» a un tempo, ecc. Frequente ancora il contrasto tra un lessico banale, sciatto, quotidiano, tipico dell'armamentario crepuscolare (*stoviglie, biciclette, rotaie del tram, thè, caffè, ecc.*), e un lessico aulico, frutto del «veleno» dannunziano assorbito da Gozzano giovane (*peplo, rabescare, cornucopia, armillo, ecc.*).

Interessante è l'uso del 'dialogo' nel testo poetico («Avvocato, non parla: che cos'ha?») che diviene una strumentazione espressiva di contrasto e di straniamento tra messaggio poetico e autore, onde evitare ogni adesione sentimentale o retorica.

La rima è spesso usata contrapponendo parole di diverso livello stilistico e con funzione dissacrante e ironica: *divino/intestino, lusinga/casalinga/fiamminga, Yacht/cocotte, ecc.* Insomma tutta la strumentazione espressiva è da Gozzano giocata su un sapiente dosaggio di prosaico e di sublime, di aulico e di banale; il tutto controllato dalla sottile e vigile ironia che non si smentisce neppure quando il poeta definisce il suo modo di fare poesia: «Lo stile di uno scolare / corretto un po' da una serva»⁴².

Schema metrico: distici di versi composti (ciascun verso è costituito da un novenario seguito o preceduto da un settenario o da un ottonario) e legati reciprocamente da rime-al-mezzo; nella seconda sezione del poemetto vi è un inserto (vv. 33-40) di quinari tronchi con rime..

Analisi testuale:

v. 1. Loreto impagliato...: «Loreto» è il nome dato comunemente ai papagalli; inizia la descrizione di una «stampa ottocentesca» tra le più famose di Gozzano. Si tratta di un lungo elenco di oggetti, di ciarpame, che ingombravano il salotto borghese dell'Ottocento, e che l'autore rievoca compiaciuto e

⁴² GOZZANO, *Tutte le poesie, Poesie sparse, L'altro*, vv. 13-16: «Buon Dio e puro conserva / questo mio stile che pare / lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva».

divertito ma che, contemporaneamente, ironizza e corrode con quell'emblematica definizione, divenuta giustamente famosa, di buone cose di pessimo gusto; attrazione e repulsa coesistono confondendosi.

v. 2. *fiori*: sono fiori secchi o artificiali, che si usava e si usa incorniciare per formare quadretti; *le buone... gusto*: sono gli oggetti d'arredamento decorosi, secondo il gusto (*pessimo*) borghese; l'inciso è divenuto pressoché proverbiale, appunto, per indicare gli oggetti dell'arredamento borghese

v. 5. *raro*: non comune; *scrigni fatti di valve*: scrigni fatti con gusci di conchiglie.

v. 6. *col monito*: con la scritta.

v. 7. *Venezia... a mosaici*: l'immagine di Venezia che i turisti acquistavano per ricordo; *mosaici*: è la forma consueta che Gozzano usa per il termine “mosaisi”, sia in poesia sia in prosa.

v. 8. *albi*: plurale di «album»; *anemoni arcaici*: anemoni (ma anche 'fiori' in genere) stilizzati con gusto vecchio, arcaico.

v. 9. *Massimo d'Azeglio*: D'Azeglio (1798-1866), scrittore e statista dell'epoca, si dedicò anche alla pittura, seppure con risultati modesti. Le sue tele sono annoverate tra le *cose di pessimo gusto*, cioè tra le cose che il poeta non apprezza più.

v. 10. *dagherottipi*: le prime rudimentali fotograne, su lamina metallica, così chiamate dall'inventore, il francese L.-J. Daguerre (1769-1851). La grafia esatta era 'dagherrotipi'; ma — come avverte il Calcaterra, amico e compagno di studi del poeta — Gozzano mantenne costantemente 'dagherottipi' perché tale parola egli «l'aveva trovata in riviste pubblicate verso la metà dell'Ottocento e perché così pronunciava la parola dandole il tono e il colore di un momento storico... Quella grafia ai suoi occhi dava vaghezza agli anni lontani rievocati». — *figure sognanti*: sognanti appaiono al poeta quelle figure, immesse come sono in un'atmosfera lontana e sfuocata — effetto anche della rudimentale macchina — quasi fuori del tempo. *Dagherottipi* figura anche in *La via del rifugio*, *Sonetti del ritorno*, II, v. 8.

v. 11. *vetusto*: arcaico, antico.

v. 12. *immilla nel quarto*: le buone cose di pessimo gusto si riflettono e si moltiplicano mille volte sulla superficie dei pendenti del lampadario, fatti di 'quarzo', di vetro duro e specchiante. *Immilla* è un calco letterario dantesco e indica, come l'uso di *dagherottipi*, in gioco di sapiente dosaggio tra un lessico letterario e un lessico prosaico.

v. 13. *il cúcu dell'ore*: l'orologio a cucù. *Cúcu* invece di 'cucù' è un'altra ricercatezza letteraria di Gozzano, il quale — come ci informa sempre il Calcaterra — «pronunziava la parola staccando lievemente le due sillabe, e poggiando con tenuità l'accento sulla prima».

v. 14. *chèrmisi*: cremisi, color rosso vivo; anche qui la grafia è volutamente alterata. — *rinasco...*: dopo l'elenco delle buone cose di pessimo gusto, al poeta pare rinascere nel 1850, cioè al tempo che gli ha rievocato la fotografia dell'amica della nonna. Non è tanto da sottolineare questo rinascere del poeta, quanto la volontà di distanziare nel tempo i materiali del suo poetare, ciò che gli consente lo straniamento e il filtro della corrosione critico-ironica.

v. 16. *cauti*: con prudenza; - *federe*: sono le coperture di stoffa poste nei giorni ordinari a protezione del mobilio più pregiato; *di gala*: di ricevimento importante.

v. 18. *la grande sorella*: la sorella maggiore.

v. 19. *Ha diciassett'anni la Nonna!*: la contrapposizione dei due termini (*diciassett'anni* e *la Nonna*) sottolinea che per il poeta è impossibile un completo abbandono a quel mondo rievocato.

v. 20. *da poco... gonna*: la moda del tempo proponeva, sotto la gonna vera e propria, una sottana rigida (detta crinolina, o con voce francese *crinoline*, come ai vv. 22 e 100), sostenuta da cerchi di fil di ferro; l'aggiunta di un cerchio snelliva la figura femminile, dandole atteggiamento da signorina e non più da bambina.

v. 22. *crinoline*: sottogonna a forma di campana e fatta di tessuto di crine; *la vita di vespa*: il vitino stretto dal busto, secondo il costume dei tempi.

v. 25. *più egregio*: migliore.

vv. 29-30. *artefatti*: artificiosi; *secentismo fronzuto*: ridondante. Si allude all'artificiosità e alle stravaganze del Seicento, esemplate nella musica di Arcangelo Gorelli (1653-1713), virtuoso suonatore di liuto (per questo detto «del Leúto»), e di Alessandro Scarlatti (1659-1725). L'accenno allo Scarlatti come rappresentante del *secentismo fronzuto* è assai discutibile, in quanto si tratta di uno dei maggiori e più vigorosi musicisti del suo tempo.

v. 31. *dispersi*: lontani l'uno dall'altro, separati; *gementi*: che cantano gemendo; *il core e l'augello*: esempi del linguaggio tipico delle arie e romanze dei musicisti citati. Si noti l'uso transitivo di «gemere», che sottolinea l'inutilizzabilità del lessico di quei «dolci bruttissimi versi», ormai confinati nel melodramma (*Il commesso farmacista*, vv. 45-46). Sono altre manifestazioni del «pessimo gusto» del v. 2.

v. 32. *languori del Giordanello*: languide romanze del musicista Giuseppe Giordani (1744-1798), napoletano, detto il Giordanello; sua è appunto la romanza notissima della quale sono qui riportate di seguito (vv. 33-40) le parole;. — *dolci bruttissimi versi*: si noti come questi versi siano l'equivalente, in musica, delle *cose buone di pessimo gusto*. Si noti pure come il gioco delle ambivalenze aggettivali (*dolci bruttissimi*) rifletta l'ambivalenza dell'animo del poeta sospeso tra ricordo e rifiuto, percezione sentimentale e corrosione ironica, insomma in una malinconia dolce-amara.

v. 43. *nell'animo ascoso*: nell'intimo dell'animo.

v. 46. *per sortilegio*: per indovinare l'avvenire, per trarne la sorte, per indovinare se il proprio amore trova corrispondenza; *sui teneri...* Prati: leggendo o rievocando nella memoria le poesie sentimentali di Giovanni Prati (1814-1884), molto popolare verso la metà dell'Ottocento, e che alimentò, con le sue sdolcinature e con i suoi languori, i sogni delle giovani generazioni.

w. 47-50. *Giungeva lo Zio... Sardegna*: in questa terza parte del componimento (la visita degli zii), l'ironia diventa più evidente. Siamo alle chiacchiere di salotto, tra il frivolo e il solenne; *Ligio al passato*: conservatore; *Imperatore*: d'Austria.

v. 55. *gesuitico e tardo*: con inutili modi formali e una certa lentezza di mente.

w. 57-58. *Capenna?... sicuro...*: la ripetizione di parole, che in d'Annunzio funzionava da artificio musicale, qui serve a mimare le ridondanze della lingua parlata, gli indugi e le esitazioni del dialogo; gli stessi puntini di sospensione scandiscono la riproduzione pausante del parlato. È questo parlato una delle novità della poesia crepuscolare, anche se giocata da abilissimi letterati, quale è appunto Gozzano — *Alla Corte di Vienna!*: si noti come lo zio, personaggio «gesuitico» cioè ipocrita e mellifluo, ostenti una visita fatta alla corte imperiale.

v. 59. *Gradiscono un po' di moscato?*: nella prima redazione: «marsala». Poi fu fatto osservare a Gozzano l'anacronismo, in quanto il marsala non era, nel 1850, ancora conosciuto in Piemonte (tale divenne dopo l'annessione della Sicilia, nel 1860), e il poeta corresse in «moscato», il vino dolce dell'astigiano.

v. 61. *Brambilla*: Teresa Brambilla (1810-1859), famosa cantante soprano dell'epoca, che proprio nel 1850 abbandonò l'attività di cantante. — *È pingue...* *Ernani*: è troppo grassa per sostenere la parte di Elvira, protagonista dell'opera di Giuseppe Verdi, l'*Ernani*, messa in scena per la prima volta alla "Fenice" di Venezia..

v. 62. *La Scala*: il massimo teatro di Milano; la *Fenice*, ricordata subito dopo, è invece il massimo teatro di Venezia.

vv. 63-64. *nel marzo... il Rigoletto*: quest'opera verdiana fu effettivamente messa in scena per la prima volta l'11 marzo 1851, alla "Fenice" di Venezia.

v. 66. *cammei*: gemme di vario tipo incise con soggetti mitologici o decorativi.

v. 67. *Radetzky... regna*: era appena finita la prima guerra d'indipendenza (1848-49), che aveva visto come protagonisti Carlo Alberto (al quale successe, al termine del conflitto, Vittorio Emanuele II) e Johann-Joseph-Franz-Karl Radetzky (1766-1858), comandante supremo dell'esercito austriaco. Si noti come gli apprezzamenti sugli uomini politici siano volutamente evasivi e come allo zio, conservatore e austriacante, interessi soltanto che il maresciallo abbia riportata la pace; *l'armistizio... la pace*: l'armistizio di Vignale (26 marzo 1849) e la pace di Milano che conclusero la guerra appena ricordata.

v. 68. *giovine*: è riferito a Vittorio Emanuele II, salito al trono nel 1849, era nato nel 1820.

v. 70. *È bello...le donne...*: ormai i "bei conversari" sono ridotti all'insulsaggine e al cattivo gusto: dal teatro, alla moda, alla politica, al pettegolezzo.

v. 71. *sibillino*: misterioso, come di chi voglia nascondere qualcosa.

v. 72. *volano*: gioco simile al tennis, ritenuto allora particolarmente adatto alle signorine. Veniva praticato da due giocatori forniti di racchette, con una mezza palla di sughero, che portava infisse nella parte tronca una corona di penne.

v. 74. *Zii molto dabbene*: si noti la sottile ironia esercitata sul perbenismo vuoto degli zii, sulla loro sussiegosa dignità.

v. 75. *un volano*: qui indica la mezza palla di sughero, contornata di penne, con cui si giocava all'omonimo gioco; *troppo... all'assalto*: rinviato con troppa forza.

w. 77-78. *S'inchinano... trilustri*: sulle colonnine che, disposte in serie a distanza costante l'una dall'altra, formano le balastrate; *lago*: il lago Maggiore, vicino alla villa del racconto gozzaniano. Non potendo continuare il gioco, le giovani collegiali si scambiano, appoggiate alla balastrata, i piccoli segreti dei loro sogni giovanili da quindicenni (*trilustri*). Ancora una volta sottolineiamo il sapiente dosaggio di prosaico e di aulico nella rima al mezzo (*balaustri/trilustri*).

v. 80. *Poeta?... Maffei*: Carlotta, che come Speranza sfoglia margherite *per sortilegio sui teneri versi del Prati*, non può avere per innamorato altro che un poeta, un patriota, un amico di Mazzini, un frequentatore del celebre salotto milanese della contessa Clara Carrara Spinelli (1814-1886), moglie del poeta Andrea Maffei, la quale, in Milano, tenne un famoso salotto politico e letterario; e il giovane non può che aver donato alla fanciulla il romantico testo del Goethe, *I dolori del giovane*

Werther, la cui protagonista femminile si chiama appunto Carlotta. È tutto qui il fascino di Carlotta, in questo universo di quindicenne, accarezzato e assaporato nei suoi sogni romantici, mediati dalla letteratura e riflessi dal paesaggio; con la voglia di *morire*, quasi a bloccare la felicità aurorale di quelle prime pulsioni d'amore.

v. 81. *non langue il giorno*: non viene meno, non sta spegnendosi la luce diurna.

v. 82. *di porpora*: di rosso intenso; *stigmatizzata di sangue*: segnata da ferite sanguinanti (riferimento alle “stimate”, cioè alle piaghe di Cristo nelle mani, nei piedi e nel costato), vale a dire, con striature rosso-vivo. L'aggettivo è stato identificato come d'origine baudelairiana (nelle *Fleurs du Mal*).

v. 83. *spenge*: spegne; *s'abbrunano*: si oscurano; *in coro*: tutti insieme.

vv. 85-86. *Romantica Luna... bimbo*: si confrontino questi versi col modello dannunziano: «Nascente Luna, in cielo esigua come / il sopracciglio de la giovinetta» (*Alcyone, Lungo l'Affrico*); *un nimbo*: una foschia, un'aureola; *baci... arcata*: la luna a forma di arco, qual è nella sua fase nascente, sembra baciare, sfiorandole con la sua luce, le frode (chiome) dei pioppi.

v. 87. *il sogno... s'accampa*: nel suo arco si trovano riuniti i sogni di gran parte del passato, ossia tutti i sogni che gli innamorati fecero contemplandoli.

v. 88. *non sorta... Novelliere Illustrato?*: alla percezione sentimentale e alla assaporata malinconia del mondo romantico di Carlotta, si contrappone ora l'evocazione ironica-critica di una *Romantica Luna* da giornale illustrato (il *Novelliere Illustrato* è una rivista di narrativa popolare). L'adesione sentimentale di Gozzano a quel mondo passato è, dunque, nuovamente corrosa, ridotta; tutto è riportato all'ambivalente e dosato equilibrio affettivo e critico.

v. 89. *Vedesti... Parisina la bella?*: si allude alla storia di un'eroina romantica, protagonista del poema *Parisina* (1816) di Byron, contenente una storia amorosa e tragica: la protagonista, Parisina, giovane moglie di Niccolò III d'Este, innamoratasi del figliastro Ugo, fu decapitata come incestuosa nel 1425; la sua dimora restò così da lei abbandonata (*le case deserte*).

v. 90. *Non forse Werther?*: allusione al romanzo di Goethe, “I dolori del giovane Werther” (1774).

vv. 91-92. *più denso di stelle*: perché in maggior numero sono le stelle riflesse nell'acqua lacustre.

v. 93. *lustrì*: luci.

vv. 96-98. *quel libro... nome*: è appunto il “Werther” di Goethe, dove vi si narra come Werther si uccida per amore disperato che porta a Carlotta, la protagonista femminile del racconto.

v. 99. *l'essenze*: i profumi.

v. 100. *resusciti*: fai rivivere nella fantasia.

v. 101. *per ove*: lungo le quali.

v. 102. *i casi... Foscolo*: si allude al romanzo autobiografico di Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, libro sentimentale (*tenero*) analogo al tema dell'amore infelice e per il suicidio del protagonista a *I dolori del giovane Werther*.

v. 103. Gozzano confonde volutamente il romanzo goethiano con quello del Foscolo (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*), che hanno in comune l'amore infelice e il suicidio del protagonista (ma la donna amata da Jacopo si chiama Teresa, non Carlotta). L'aggettivo «tenero» (cioè, patetico, sentimentale) per il romanzo foscoliano appartiene all'intenzione gozzaniana di creare l'atmosfera romantica del 1850.

v. 105. *cantico*: canto religioso esprime sentimenti sublimi (la gioia, l'amore, la devozione).

v. 108. *fotografia*: la parola è posta da Gozzano in corsivo perché nel 1850 suonava come un neologismo a designare una nuovissima cosa.

w. 109-110. *nel fiore... Ove sei... amare d'amore?*: è la confessione finale di Gozzano, della sua impotenza ad amare, della sua 'aridità' interiore verso *le donne del mio sogno*; quelle donne che avrebbe potuto amare ma che non amò perché inventate dalla fantasia o distanti nel tempo. Allora quelle donne, rifatte belle nella memoria, nella rievocazione sentimentale, non possono che subire un processo di corrosione ironica, come il mondo romantico di Carlotta. La coscienza problematica impedisce a Gozzano di trovare rifugio anche nel passato, nell'immaginazione, nel sogno nutrito di rimpianto e di abbandono; il *forse*, infatti, è la testimonianza di una sospensione perplessa, lucida e amara; *nel fiore*: va inteso: nel fiore della giovinezza.



La casa ad Agliè di proprietà di Diodata Mautino madre di Guido Gozzano

4.

I COLLOQUI

4.1. La composizione della raccolta

La composizione dei *Colloqui*, la seconda raccolta poetica di Gozzano, si colloca tra l'estate del 1907 e l'autunno del 1910. Se nella prima raccolta, *La via del rifugio* (1907), Gozzano si era proposto di presentare al pubblico una scelta antologica dei versi che aveva pubblicato su giornali e riviste, nei *Colloqui* il suo disegno è molto più complesso e ambizioso. Le poesie che compongono il libro sono infatti «unite — usiamo le parole dello stesso Gozzano — da un sottile filo ciclico e divise in tre parti:

I — *Il giovanile errore*: episodi di vagabondaggio sentimentale;

II — *Alle soglie*: adombrante qualche colloquio con la morte;

III — *Il reduce*: «reduce dall'Amore e dalla Morte gli hanno mentito le due cose belle... e rifletterà l'animo di chi, superato ogni guaio fisico e morale, si rassegna alla vita sorridendo».

I. Il giovanile errore

I colloqui

L'ultima infedeltà

Le due strade

Elogio degli amori ancillari

I gioco del silenzio

Il buon compagno

Invernale

L'assenza

Convito

II. Alle soglie

Alle soglie

Il più atto

Salvezza

Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio

La signorina Felicita ovvero la Felicità

L'amica di nonna Speranza

Cocotte

III. Il reduce

Totò Merùmeni

Una risorta

Un'altra risorta

L'onesto rifiuto

Torino

In casa del sopravvissuto

Pioggia d'agosto

I colloqui

I colloqui, come precisava lo stesso poeta in una lettera pubblica al direttore del «Momento»¹, dovevano apparire «come una sintesi della *sua* prima giovinezza, un riflesso pallido del *suo* dramma interiore». Così egli chiariva il senso del «sottile filo ciclico» che lega le tre sezioni del libro. La prima sezione, *Il giovanile errore*, è incentrata — sin dal titolo, che è espressione petrarchesca — sull'esperienza amorosa, su di una successione di figure femminili per lo più esplicitamente legate a precise suggestioni letterarie. *Le due strade* oppone, sullo sfondo di un luminoso paesaggio alpestre alla Fontanesi, un'amante ormai matura del poeta, dall'artificiosa bellezza dannunziana che la cruda luce mattutina rivela prossima allo «sfacelo», e Graziella, un'adolescente dalla fresca e innocente grazia d'altri tempi, che per un istante sembra incarnare un'irrealizzabile promessa di felicità. Il componimento successivo, *Elogio degli amori ancillari*, introduce una terza immagine della femminilità, dalla freschezza puramente animale, che non promette felicità ma «un più sereno e maschio sollazzarsi»; tra i riferimenti a Dante, a Petrarca, a Leopardi, s'insinua così, in un contrasto voluto, un «profumo d'istoria boccacesca». La sezione si chiude con *Convito*, che alle immagini delle amanti dileguatesi senza lasciar traccia contrappone — in termini mutuati da Leopardi — la morte: «Fratello triste, cui mentì l'Amore, / che non ti menta l'altra cosa bella!»².

Si conclude qui la prima sessione, e si passa alla seconda della raccolta. *Alle soglie*: la presenza familiare della morte accentua qui il distacco dalla vita, le cui immagini tendono sempre più a comporsi nella trasognata e artificiosa immobilità delle «stampe», costante riferimento figurativo della poesia gozzaniana. All'ingenuo esotismo delle vecchie stampe rimanda *Paolo e Virginia*, riscrittura del romanzo settecentesco di Bernardin de Saint-Pierre³; *La signorina Felicita ovvero La felicità* ricostruisce invece, in un'atmosfera volutamente oleografica, un idillio tra il disincantato poeta cittadino e la campagnola signorina Felicita, tra le cui prosaiche occupazioni quotidiane di brava massaia si insinua per la prima volta una nota di patetico e desueto romanticismo. Lo stesso romanticismo permea *L'amica di Nonna Speranza* — già pubblicata, come *Le due strade*, in *La via del rifugio* —, evocazione, come abbiamo visto, di un salotto del 1850 dove alle conversazioni degli adulti sui più recenti avvenimenti politici e mondani, si intrecciano quelle di due adolescenti Speranza e Carlotta, che sognano l'amore e la poesia sulle pagine dei romanzi di Goethe e di Pascoli. All'ingenua Carlotta fa da contraltare la protagonista di *Cocotte*, legata a un ricordo

¹ GOZZANO, *Lettera al direttore* de «Il Momento» del 22 ottobre 1910.

² GOZZANO, *Convito*, vv. 37-38.

³ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (Le Havre, 19 gennaio 1737 – Éragny, 21 gennaio 1814) è stato uno scrittore e botanico francese. Ispirato a Robinson Crusoe, di Daniel Defoe, nel 1787 scrisse il romanzo *Paul e Virginie*, ambientato all'Île de France, l'odierna Mauritius.

d'infanzia del poeta: entrambe si rivelano, attraverso la mediazione della memoria, figure dell'amore possibile mai approdate al reale.

La sezione de *Il reduce* conclude il romanzo esistenziale adombrato nei *Colloqui*: è la modesta narrazione di una vita quotidiana in cui l'attesa della morte tende a farsi accettazione delle leggi della natura, che affratellano l'uomo alle creature più indifese e lo affrancano dal desiderio e dall'azione⁴.

4.2. Il decadentismo intimo nel linguaggio di Gozzano

I colloqui abbondano certamente di immagini sapientemente costruite, e nell'essenza della poesia in essi espressa risalta, in tutta la sua forza, il decadentismo di Gozzano: il vuoto della vita spirituale che è dentro di sé e di cui sono tutte invase le sue creazioni. Quello che è nelle minuzie, nel motivo decorativo, non è certo il suo decadentismo, né è per questo che a lui si può dare questo attributo. Anzi, quanto vi è di esteriore nel decadentismo di Guido Gozzano cozza e si contrappone a quello che è nel suo intimo. Come in alcune quartine dell'*Assenza* e di *Pioggia d'agosto* principalmente, nei paragoni costruiti c'è lo sforzo di una ricerca, di una spiegazione che, per quanto ornamentale — ragione per cui anzi possiamo chiamarla esteriore — è sempre viva e concettosa: c'è qualcosa che colpisce, se non la nostra anima, almeno la nostra fantasia, come dalla fantasia del poeta è scaturita. Il decadentismo intimo gozzaniano è invece di tutt'altra natura ed è costituito dalla negazione degli elementi dei quali è formato il primo: dove lì c'è ricerca, qui invece c'è abbandono; dove c'è la spiegazione di un fatto che lo ha impressionato, qui invece c'è imprecisione e vacuità. Qui il pensiero e la fantasia sono rilasciati, lì invece sono sempre vigili su se stessi e sulle cose con le quali si trovano a contatto. Guglielminetti dice che si tratta di

una maniera poetica da sperimentare, perché sta all'opposto della dannunziana: una maniera prosaica e sentenziosa, sarcastica e disperata. Basta la lirica che dà il titolo al volume, oppure *Ora di grazia*, *L'inganno*, *Ignorabimus*, *Nemesi*, per rendersi conto dell'impossibilità di distinguervi l'accento strappato ad una condizione di sofferenza personale da quello, invece, dettato dalla volontà di non sfigurare davanti al modello

⁴ La prima edizione completa e filologicamente attendibile è quella curata da Andrea Rocca, in G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, di cui faremo riferimento per i testi. Oltre alle due raccolte di versi che abbiamo ricordato, Gozzano pubblicò due volumi di fiabe, *I tre talismani* (1914) e *La principessa si sposa* (1917) e due volumi di novelle: *L'altare del passato* (1918) e *L'ultima traccia* (1919). Lasciò incompiuto il poemetto didascalico *Le farfalle. Epistole entomologiche*.

prescelto, in un'alternanza di confessioni e di professioni di fede, o di non-fede, che si placa solo nell'equilibrio compositivo⁵.

Naturalmente, si tratta per entrambi di impotenza artistica: l'immagine che non è resa schiettamente così come appare agli occhi di tutti nel suo intimo, viene a essere ricercata in ciò che ha di più approssimativo, alla superficie, che la restringe e la trucca; nello sforzo di dir troppo, c'è insomma quel poco, quanto basta per rendere chiara l'idea insita nel pensiero del poeta. Così è anche dell'essenza di tutta la lirica di Gozzano: si dissolve, sbiadisce tutto ciò che vi possa essere di profondo e di tormentato dentro di sé e quella dolcezza superficiale che rimane è afferrabile soltanto da un gesto, da una qualsiasi piccola cosa che rimane, approssimativamente.

«Alla fine vi si accampa, come soggetto lirico, la coscienza lirica, la coscienza critica del poeta, che delle parole e dei sentimenti sa cogliere lucidamente la debolezza e la vanità»⁶. Inteso dunque come un genere di impotenza a realizzare immagini e vita, il decadentismo di Gozzano ha unica origine sebbene appaia sotto differenti aspetti e venga raggiunto con mezzi opposti. Cosicché tutta la sua poesia, o piuttosto, gli elementi della sua poesia si decentrano o vengono fermati non in ciò che vi ha di essenziale, ma in ciò che vi è più di decorativo o in ciò che li rende parzialmente. Però Gozzano arriva raramente a estrinsecare il suo mondo e a rendere oggettive le sue immagini, artisticamente; il pregio della sua arte e del suo decadentismo sta all'incontro nell'aver reso sensibili le sfumature di cui è costituito questo suo mondo evanescente, che è espresso in un tono minore o, non oggettivato, giunge a noi affievolito.

Queste considerazioni ci portano a capire la debolezza dei sentimenti gozzaniani, nonché il modesto linguaggio espresso dal poeta. Gozzano ha impicciolito il mondo eroico di D'Annunzio — mi fermo su questo nome perché mi pare che molta fortuna sia a lui derivata dal dannunzianesimo — e ne ha impoverito, abbondantemente, il vocabolario. Abbiamo accennato al ritmo dei suoi versi — il suo petrarchismo — che vuole carezzare l'orecchio con qualcosa di musicale e di melodioso. Anzi, il più delle volte, Gozzano si affida a questo ritmo che riempie di sé tutto il verso per cogliere un'immagine⁷. Spesso non troviamo in Gozzano la ricerca delle parole esatte, o la varietà del linguaggio, in modo che i suoni risultino sempre nuovi e possano mantenere viva l'attenzione del lettore. C'è pure talvolta in Gozzano lo sforzo di rendere piana, nella forma, la sua poesia.

Abbiamo visto, *L'amica di Nonna Speranza* è composta di novenari riuniti che vogliono avere, alla Paul Fort⁸, più l'andatura della prosa che dei versi, ma non vi manca l'armonia in sé, nelle cose,

⁵ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, pp. XV-XVI.

⁶ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, p. XVI.

⁷ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, pp. XII-XIV.

⁸ Paul Fort, poeta francese (Reims 1872 - Argenlieu, Montlhéry, Seine-et-Oise, 1960). Aderì giovanissimo al simbolismo e fondò, nel 1890, il Théâtre d'art, aperto agli adepti della nuova scuola; diresse, dal 1905 al

che mantiene vivo il ritmo del metro preferito. C'è da precisare, a questo punto, che l'antiestetismo gozzaniano — sia interiore sia esteriore — è necessariamente un bisogno del poeta, che cerca di liberarsene e di dare un diverso tono alla sua lingua che, spesso, risulta poco appariscente, sommessa, per la singolare carica ironica posseduta.

I colloqui rientrano subito nel carattere del nostro poeta e chi ci ha seguito finora se ne accorge facilmente. Sono gli orizzonti piccoli che Guido Gozzano preferisce, è quella maniera di vedere gli uomini («così con due gambe») in un modo primitivo che, se pure studiato e costruito, può sembrare a prima vista puerile, come il verso piano e facile dei *Colloqui* stessi e la rima semplice e più volte allegra. *I colloqui* rappresentano, e sono, la natura stessa del poeta, con quel linguaggio dolce di cui abbiamo altrove accennato, con quei giochi di parole e quelle ripetizioni (nei *Colloqui*: «Capenna, Capenna... Capenna... Conobbi un Arturo Capenna») che potranno riuscire care ai bambini. E, come in molti brani dei *Colloqui*, qui ci ritroviamo nel mondo fantastico. Gozzano si sbizzarrisce a vedere l'umanità in tutti gli atteggiamenti più buffi e più disparati e la immagina nelle più pietose situazioni. Vi sono uomini trasformati in cose e in animali, vi è l'impotenza dell'uomo stesso dinanzi a certe grandezze di cui, così misero, non si accorge. La sua vuole essere una contestazione della vita così beffarda e acre, dice Marziano Guglielminetti, tanto che gli consenti,

quasi di colpo, liberarsi definitivamente di un'educazione letteraria che della vita voleva costituire la sublimazione. Tanto *L'ipotesi* quanto *L'esperimento* mirano a distruggere alcuni luoghi comuni del dannunzianesimo come lezione di vita eccezionale. *L'ipotesi* dimostra che la vita borghese non tollera il sublime, se non dopo averlo irrimediabilmente degradato a favola buona per ingannare il tempo; e, d'altro canto, una vita eroica non esiste. *L'esperimento* fa vedere che è impossibile risuscitare nella vita borghese costumi e contegni di presunta stagione ideale dei sentimenti⁹.

4.3. *L'accorata e malinconica tristezza e la vanità dei beni fugaci*

Alla composizione di *La via del rifugio* è seguito un periodo culturalmente molto intenso della vita di Gozzano: il suo dannunzianesimo, già in piena crisi nel 1907, regredisce in proporzione

1914, le raccolte *Vers et Prose*. Nella sua abbondantissima produzione hanno parte notevole le *Ballades françaises* (28 voll., 1897-1921; e quindi in nuova edizione, *Édition définitive des ballades françaises et chroniques de France*, 40 voll., 1922-51): in questo genere, specie di prosa ritmica, egli espresse il suo "canto" di poeta popolare, ingenuo, che si ricollega, al di là del simbolismo, a Verlaine, Corbière, Laforgue. Tra le altre sue opere: *L'arlequin de plomb* (1936), *Joies désolées et tristesses consolées* (1937) e il saggio *Mes mémoires, toute la vie d'un poète, 1872-1943* (1944). Notevoli anche le sue opere di teatro, fra le quali *Ysabeau* (1924), *Guillaume le Bâtard* (1926).

⁹ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, pp. XXI-XXII. Le liriche *L'esperimento* e *L'ipotesi* fanno parte delle *Poesie Sparse* di Gozzano.

all'estendersi delle sue letture (del resto non vastissime, e spesso strumentalizzate). A livello teorico, si forma la sua poetica che è, genericamente, quella decadente-wildiana¹⁰ della vita che imita l'arte, della letteratura «che foggia la vita»¹¹. Però è interessante rilevare come nel tema della «tabe letteraria» (che appare nei versi del *Commesso farmacista*, del 1907, e poi, tra l'altro, nella novella *Intossicazione* del 1911) è il nodo metaforico (ed esistenziale) della personalità globale di Gozzano, e non soltanto del suo rifiuto di quella società borghese che ha ridotto l'arte a «cosa di trastullo» (*Torino*), e del suo distacco dai letterati «giocolieri» (*Intossicazione*), ormai «fatti scaltri / saputi all'arte come cortigiane»¹². In realtà, tanto nella prosa e nei versi citati come nelle lettere, al motivo della «tabe letteraria»¹³ è sistematicamente sovrapponibile, per semplice associazione di immagini, la malattia fisica («del polmone già lesa», *Intossicazione*).

Per Gozzano, alla fin fine, la letteratura era lo spazio verso cui tentare una frustrante rimozione della malattia (storica, oltre che biografica). A ben riflettere con Guido si ripete — naturalmente con maggiore complessità rappresentativa — il processo di assunzione a progetto letterario (e tipicamente crepuscolare) della propria malattia e morte che era già stato di Corazzini (e che è, su scala diversa, dei maggiori scrittori europei del decadentismo). Se la vita, in un'età di mercanti tesi «alla moneta»¹⁴ è per il poeta una discesa alla Morte (*Le due strade*), finzione di un'impossibile salute (l'armonia con sé e con un mondo senza valori), la letteratura, la *factio* per eccellenza, resta per lui l'unico luogo praticabile. Da qui l'oscillazione e l'ambiguità, permanente perché strutturale — e, appunto per il gioco della rimozione, inconscia e voluta insieme —, tra vero e falso, sogno e memoria, natura e artificio. La letteratura-malattia (dalla quale è impossibile, storicamente e personalmente, a Gozzano uscire) si risolve dunque nell'illusione di un'evasione affidata a un «sogno d'arte», o meglio a una «fede letteraria / che fa la vita simile alla morte»¹⁵, cioè capace (e incapace insieme) di anticipare ed esorcizzare la morte stessa¹⁶.

¹⁰ Il classico del decadentismo in Inghilterra è *The picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde (dapprima pubblicato nel "Lippincott's monthly magazine" del luglio 1890), ove il protagonista, depravato dalla lettura di libri francesi, professa i principi dell'edonismo pagano del d'Albert di *Mademoiselle de Maupin* di Gautier, raffinandoli con le più recenti ricette di "Des Esseintes". La spaventosa idea dello sdoppiamento del protagonista era tolta dal Poe (*William Wilson*) e dallo Stevenson (*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, e *Markheim*); dato il mimetismo del Wilde, la sua opera è meno caratteristica di quel che si pensi a tutta prima, meno caratteristica in ogni caso di *Monsieur de Phocas* di J. Lorrain che, con tutti i suoi orpelli decadenti e il monotono ansimare delle patetiche interiezioni (quanti "Oh!" in questo romanzo! un vezzo che il Lorrain aveva derivato dallo Zola), testimonia d'uno stato d'animo profondamente intorbidato e angosciato.

¹¹ Lettera di Gozzano alla Guglielminetti del 5 giugno 1907.

¹² GOZZANO, *Il commesso farmacista*, vv. 61-62.

¹³ «Tabe letteraria», maiuscola nella lettera alla Guglielminetti del 20 giugno 1908, e perciò comprensiva anche di quella «tabe» fisica di cui il poeta morirà.

¹⁴ GOZZANO, *La Signorina Felicita*, v. 304.

¹⁵ GOZZANO, *La Signorina Felicita*, w. 300-301.

¹⁶ *I colloqui*, pubblicati dai Treves di Milano nei primi mesi del 1911, sono informati da questa poetica della morte sin dal titolo che, già pascoliano (*Colloquio in Myrica*), era stato prima adottato, in area torinese, da

Tra la *Via del rifugio* e i *Colloqui*, appare allora subito evidente una differenza sostanziale di cultura, oltre che a livello linguistico e tecnico (con l'uso frequentissimo, a es., della sestina che, presentando solo due rime, non è più quella narrativa tradizionale, ma accoglie suggestioni da metri popolareggianti come lo strambotto), sul terreno delle invenzioni e delle «fonti» lessicali e tematiche: sui soliti intimisti franco-belgi frequentati anche dagli altri crepuscolari¹⁷, ora prevalgono decisamente intarsi e stilemi attinti a Dante e Petrarca, letti e antologizzati in quaderni di lavoro specialmente a partire dal 1907. Ma per Gozzano il discorso sulle fonti va affrontato alle origini: è vero che egli attinge dove può (fino al plagio, come vedremo per alcune prose e, in parte, per *Le farfalle*); ma questo, inizialmente, risponde a un atteggiamento artigianale dello scrittore che ha bisogno di «modelli» e che, in modo umanistico (nelle sue lettere ricorre spesso la preoccupazione del «labor limae»), lavora il suo prodotto con infinita cura e senza improvvisazioni, preoccupato come è di dargli un'autenticazione che lo dichiari subito come inserito in una precisa classe di scrittura, appunto quella della letteratura. Ma, più in profondo, la fonte letteraria serve, oltre che a riempire talvolta un vuoto di contenuti, che Gozzano storicamente soffre, a soddisfare il radicale bisogno che il poeta ha di possedere qualcosa che sia ormai passato, immobile.

Per Gozzano, avvertire come propria la parola scritta da altri, e perciò già antica, morta, significa potere dominare ciò che ha ormai cessato di vivere e divenire, e ora si trova fermo, come morto e chiuso nell'inerte, e perciò quieto e rassicurante, disegno di una stampa (che è il luogo capitale del mondo gozzaniano, verso cui tende a chiudersi qualunque realtà, anche il paesaggio: «Come una stampa antica bavarese / vedo al tramonto il ciclo subalpino [. . .]» (*Torino*). Come i personaggi di tutti i *Colloqui*, da Carlotta a Speranza a Felicità, da Paolo e Virginia alla «cocotte» (le «agili» fantesche, se sono «gaie figure di decamerone», hanno un rilievo simbolico, letterario, non realistico), sono «trasumanati», «senza persone» (*Convito*), e parlano senza lasciare echi, ridotti a *fiatus vocis* di un'affabulazione perpetua del poeta che parla a se stesso, così la fonte letteraria è spersonalizzata (quando non è anche parodiata) per diventare momento inestricabile di un discorso assolutamente originale¹⁸. Anche la numerosa serie di ripetizioni interne all'opera di Gozzano (dalle

Gianelli. Gozzano, per il nuovo libro, riprendeva il titolo da un suo componimento del 1907 (apparso nella genovese «Rassegna latina» dei suoi amici Mario Maria Martini e Giuseppe De Paoli, e dedicato al poeta torinese Giovanni Cena), che ora egli intitola *Alle soglie*, proprio di «quella Signora vestita di nulla» e «dall'uomo detta la Morte».

¹⁷ Gozzano leggeva, trascrivendone frasi e parole da utilizzare, soprattutto nella seconda edizione del 1906, dell'antologia *Poètes d'aujourd'hui* di A. Van Bever e Paul Léautaud. Tra i franco-belgi emerge nettamente il «georgico» Francis Jammes. Per gli autori italiani, su D'Annunzio e i nostri poeti secondottocenteschi (Pascoli, De Amicis, Stecchetti, Betteloni, Graf, Gnoli, Praga, Giorgieri-Contri; ma anche Leopardi e il «torinese» Vincenzo Riccardi di Lantosca, con il colloquialismo realistico e ironico del racconto in questione, *Pape Satan Aleppe*, ora prevalgono decisamente intarsi e stilemi attinti a Dante e Petrarca (letti e antologizzati in quaderni di lavoro specialmente a partire dal 1907-8).

¹⁸ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, pp. XXIX-XXX.

lettere private alle prose, ai versi) va inquadrata nella prospettiva dell'assunzione di qualcosa che sia già fermo, e che perciò è definitivo, non può più passare. Gozzano è spesso anche portato a rilavorare e riutilizzare quel che ha già scritto meno per povertà e schematicismo espressivi, che per il bisogno di vedersi al di là del tempo, di trovare nella propria opera qualcosa di immutabile. Al limite della tendenza, l'aspirazione del poeta è quella di potersi sdoppiare per vedersi staccato dal movimento del tempo e della vita, un ritorno alla vita come fuga dal mondo. Nella realtà, però, afferma Guglielminetti:

le conseguenze da trarsi non sono propriamente queste, risultando troppo evidente in alcuni casi... lo sforzo di Gozzano perché tutti i componimenti consuevinno con il Leitmotiv della fuga dal mondo. La compattezza e l'omogeneità stanno altrove. È chiaro... che il ritorno alla vita si risolve in un ritorno alla letteratura, essendo da tempo bruciata ogni possibilità di attingere ulteriormente al repertorio della vita autentica¹⁹.

Come già abbiamo accennato, l'opera certamente più significativa e che rivelò Gozzano al mondo letterario, è il libretto di versi *La via del rifugio*, parte del quale, poi, confluita nei nel più importante libro dei *Colloqui*, con opportune modifiche. La raccolta di liriche dei *Colloqui* si apre con un canto alla giovinezza passata — a venticinque anni il poeta si crede vecchio — e al sorriso di tutte le cose che si accorge ora di non avere abbastanza goduto. Questo tono e questo motivo restano ancora in tutte le altre poesie e rivestono principalmente le poche pagine di cui sono composte; si direbbe quasi che costituiscano il *leitmotiv* della materia lirica del nostro poeta, di là dal quale non si allontana che rare volte e non decisamente, per poi ritornarvi ancora una volta, con uguale forza e per le stesse vie. Da questo rimpianto per l'inafferrabile passato derivano dunque l'accoratezza del tono con il quale canta; il resto si intravede appena e non è completamente realizzato; pochi tocchi qua e là da cui, se possiamo ricavare il suo pensiero, esso non è completo così come ci perviene ed è espresso in una maniera che non sempre risponde esattamente alla visione generale del poeta; in quanto

la letteratura non è qui ripercorsa fino a cavarne quel senso mortale che conosciamo. Poiché esprime totalmente la personalità risorta dell'autore, diventa il suo progetto di lavoro futuro, e, al limite, comporta il suo giudizio ultimo sul reale²⁰.

In questa sua opera in versi, Gozzano rivelò di se stesso tutto ciò che poteva; più in là non avrebbe potuto andare, come non andò nelle novelle che seguirono e negli altri motivi accennati nei *Colloqui* stessi; ma preso nel suo complesso — e lo abbiamo altrove accennato — Gozzano aprì alla

¹⁹ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, p. XXXV.

²⁰ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, p. XXXV.

contemporanea letteratura una nuova strada. Questo è dunque ciò che subito balza agli occhi del lettore dopo una prima lettura: dai *Colloqui* può derivare molta materia d'arte, molte liriche accennano a nuovi motivi che non furono — non diciamo realizzati — ma nemmeno espressi a metà e quel che rimane, accennato nella prima lirica e sviluppato ampiamente nelle altre, non basta per darci intera la sua anima e il suo sentimento. Cosicché, pur avendo cantato le sue passioni con una certa sincerità e quando il cuore gli ha dettato, il libro ha valore in quanto è stato scritto in margine a un altro, preso dalla letteratura e non dalla vita; i sentimenti cantati, per quanto espressione di un secolo, sono rimasti allo stato di autobiografia e non trasformati in grande materia d'arte; egli, in definitiva, si è maggiormente preoccupato di abbattere un mondo passionale e, contrapponendone uno proprio, è solo riuscito o esprimersi nel lato negativo anziché in quello positivo. Dice Vincenzo Mengaldo:

Se insomma Gozzano fu maestro nel controcanto prosaico e nella conseguente banalizzazione del linguaggio aulico, non lo fu meno nell'indicare la via di una sistematica rimozione tonale, e quasi specializzazione poetica, del lessico quotidiano, strategia che i poeti del Novecento, a cominciare proprio da Montale, hanno appreso soprattutto da lui²¹.

Nondimeno i *Colloqui*, giunti a noi in un momento particolarmente delicato dal punto di vista storico letterario — cioè quando avevamo bisogno di essi —, li abbiamo rivissuti con animo grato e con vero amore, e certamente leggendoli li abbiamo integrati là, dove essi erano manchevoli o dove dicevano poco al nostro cuore. Un valore resta grande e innegabile però: che, con i suoi difetti, egli ha saputo dire quali sono i gusti della nostra anima, sintetizzandone, dove poteva, i sentimenti. E questo è ciò che di lui potrà restare.

Non è di poco conto il fatto che Gozzano sia stato chiamato poeta del dolore e dello scetticismo, si siano dati a lui gli aggettivi più dimessi per volere indicare i suoi stati d'animo, e sia stato definito un rinunciataro della vita; altra volta si sia anche ricorso a un altro nome per caratterizzarlo meglio e definito il piccolo Leopardi. Certamente tutto ciò si addice a Gozzano, ma si addice per quegli spunti che qua e là si intravedono nella sua lirica e che rimangono chiari dalla confusione che si riscontra nel suo libro, ove il suo pensiero non era tutto chiaro e quindi espresso male. Gozzano però, a seguirlo nel suo pensiero, sta agli antipodi di Leopardi, come sta agli antipodi di D'Annunzio. Dice Guglielminetti:

C'erano in D'Annunzio, una percezione così drammatica della realtà moderna e, d'altro canto, una volontà così esasperata di porvi rimedio eroicamente e agonisticamente... Tali

²¹ MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, p. 94.

non sono *I colloqui*. Gozzano è sostanzialmente estraneo a questa e altre proposte analoghe di interpretazione globale del mondo e di ricostruzione dei suoi valori²².

Nei due poeti vi è rinuncia e sprezzo alla vita, ma in ognuno intesi a proprio modo: in Gozzano sono amore e attaccamento; l'ardore eroico dannunziano diventa qui sentimento borghese e alla conclusione leopardiana Gozzano arriva non come alla felicità cercata ma come a una meta fatale che deve rassegnarsi a subire. Per tale motivo Gozzano risponde a un sentimento moderno e mentre gli altri due hanno saputo prendere la nostra anima con la loro grande arte, in Gozzano abbiamo ritrovato noi stessi ed egli si è impossessato di noi perché ha trovato il terreno favorevole.

Abbiamo detto (p. 104) che la lirica che dà il tono a tutto il libro è la prima: in essa è il rimpianto per la giovinezza passata e il terrore per la vecchiezza che avanza cupa. Egli si propone di cantare i suoi anni giovanili per potervi ritrovare quei sogni trascorsi e afferrare qualcosa che gli tolga dalla bocca l'amaro della realtà: cerca insomma di prolungare con l'arte gli anni che gli furono più cari. Il punto di partenza è uguale a quello di Leopardi, ma il desiderio di voler prolungare la sua giovinezza diventa, poi man mano, nelle altre liriche, desiderio di vita e alla conclusione leopardiana di *Amore e Morte* — afferma Alberto De Marchi —, Gozzano contrappone *Invernale* che è la sua negazione e che conclude il suo pensiero molto diversamente,

con la stupenda immagine analogia della procellaria «che raccoglie il volo» e *Torino e Totò Merùmeni e Pioggia d'agosto* che annuncia con parole del Petrarca della “*Laus vitae*” e persino del “*Paradiso*” (ma senza contraddizione intima, sempre entro l'agile modulo dell'incastro), un'evoluzione spirituale e tematica verso la poesia della Natura²³.

Gozzano, nondimeno, giunge a questa poesia attraverso vari tentennamenti e dopo un processo psicologico molto tormentato. *Invernale* è la negazione dell'amore e l'orrore della morte; il poeta canta la giovinezza che lo tiene lontano dall'uno e dall'altro perché sa che ogni cosa è destinata a morire. Così può qualche volta abbandonarsi a fugaci illusioni o ricadere in angosciosi sconforti, ma tanto è più grande in lui lo sconforto, quanto più si sente forte e atto a lottare; c'è sempre, ove non si dichiara ancora vinto, qualcosa che gli mantiene l'illusione di superare la realtà.

Fatto lieve così come uno spetro,
senza passato più, senza ricordo,
m'abbandonai con lei, nel folle accordo, 15
di larghe rote disegnando il vetro.
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro...
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo...

²² GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, p. XXVI.

²³ DE MARCHI, *Saggio introduttivo a GOZZANO, Poesie e prose*, p. 15.

Rabbrividii così, come chi ascolti
lo stridulo sogghigno della Morte
e mi chinai, con le pupille assortite,
e trasparire vidi i nostri volti
già risupini lividi sepolti...
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, piú forte...²⁴.

20

Accanto al proprio passato egli fa rinascere, con la propria fantasia, tutto un tempo; *Paolo e Virginia* e *L'amica di Nonna Speranza* sono così, per ciò che riguarda il suo pensiero, i tentativi più nobili di rifarsi tutto un mondo e tutto un passato, perché possa crearsi l'illusione che essi non sono morti e non possono morire; ma anche il passato gli sfugge. Paolo si rifà una vita che non è la sua e che diventa arida, e Carlotta, al lume della realtà, svanisce anch'essa. De Marchi dice che c'è nei *Colloqui*

l'incantato arazzo di Paolo e Virginia ove l'artificio e il rivivere letteralmente esperienze già vissute appaiono condotti con raffinatissimo senso d'arte alla suprema espressione formale e con quale intima onda musicale di trapassi la vicenda narrativa si sviluppa di stanza in stanza fino alla assorta contemplazione del rinascere da un dolore mortale alla riarisa indifferenza d'un illusorio vivere; e come potenti le cesure della penultima lassa e quel finale cupo accordo del cuore, morto laggiù nell'isola fiorentina...²⁵.

Il mio cuore è laggiù,
morto con te, nell'isola fiorentina,
dove i palmizzi gemono sommessi
lungo la Baia della Fede Ardente...
Ah! se potessi amare! ah! Se potessi
amare, canterei sì novamente!
Ma l'anima corrosa
sogghigna nelle sue gelide sere...
Amanti! Miserere,
miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!²⁶.

160

165

Da tale sofferenza per lo sfuggente passato e la realtà del presente reale fluisce tutta la poesia di Guido Gozzano. È inutile contrapporsi a tutto ciò: un momento di ribellione gli può concedere la calma e la tranquillità cercate; l'amore dei sensi, senza tormento, per le cameriste gli dà più sana voluttà che il lento martirio di un altro amore di principessa, ma la dolcezza della signorina Felicità gli riempie l'anima; la campagna, grande rifugio, gli concede il suo profumo che scaccia i pensieri foschi e gli mette nell'animo un senso ristoratore di selenita, ma Torino, fresca di garbo parigino, gli è cara soprattutto. Comincia la rassegnazione che, per il ricordo di tante cose ancora vive nella sua

²⁴ GOZZANO, *Invernale*, vv. 13-24.

²⁵ DE MARCHI, *Saggio introduttivo a GOZZANO, Poesie e prose*, p. 14.

²⁶ GOZZANO, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, vv. 159-169.

memoria, è quella di un vinto che ha la coscienza di essere tale, piena ancora di una grande amarezza:

Ho goduto il risveglio
dell'anima leggiara:
meglio dormire, meglio
prima della mia sera.

Poi che non ha ritorno
il riso mattutino.
La bellezza del giorno
e tutta nel mattino²⁷,

che è lo stesso punto di partenza con in più una esperienza dolorosa:

Vivere cinque ore?
vivere cinque età?...
Benedetto il sapore
che m'addormenterà...²⁸,

e una calma tristissima: «E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà»²⁹. In questo modo Gozzano si ricollega a Leopardi: entrambi vedono il dolore e la tristezza in tutte le cose di cui sono circondati, a entrambi appare su tutto, che sovrasta, la morte; ma mentre Leopardi trova in essa la liberazione e perciò ogni altra ricerca di felicità nella terra gli sembra vana, Gozzano sa che la felicità stessa che può trovare nella terra gli sarà tolta dalla morte: anche per lui quindi è vana la ricerca. Ma in Gozzano, dice Alberto De Marchi,

manca quell'ansia e quell'aura dell'eterno ch'è in Leopardi e fa dei canti uno dei più alti documenti della lirica di tutti i tempi; egli non è mai, in senso proprio, un lirico, il suo linguaggio poetico è discorsivo, annota, commenta, racconta e forse anche a questo si deve l'incanto e la fortuna del ricordo delle sue rime³⁰.

Egli, infatti, è tanto più sincero quanto più si allontana dagli atteggiamenti leopardiani che qualche volta appaiono nella sua lirica. Così, volendo ricercare l'origine del pensiero gozzaniano, dai quali è scaturita la sua poesia, bisogna ricorrere, vuoi anche per capovolgimenti, ai due poeti italiani di cui si è parlato, piuttosto che ai francesi come più volte si è fatto. Certamente da Francis Jammes (1868-1938) e da Jules Laforgue (1860-1887), i due poeti prediletti dalla nostra giovane letteratura crepuscolare, sono derivati alcuni motivi lirici gozzaniani, ma diversa fonte ha

²⁷ GOZZANO, *Salvezza*, vv. 5-12

²⁸ GOZZANO, *Salvezza*, vv. 1-4.

²⁹ GOZZANO, *Totò Merùmeni*, v. 60.

³⁰ DE MARCHI, *Saggio introduttivo* a GOZZANO, *Poesie e prose*, p. 11.

l'accoramento dei francesi da quella dell'italiano e a diversa meta mirano tutti. Nei poeti francesi il dolore, la tristezza, la malinconia è malattia e tormento di spiriti raffinati; in Gozzano tutto questo trova una spiegazione ed è, non fine a se stesso, ma evento possibile a cui si sopraggiunge.

Francis Jammes ama il dolore perché è sicuro che mai lo abbandonerà e lo sogna sempre accanto a sé, adagiato sul suo corpo e sul suo letto, amico e fratello, unico bene e unico compagno. Egli prega per la felicità degli altri, per la salute di un bambino, per avere la fede, per essere semplice, perché il giorno della morte sia beato: giunge a questo amando il dolore che lo purifica e lo fa buono, mistico e anche ascetico; loda Dio e sogna di andare in paradiso con gli angeli, unica sua speranza, nella vita, l'umiltà e l'ignoranza. Gozzano, diversamente, se ha un po' di questo tenerume, cerca di nascondere e confessa che «Arido è il cuore, stridulo di scherno» e se si accorge di avere sentimenti da bambino egli stesso ne è stupito.

È singolare a questo proposito l'analisi degli spogli da altri poeti che si ritrovano nelle sue carte autografe e che con leggera e inavvertibile opera d'intarsio egli trasferì nei suoi versi originali: moltissimi sono di Dante e del Petrarca..., molto di lirici francesi..., particolarmente di Francis Jammes, scarsissimi e numerati del D'Annunzio. Ora se la prima maniera si svolse tutta in un clima espressivo d'intima essenza dannunziana non si avvertirà certo mai in lui un'aura dantesca o petrarchesca e neppure intimista o parnassiana, poi che indipendenti e solo e unicamente gozzaniani furono nel sapor dello stile e nell'impasto della composizione, cioè nel tono, i ritmi della sua alta stagione poetica³¹.

Anche Laforgue ricorda per certi riguardi il nostro poeta. La tristezza in lui deriva, come in Gozzano, dalla vanità di tutte le cose di cui è circondato, e la terra, le glorie passate, i grandi monumenti di civiltà antica, piangono di miseria dinanzi alla grandezza di Dio: Gozzano non si rifugia a Dio, come i poeti francesi, ma si inchina, con forzata rassegnazione, dinanzi alla morte.

4.4. La figura femminile nella lirica del poeta “vagabondo nel mondo e pellegrino nel passato”

A differenza di molti altri poeti che, intenzionalmente e, spesso, in largo modo, guardavano alla donna come musa ispiratrice, dotata di grazie e suggestiva di bellezze, in Gozzano la donna appare, prevalentemente, come creatura dimessa, sciatta. La musa di Gozzano non è la donna in sé, è la giovinezza, la sua giovinezza, quella che un giorno, troppo tardi, si accorse di non più possedere e di non avere abbastanza goduto, bella come un bel romanzo. E nel suo libro egli può riconoscere

³¹ DE MARCHI, *Saggio introduttivo a GOZZANO, Poesie e prose*, p. 12.

«di lei tra rima e rima». Così la donna, nelle sue liriche, non ha una parte a sé: è introdotta, a eccezione di qualcuna, perché possa sviluppare un suo concetto e, in genere, il suo pensiero e se pure, nelle prime quartine, è messa in maggiore luce, mano mano nelle altre diletta, fino quasi a scomparire alla fine e la sua figura, come personalità a sé, viene annullata dal complesso della lirica.

Ne *I colloqui*, insomma, la donna appare non come fine ma come mezzo e non si muove sempre, per questo, con libertà, ma entro determinati limiti imposti dal poeta. Essa è quasi sempre la quarantenne che comincia a sfiorire, la donna che porta troppo evidenti i segni del bistro e del cinabro sulla faccia e i capelli biondissimi accesi dal veleno. Donne che hanno in sé ancora qualcosa dell'antica bellezza ma per le quali il tempo e gli anni cominciano a fare giustizia di tutto ciò che aveva costituito la loro fortuna, donne troppo tristi per il tramonto che si appressa o troppo tenacemente attaccate ancora a quel poco di giovinezza che loro sopravanza. Vanesie che cercano di ingannare se stesse e gli altri con l'artificio dei profumieri o delle sarte, e che si sono costruite esteriormente come si costruiscono interiormente, apparendo false nel corpo e nello spirito.

Possiamo dire che le donne di Gozzano si somigliano quasi tutte, perché quasi tutte sono fin troppo false, non rese tali dal poeta ma così prese dalla realtà, per le quali la maggior cura è quella di apparire o di compiere, come hanno appreso dai romanzi di moda da cui sono nate, un *bel gesto* che le faccia ancora apparire. Sono donne che vogliono si sacrifichi qualcosa ai loro piedi, pronte anche a sacrificarsi loro stesse, come la contessa Castiglione o la donna di *Invernale*. Nemmeno il poeta le sa pensare isolatamente, una per una, per i loro caratteri, e ama immaginarle assieme, convitate:

Mime crestaie fanti cortigiane
argute come in un decamerone...

Tra le faville e il crepitio dei ceppi
sorgono tutte, pallida falange³².

Queste donne somigliano un po' lo stesso poeta: come lui, esse si affannano a cancellare dalla loro persona le impronte fatali che ha loro lasciato il tempo; come esse, anche egli si foggia una vita tanto diversa da quella sua reale e che spesso, quasi a discolpa, confessa:

Non sono lui! Non quello che t'appaio,
quello che sogni spirito fraterno!
Sotto il verso che sai, tenero e gaio,
arido è il cuore, stridulo di scherno

³² GOZZANO, *Convito*, vv. 9-12.

come siliqua stridula d'inverno,
vôta di semi, pendula al rovaio...³³.

A contatto di queste donne, è naturale che egli debba perdere quel po' di sentimentalità che poteva avere. Egli le conosce troppo bene per poterle amare, gli ricordano troppo la sua stessa raffinatezza per potersi illudere del loro cuore, e non ama:

Amore no! Amore no! non seppi
il vero Amor per cui si ride e piange;
Amore non mi tanse e non mi tange...³⁴.

Anche se una di queste donne, la *Cocotte*, la cattiva signorina, la donna che dava alla sua fantasia un senso buffo «d'ovo» e di gallina, fata intenta a tenebrosi uffici, gli può fare nascere l'amore, è perché questa donna può dargli l'illusione ancora di rinascere, di ridiventare bambino, di risorgere dal tempo lontano, l'unica cosa che egli ami nella vita. Donna, s'intende, che egli ama perché appartiene al suo passato e non perché sia diversa dalle altre, che egli non dico non ama, ma anche disprezza; "Amore" quindi che ha tutta l'apparenza di un vero amore ma che è invece letteratura, dove appare la raffinatezza di entrambi; l'una e l'altro che si costruiscono per essere ancora costruiti:

Vieni. Che importa se non sei più quella
che mi baciò quattrenne? Oggi t'agogno,
o vestita di tempo! Oggi ho bisogno
del tuo passato! Ti rifarò bella
come Carlotta, come Graziella,
come tutte le donne del mio sogno³⁵.

È un'affollarsi di figure femminili; e in mezzo alla folla di tutte queste donne però qualcuna si salva e appare ai nostri occhi, come apparve agli occhi del poeta, più pura e più dolce. Sono donne semplici, queste, dalle vesti campagnole, dai «capelli di color di sole», quasi brutte, che non conoscono la lusinga,

non la scaltrezza del martirio lento,
non da morbosità polsi riarsi
e non il tedioso sentimento
che fa le notti lunghe e i sonni scarsi³⁶,

³³ GOZZANO, *L'onesto rifiuto*, vv. 13-18.

³⁴ GOZZANO, *Convito*, vv. 13-15.

³⁵ GOZZANO, *Cocotte*, vv. 61-66.

³⁶ GOZZANO, *Elogio degli amori ancillari*, vv. 14-17.

fra le quali il poeta, stanco, si rifugia per un po' di quiete sana, e in mezzo alle quali solamente trova quella felicità che si è affannato tanto a cercare e dove il suo canto può sgorgare più limpido e più piano.

Ecco, quindi, *La signorina Felicita* e *L'amica di Nonna Speranza*: poesia che nasce appunto da questa serenità, dalla felicità che danno le piccole cose, dalla grande semplicità e dalla pace diffuse tutt'intorno, in mezzo alle quali anche il poeta si sente più leggero e più dolce, di quella dolcezza che ci viene così raramente e per un attimo ci può illudere: quello che ci vuole per sentirsi veramente poeta; e a contatto di queste donne, in tre gradazioni diverse — *Elogio degli amori ancillari*, *La signorina Felicita*, *L'amica di nonna Speranza* —, Gozzano lascia ciò che di falso poteva avere nel corpo e nell'anima:

Ed io non voglio più essere io!
Non più l'esteta gelido, il sofista,
ma vivere nel tuo borgo natò³⁷,

per apparirci con maggiore sincerità, non vago, indeciso, indeterminato, come altre volte:

ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovane romantico...
Quello che fingo d'essere e non sono!³⁸.

Si tratta, tuttavia, di una finzione da cui nemmeno la poesia di Gozzano può nascere: egli spesso si mette in uno stato d'animo che non è il suo, si impone delle regole spirituali che non sempre vengono fuori dal cuore e ne scaturisce una poesia troppo costruita e una sensibilità falsata, non approfondita né in ciò che vi ha del vero Gozzano né in ciò che vi ha del falso: un poeta troppo artificioso e un artista molto superficiale. Nelle contraddizioni, facili a trovarsi, ove il suo pensiero si modifica, si contorce, assume nuovi aspetti, non è la lotta, ma un annullamento di personalità, un desiderio di essere vago: canta in un tono sommesso, quasi docile, piano e ha nell'anima un sorriso strafottente. Giova per tutti ricordare *Alle soglie*: dallo strano miscuglio nascono la prima e la seconda parte, mentre nella terza, riprendendo il motivo iniziale tutto ciò che era sentimento diventa filosofia pura. In Gozzano però l'arte è necessità del suo spirito: egli canta per ritrovare se stesso e un lembo della sua vita. Dato, questo, molto utile per la creazione dell'arte grande.

A Gozzano, però, nocque soprattutto lo sdoppiamento della sua personalità, anzi queste diverse personalità che aveva in sé: il fanciullino e il filosofo, il fanciullino e il sensuale. Venuto dopo

³⁷ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 320-322.

³⁸ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 432-434.

D'Annunzio e Pascoli, egli ha cercato di condensare in sé la sensualità del primo, pure allontanandosi da lui con il suo ambiente borghese e la sentimentalità del secondo; e poiché ne veniva fuori un mondo decisamente incomprensibile, ha cercato di chiarire la sua costruzione con una sua filosofia che, per quanto spicciola, è filosofia pura. Da ciò gli sono derivati, nel tentativo di riuscire coerente, tanti atteggiamenti che lo hanno reso falso, da ciò gli è derivato questo continuo guardarsi e criticarsi nella sua lirica per cui abbiamo frequenti dichiarazioni sulla sua vita e sulla sua anima — «amo le cose che potevano essere...» «ed io fui l'uomo d'altri tempi...» —; per questo la sua filosofia, più che dalle cose, scaturisce dalle parole. Nella sua lirica non c'è l'amore platonico, se eccettuiamo l'attimo di *La signorina Felicita*, e quello sensuale spesso lo disgusta; non lo soddisfa la vita, ma lo atterrisce il pensiero della morte, non ha tanta forza di morire per cui canta la sua giovinezza.

A Gozzano manca, in definitiva, una coerenza lirica. Egli ha molti attimi che l'avrebbero potuto sollevare ad altezze imprevedute, ma sono poco sviluppati e non riescono ad appassionare così come ce li ha fatti pervenire. Il suo stato d'animo ondeggia nel tormento dell'essere e del non essere: questo avrebbe potuto renderlo grande, ma la sua lirica non ha questo tormento, sebbene stati d'animo di questo tormento stesso e quando riesce a fondere i suoi sentimenti ci giunge freddo e non riesce a commuoverci. Perciò *Invernale* è una lirica mancata e tutta la sua anima ci viene filtrata in due versi, chiusi da due punti esclamativi e ornati di una dieresi: «O voce imperiosa dell'istinto! / O voluttà di vivere infinita!».

Viene da pensare che su questa linea espressiva il mondo di Gozzano non resiste a una minuta analisi critica: c'è in lui un senso della vita, ma questo, se si può intravedere scavando nel suo libro, rimane tuttavia caotico o espresso male e quel che di esso rimane sono dei sentimenti, che bastano a fargli creare solo attimi di poesia. Gozzano ama soprattutto tutto ciò che non poté soddisfare. Troppo a contatto con l'umanità «così con due gambe che fanno tanta pena» non crede a essa, mentre si apre alla speranza nella bontà della Natura:

La Patria? Dio? L'umanità? Parole
che i retori t'han fatto nauseose!...

Lotte brutali d'appetiti avversi
dove l'amina putre e non s'appaga...
Chiedi il responso all'antica maga
la sola verità a sapersi;
la Natura! Poter chiudere in versi
i misteri che svela a chi l'indaga!

Ah! La Natura non è sorda e muta;
se interrogo il lichène ed il macigno

essa parla del suo fine benigno...
Nata di sé medesima, assoluta,
unica verità non convenuta,
dinanzi a lei s'arresta il mio sogghigno³⁹,

Un amore sensuale vissuto troppo intensamente e, in genere, un amore concessogli dalle donne che riempiono in massima parte il suo libro, lo disgusta. Egli è stato troppo attore di questo mondo per poterlo rivivere e per potere scoprire ciò che lo disgusta e ciò che lo ha ricevuto; ma Gozzano non si ribella né contro l'amore né contro il mondo e ciò che sente non riesce a realizzare artisticamente, ma affiora debolmente e indeterminatamente dal complesso delle sue liriche senza riuscire ad avvincere o a rendere, almeno, esattamente il suo pensiero: da ciò la sua superficialità e la sua impotenza artistica.

In questo senso l'ispirazione maggiore gli viene da ciò che — desiderato — gli sfuggì nella vita e gli lasciò l'anima piena di dolcezza e di rimpianto. Tutto questo egli cerca affannosamente di concretare nella sua lirica e il tormento che si impossessa delle sue facoltà — fantasia e sentimento soprattutto — gli fa scaturire quella poesia che, superando ogni possibilità artistica, può arrivare, con la forza di queste stesse facoltà, alla creazione della poesia, supplendo tutto ciò che era in deficienza allo stesso artefice.

Possiamo allora affermare che Gozzano fu un poeta, perché attraverso la poesia sentì di liberarsi di questo desiderio per le cose che non lo avevano soddisfatto nella vita. Come canta la sua giovinezza e sente di amarla perché un giorno si avvide che essa gli era sfuggita e che non l'aveva potuto vivere e non si era potuto saziare di essa; come sente un desiderio per Graziella «perché troppo presto ella scomparve, taciturna come il dolore» così, della donna che ha posseduto, l'unico ricordo che gli rimane è «la bocca che non diè parola»; così sente di potere amare Carlotta perché non la rivede nel fiore; così si sente preso d'amore per la Cocotte perché non la rivede da venti anni. E spesso e con insistenza questo motivo ritorna nella lirica di Gozzano, per una donna, per un luogo, per una cosa. Al di sopra e al di fuori della realtà egli vuole crearsi un mondo tutto suo, che gli appartenga, perché gli nasce dalla fantasia e perché, amato intensamente, riposa con dolcezza nel suo cuore.

Riportiamo di Gozzano un sonetto posteriore ai *Colloqui*:

Tutto ignoro di te: nome, cognome,
l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto
e sapere non voglio e non ho chiesto
il colore nemmeno delle tue chiome.

³⁹ GOZZANO, *Pioggia d'agosto*, vv. 23-36.

Ma so che vivi nel silenzio, e come
care ti sono le mie rime, e questo
ti fa sorella nel mio sogno mesto,
o amica gema volto e senza nome.

Fuori del Sogno fatto di rimpianto,
forse non mai, non mai ci incontreremmo,
forse non ti vedrò, non mi vedrai.

Ma, più di quella che ci siede accanto,
cara è l'amica che non conoscemmo,
supremo il bene che non giunge mai⁴⁰.

e i versi di *Cocotte*:

Il mio sogno è nutrito d'abbandono,
di rimpianto. Non amo che *le* rose
che non colsi. Non amo che le cose
che potevano essere e non sono
state...⁴¹.

Ecco dunque il suo stato d'animo migliore e l'ispirazione che ha avuto in modo più ampio. Però Gozzano, prima d'arrivare a infonderli nelle cose che cantava, attraversò un periodo di elaborazione che, proporzionatamente alle liriche che di lui ci rimangono, è abbastanza lungo. Né si sente in questo periodo stesso il desiderio della liberazione: vi si è abbandonato con tanta incoscienza quanto maggiormente poteva nuocergli ed effettivamente gli ha nociuto. Perciò questo stato d'animo noi lo troviamo diluito in troppi versi, prima di essere sintetizzato in una sola poesia; perciò abbiamo, per impotenza artistica, ancora il suo pensiero scaturito dalle parole anzi che dalle cose. Si potrebbe quasi dire anzi che esso si trovi enunciato in tutte le sue poesie e che costituisca il punto di partenza di tutta la sua ispirazione.

Un'aspirazione a cui però venne a mancare quel tormento ulteriore che la sollevasse dalla superficialità in cui cadeva. Questo stato d'animo insomma, gli affiora volta per volta e, volta per volta, il poeta lo ricaccia indietro e lo esprime innestandolo in mezzo ai suoi versi, senza spiegarselo e senza afferrarlo nella sua compiutezza, ma piuttosto cercando quasi di scacciarlo come un pensiero molesto. A noi è pervenuto perciò in tutti gli atteggiamenti; monco più volte nella forma e mutilato nella sostanza, capovolto o inaridito come ispirazione. *L'amica di Nonna Speranza* è l'estrinsecazione di questo stato d'animo. Qui il rimpianto di tutte le cose che potevano essere e non

⁴⁰ GOZZANO, *Poesie sparse, Ad un'ignota*.

⁴¹ GOZZANO, *Cocotte*, vv. 67-71.

sono state, delle rose non colte, si ravviva proiettandosi entro tutto un mondo da cui scaturisce poi la poesia. Né *L'amica di Nonna Speranza* è solamente rappresentazione di questo mondo in sé e per sé come opera di prosa, ma è rappresentazione di uno stato d'animo lirico che diventa, nel suo complesso, canto puro.

Procedendo nella lettura della prima parte de *I colloqui* ci era sembrato di sfogliare le pagine di una nuda e semplice enumerazione; poi, al termine, tutto acquista un suo sapore e tutte «le cose di pessimo gusto» hanno un loro significato e parlano un loro linguaggio. Non è il caso di parlare, s'intende, di capolavoro, che anzi, attentamente esaminata, la poesia appare povera nell'espressione (il linguaggio diretto, variamente interrotto, che se da un canto riesce a essere suggestivo e a fare acquistare un tono caricaturale a tutta la poesia, deve dire ciò che non sa dire in sintesi il poeta) e nel respiro lirico, affannata in alcune parti e ripetuto ciò che era già detto in altre. Ci chiediamo: come guarda Gozzano il mondo da lui rappresentato ne *L'amica di Nonna Speranza*? I ninboli rari sugli alti comò, le miniature o «figure sognanti in perplessità» Carlotta e Speranza con i loro sogni romantici danno certamente all'animo del poeta un senso di dolcezza ristoratrice: in quella pace egli si culla e cerca di rifarsi con sulle labbra un leggero sorriso che gli deriva quasi dalla soddisfazione di sentirsi in un mondo nuovo, tanto cercato e tanto diverso da quello che era accanto a lui.

Ci accorgiamo che si tratta di un sorriso che, a volte, può sembrare leggera ironia, a volte scetticismo, a volte amore per le cose che canta. È tutto questo assieme: in fondo Gozzano è troppo preso da Carlotta e Speranza, dagli zii di molto riguardo, da tutto ciò che circonda i suoi stessi personaggi, per poterli guardare dall'alto o dal di fuori. Egli, con l'anima, fa parte del suo quadro stesso; e non che vi si veda specchiato ma invece vi si sente, unico personaggio, il poeta che canta e l'attore che rappresenta. Così abbiamo la chiusa romantica alla quale egli apre tutto il suo cuore e giustifica quanto vi ha di romantico nel mondo che ha rappresentato.

... Ove sei
o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore?⁴².

Questa conclusione non appartiene solamente all'*Amica di Nonna Speranza*. Si trova in quasi tutte le poesie di Gozzano: sia che canti Graziella nelle *Due strade*, bimba che chiude nelle palme la sua sorte, sia che Felicità apra nuovi orizzonti al suo cuore arido, sia che richiami la Cocotte, in ogni donna il poeta cerca colei che possa amare, e ogni donna pensa di potere amare tanto romanticamente, quanto il pensiero che gli nasce in *Un'altra risorta* di

⁴² GOZZANO, *L'amica di Nonna Speranza*, vv. 109-110.

... Petrarca che raggiunto fu
per via, da Laura, com'io son da Lei...⁴³,

e solo che con lei, la donna amata, sorella e materna, trova un barlume di luce, e con lei si avvia prigioniero

”... del Tempo, del nemico...
Dove Lei sale c'è la luce, amico!
Dov'io scendo c'è l'ombra, amico mio!...”

Ed era lei che mi parlava, quella
che sorgeva dal passato eterno
sulle tepide soglie dell'inverno?
La quarantina la faceva bella,
diversamente bella: una sorella
buona, dall'occhio tenero materno⁴⁴.

Si tratta di un elemento romantico che si trova in tutte le sue liriche: quasi a conclusione di ciò che prima è detto, addolcisce l'ironia che affiora; spesso anzi sembra che il poeta si costringa a uno scetticismo poco sincero per il solo fatto di ironizzare i suoi stessi sentimenti, con i quali gioca e si trastulla e per poi annullare, con un solo verso che chiude, l'atteggiamento di tutta la lirica. Né un lettore poco attento può avvertire facilmente i vari cambiamenti, perché il tono è stato mantenuto da un certo simile ritmo blando e carezzante — non lo stile aspro e sincero degli umoristi — che può parere musica e non ha evidentemente l'aria di ironizzare ciò che è poi un sentimento del poeta stesso. Del resto Gozzano non raggiunge mai la perfetta serenità e mai guarda dal di fuori il mondo che costruisce: egli vela la sua tristezza e quando l'amaro risale in gola e non riesce a frenarlo, abbiamo la roboante retorica delle prime parti di *Paolo e Virginia* o la stanca elegia delle ultime.

In questo modo i suoi sentimenti si accavalcano gli uni sugli altri, dissimulandosi, e, scontento di ogni cosa, ciò che desiderò ardentemente prima, gli riuscirà fastidioso e non lo accontenterà poi. Solo, a lenire la sua tristezza e a riempirgli l'anima di dolcezza, c'è sempre per lui la Natura: di fronte a essa egli non cerca più di dissimularsi o di costringersi, ma vi si tuffa e respira del suo profumo a pieni polmoni.

Durante una permanenza nel Canavese (quella stessa forse che sarà occasione al sogno di Carlotta), nel settembre del 1907, il protagonista, malato e in procinto di partire per un viaggio terapeutico verso i paesi caldi d'oltremare, fa conoscenza, attraverso il farmacista del luogo, di un modesto proprietario terriero, mezzo contadino e mezzo borghese, buon uomo «in fama d'usuraio», ancora impelagato in vecchie pendenze notarili legate al passaggio di proprietà del suo podere ex-

⁴³ GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 49-50.

⁴⁴ GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 34-42.

gentilizio, giunto nelle mani del suo trisavolo, con notevoli complicazioni ipotecarie, dalle mani bucate di una famiglia di marchesi in dissesto; e soprattutto fa conoscenza e amicizia con la figlia di lui, Felicita, che del giovane «avvocato» cittadino, malato e poeta, si innamora. Importante di questo fatto è anche il fascino che essa esercita su di lui.

Felicita non rassomiglia a nessuna delle donne che egli ha conosciuto e ci ha presentato: non alla scaltra signora e amica di certe lontane passeggiate o di certi più sensuali e tormentosi convegni intimi, non alla giocosa amica dal «sottile corpo di cinedo» e dalla gonna profumata, non all'amante poetessa dalla densa capigliatura, non all'indomita e procellosa pattinatrice, non ad altre prosperose e argute fanciulle e, ancor meno, alla bruna e abbagliante Graziella. Felicita interrompe anzi, bruscamente, questa teoria di belle donne e riesce ad allontanarle tutte, lei «quasi brutta, priva di lusinga» nelle vesti «quasi campagnole», con una somma di lineamenti fisionomici e di tratti che possono anche comporre l'insieme pittorico e figurativo di «un tipo di beltà fiamminga», ma mai un bel viso di donna; anche l'aggettivo *bello*, così caro a Gozzano proprio per la sottigliezza e fragilità del suo spessore semantico usurato dai secoli, riferito a qualcosa che appartiene a Felicita significa altro da quel che significava attribuito alle altre donne.

Tuttavia, Felicita, come il suo amore, è appunto anche questo; confronto e contrasto con quanto l'ha preceduta: «e più d'ogni conquista cittadina / mi lusingò quel tuo voler piacermi!»⁴⁵. Siamo agli antipodi del fascino delle donne belle, agli antipodi della faccia muta dell'amica «che par sogni l'inganno od il congedo / e che piacere a me par che le spiaccia»⁴⁶, nonché del severo comando della pattinatrice e della stretta turbatrice della sua mano.

Qualcosa è mutato anche nel protagonista a seguito dell'esperienza fatta e dei ricorrenti fallimenti, a seguito delle rivelazioni di *Convito* e del suo dialogo con la morte: deluso e stanco della parte tante volte sostenuta, e che la mondanità cittadina impone, di conquistatore (*Invernale* è una quasi parodica abdicazione anche a questa), egli gode nel subire, quietamente e passivamente, la semplice e ingenua corte di Felicita, accetta di farsi inizialmente innamorare da lei più di quanto non se ne innamori da sé. È un atteggiamento che avrà un esito ben preciso nel seguito dei *Colloqui*.

L'amore per Felicita nasce anche da moltissime altre cose e risulta, alla resa dei conti, assai più che un ritocco alle connotazioni del tema d'amore quale fin qui si era sviluppato nel libro (e anche nell'intera poesia gozzaniana). Nella «grande pace settembrina» di Villa Amarena il protagonista può riconsiderare un po' tutta la propria vita e riesaminare tutte le sue scelte. A invitarlo al ripensamento sono specialmente l'ambiente (la casa e i luoghi, noti, riconoscibili, familiari) e la semplicità della vita che vi si conduce, semplicità della quale Felicita è la più quieta e diligente

⁴⁵ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 294-295.

⁴⁶ GOZZANO, *Il gioco del silenzio*, vv. 23-24.

vestale e la cucina il tempio più certo. Proprio in questa cucina, dopo cena, mentre la vecchia Maddalena rigoverna e riordina e Felicità tace per non disturbarlo, egli recita davanti al camino il suo primo atto di coscienza:

la canzone d'un grillo canterino
mi diceva parole, a poco a poco,
e vedevo Pinocchio e il mio destino...⁴⁷.

Vuole essere un cenno fatto in tono leggero, senza risvolti drammatici, senza apparenti dilemmi assillanti, ma il richiamo non è casuale e non è soltanto il passeggero ricordo di una lettura infantile. È invece, nei placatissimi toni di questo rilassante dopocena, un'allusione vivacemente autoironica e il segno di una introspezione più seria di quanto la celia non dica⁴⁸. Qualche ritocco andrebbe certo apportato, ma l'autoironia del protagonista gozzaniano mi pare fuor di dubbio, e l'allusività della citazione trova nella *Signorina Felicità* e altrove più di una conferma.

Avvocato di nome, ma di diritto e di fatto soltanto poeta, collezionista di farfalle, naturalista dilettante, pellegrino d'amore, egli può ben prendere su di sé i rimproveri del grillo e identificarsi con il burattino vagabondo. Soprattutto in una casa come quella, accanto alla solerte Felicità che tosta il caffè, cuce, rammenda paziente, accanto a quel suo padre «quasi bifolco» e agli ottimati campagnoli suoi amici: il notaio, il sindaco, il dottore, le cui voci gli giungono dalla stanza vicina assieme al sibilo del fuoco e al canto del grillo; egli può sentirsi un poeta-Pinocchio, distratto, assente e inutile in un mondo costruito su tutt'altra misura, e può interrogarsi sul proprio destino e la porzione di vita che gli resta. Quando si riscuote, trova con gli occhi il conforto di Felicità sorridente.

Al fianco di Felicità egli visita anche il solaio, pieno delle «vane forme / di ciò ch'è stato e non sarà più mai»⁴⁹, di «rottami del passato vano», polveroso e favoloso bazar della sua musa che ama quel ciarpame e usa come metronomo il «ritmo eguale dell'acciotolio». E qui il poeta ritrova, logori

⁴⁷ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 124-126.

⁴⁸ Non osiamo, e sarebbe inutile, ipotizzare discorsi di questo grillo parlante canavesano, ma ricordiamo quelli del grillo di Collodi, che forse bastano, e le risposte dello spensierato burattino:

— Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori e che abbandonano capricciosamente la casa paterna. Non avranno mai bene in questo mondo, e prima o poi dovranno pentirsene amaramente.

— Canta pure, Grillo mio, come ti pare e piace; ma io (...) a dirtela in confidenza, di studiare non ne ho punto voglia, e mi diverto più a correre dietro alle farfalle e a salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido....)

— E se non ti garba di andare a scuola, perché non impari almeno un mestiere, tanto da guadagnarti onestamente un pezzo di pane?

— Vuoi che te lo dica? (...) Fra i mestieri del mondo non ce n'è che uno che veramente mi vada a genio (...) Quello di mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo (COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 14).

⁴⁹ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 135-136.

e confusi, altri miti del suo paese dei balocchi, il ritratto della bianca bellissima marchesa, ultima proprietaria nobile di Villa Amarena, e il ritratto di «Torquato nei giardini d'Este», simbolo della gloria poetica. L'una, in odore di iettatrice, è stata confinata lassù e, avvolta nel peplo altocinto e mollemente adagiata «all'ombra d'uno speco / arcade, sotto un bel cielo pagano»⁵⁰, sorride pateticamente ignara del suo destino di miseria e di inedia; all'altro, laureato e inciso su una stampa mediocre, tocca subire l'ingenua domanda di Felicita: «Avvocato, perché su quelle teste / buffe si vede un ramo di ciliegie?»⁵¹ e, sotto il basso soffitto della mansarda, la solidarietà di tre ceste e un canterano stile impero.

Sul Canavese intanto — nel contempo che i due visitatori del solaio guardano attraverso l'abbaino ovale, che appare deformato dai telaietti quadrati del vetro «come un antico smalto innaturale» — cala il tramonto; e il protagonista pensa al mondo che sta oltre quei «colli dilettoni», lontano dalla pace del loro rifugio e pieno di «lotte» e di «commerci turbinosi», popolato di miseri «così con due gambe» che si combattono disperatamente, sotto chimeriche insegne, per la conquista del piacere, della ricchezza, della gloria. Per la seconda volta il poeta è costretto a riflettere sulla propria poesia: «o Musa — oimè! — che può giovare loro / il ritmo della mia piccola voce?»⁵², sulla sua esilità e vanità rispetto a quel mondo; e per la prima volta gli si affaccia chiara l'ipotesi della resa su tutti i fronti e dell'esilio: «Meglio fuggire dalla guerra atroce / del piacere, dell'oro, dell'alloro»⁵³. Anche da quest'ultimo fronte egli sente ora di doversi ritirare, dalla trincea più a lungo tenuta e difesa, ed è l'unica ritirata che gli strappi un accento di rimpianto e uno scatto polemico:

L'alloro... Oh! Bimbo semplice che fui,
dal cuore in mano e dalla fronte alta!
Oggi l'alloro è premio di colui
che tra clangor di buccine s'esalta,
che sale cerretano alla ribalta
per far di sé favoleggiar altrui...⁵⁴.

Riteniamo superfluo dare un nome a questo vittorioso concorrente; ciò che conta è il ritratto che il nostro protagonista ne fa, un ritratto fragoroso e tribunizio, plateale. Costui saprà guadagnarsi l'applauso e il lauro del suo tempo perché ne avrà rispettato il gusto e i desideri, non certo il flebile alunno della Musa «a lutto», che disprezza lui e quel tempo e riconosce anche in questa sua passeggera stizza il riflesso di «piccole miserie» cittadine, un cedimento al mondano rumore. A

⁵⁰ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 49-50.

⁵¹ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 161-162.

⁵² GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 195-196.

⁵³ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 197-198.

⁵⁴ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 199-204.

tutto quest'arco di riflessioni, però, si lega, per contrasto, la sua prima semiseria proposta fatta a Felicita prima di abbandonare il solaio: «"Sarebbe dolce restar qui, con Lei!..." — / "Qui, nel solaio?..." — "Per l'eternità!" — »⁵⁵.

Il seguito di questa singolare dichiarazione d'amore, ancora degna dell'antico sognatore, avverrà nel parco adibito a orto, mentre Felicita cuce e quando il ripensamento del protagonista avrà fatto altri passi innanzi ed egli si sarà quasi deciso, stavolta sì, a «gettare i sogni sparsi per una vita nuova»⁵⁶, a fare cioè la scelta di cui Graziella non aveva saputo persuaderlo, e a farla con Felicita, che lo ascolta inebriata e pare imporre rischi tanto minori rispetto a quelli rappresentati dalla trionfante adolescenza di Graziella. Quest'ultima e il suo mazzo di rose sarebbero stati il premio per chi avesse saputo volarle accanto, per avere Felicita basta avere il coraggio di sederle vicino e di non abbandonare il suo pacifico mondo. Perciò a questo punto l'avvocato che ha ascoltato i rimbrotti del grillo e ha esplorato il mondo dal «rifugio luminoso ed alto» del solaio, può dirle: «Tutto mi spiace che mi piacque innanzi! [...] Se Lei sapesse come sono stanco / delle donne rifatte sui romanzi!»⁵⁷ e ripeterle: «Ah! Rimanere qui, sempre, al suo fianco, / terminare la vita che m'avanzi / tra questo verde e questo lino bianco!»⁵⁸; ed è non soltanto l'addio estremo a gran parte del proprio passato, ma anche la liquidazione severa di un mondo e di un gusto, di una letteratura e di un modo di vita che artificialmente la imita. Di conseguenza, il protagonista si avvicina alle radici profonde del «maleficio» che fin dalla culla ha segnato il suo destino, soprattutto quello sentimentale.

«Rifatte sui romanzi» non sono né Virginia né Carlotta, naturalmente, perché provenienti da tempi in cui ideali di vita e immagini letterarie, amore e poesia, valori ideologici e valori artistici, realtà e sogno, sentimenti ed espressione poetica di essi mantenevano una organicità e omogeneità che non consentivano fratture e dualismi, senza che perciò si dovesse parlare dell'arte come di una banale e passiva mimesi della vita ovvero, con Wilde, della vita come di un'imitazione dell'arte. Se tali non appaiono ai nostri occhi attraverso il racconto del poeta protagonista, è perché egli le ha vagheggiate senza potersi disfare della propria coscienza presente e di questa non ha potuto cancellare i segni. Egli è nato quando il filo diretto tra vita e arte si era già irrimediabilmente spezzato e quando una società colma di tensioni e lacerazioni, travolta senza eccezioni dal «turbine dell'oro» che crea e ricrea fazioni fratricide, lungi dal produrre una letteratura che la esprimesse per quel che era, aveva dato luogo a una scaltrita poesia che si baloccava con stanchi residui tardo-

⁵⁵ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 209-210.

⁵⁶ GOZZANO, *Le due strade*, v. 56.

⁵⁷ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 253 e 257-258.

⁵⁸ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 254-256 .

romantici e contemporaneamente si compiaceva di musiche raffinate e composite, di sensazioni rare e squisite e del rovesciamento, che ambiva a essere prezioso, dei pudori romantici.

Di qui una letteratura dove si mescolano sensualità e misticismo, religione e voluttà, scrupoli ascetici e gusto del peccato, e la sua funzione sempre più chiara di intrattenimento non sempre limpido e di evasione per una società che, senza riconoscersi in essa, ne fruisce come di una moda e vi si adegua, imitandola, come a una sovrastruttura non solo culturale-ideologica ma anche psicologica e di gusto. Proprio dalla scissura profonda tra società e letteratura, tra vita e arte, nascono il vitalismo estetistico e le «donne rifatte sui romanzi».

Si tratta dello stesso clima respirato dal protagonista fin dalla nascita, clima per una parte fatto di esaltazione illusoria e di trasognata evasione dalla realtà nonché di mitologia dell'*artifex* superuomo, per l'altra di gelido e anche cinico artificio, di passioni costruite a freddo, di elaborati tormenti sensuali e di noia sentimentale; e ne è maturato il triste «adolescente cieco di desiderio» e infine il «freddo sognatore». Ora, Felicità è così palesemente la negazione di tutto ciò, la sua vita e il suo mondo sono così naturalmente il rovesciamento della vita mondana e della sua fenomenologia di salotti e di alcove e di competizioni feroci, che l'avvocato, nell'atto stesso di confessarle di non aver mai amato, può per un breve momento dimenticare le prime ascoltatrici della sua confessione, ossia le ombre di *Convito*, e la loro oracolare risposta; può sperare che Felicità, e non la morte, possa essere capace di forzare «il chiuso cuore che resiste». Con lei egli può addirittura pensare anche di rimettere i piedi sulla terra e di riconciliarsi con la realtà. Ecco, quindi, la sua nuova e ben diversa proposta alla sgomenta innamorata: «Mia cara Signorina, se guarissi / ancora, mi vorrebbe per marito?»⁵⁹. Felicità scoppia in singhiozzi, e le sue sono lacrime di commozione profonda, ma non di gioia; essa intuisce assai più chiaramente del suo pretendente, e ne soffre, l'irrealizzabilità di quel progetto, e si difende da quell'ipotesi così bella e così impossibile da risultare crudele.

Tuttavia, qui noi tocchiamo con mano la svolta che *Signorina Felicità* imprime al racconto, una svolta che il naufragio fatale di quest'ultima ipotesi non renderà meno irreversibile e decisiva. È l'intera visione del mondo del protagonista che a questo punto muta rotta, corregge la propria ottica, riduce ad altra misura le proprie dimensioni. Egli è prossimo al punto di massima vicinanza al reale e, quasi, di impatto con quest'ultimo. Fin qui il suo sogno glielo ha fatto sorvolare ad altezze via via diverse ma il più delle volte consistenti, gli ha consentito di compierne numerosi peripli e di esplorarlo dall'alto ma di approdarvi poche volte, e per poco, per poi rapidamente rifuggirne deluso e insoddisfatto; e del resto a sfiorare il modesto mondo di Felicità egli giunge proprio ricadendo da distanze stellari, dal pianeta di Virginia. Ma appunto questo ristretto mondo è una regione del reale, anche se laterale e appartata, e proprio queste caratteristiche anzi lo spingono a tentare l'atterraggio.

⁵⁹ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 269-270.

Non perciò la novità è minore: per discendervi bisogna egualmente accettare di adattarsi ai valori del reale, ai suoi costumi, al suo linguaggio, appunto alle sue dimensioni, e rinunciare a quelle del sogno. Nel sogno l'Amore è un valore da scrivere con la maiuscola, come la Gloria, nel reale il «puro amore» dell'avvocato e di Felicita si accontenta della minuscola e, per buona educazione, si può invece scrivere maiuscolo Signorina; le donne e gli uomini del sogno sono *amici* o *amanti*, più anticamente *sposi*, e non mai *mogli* e *mariti* (anche se le amanti del sogno hanno a volte purtroppo un marito e gli amici sono qualche volta anche amici del marito), nel reale quelle parole mutano significato e segno o non vogliono dir nulla: Felicita non sa cosa sia (e non vorrebbe) un amico o un amante, e a lei l'avvocato accetta di chiedere se lo vuole per marito. *Marito* è parola infrequente nei *Colloqui* (*moglie* addirittura assente e sostituita da *consorte*) e in tutta la poesia di Gozzano come rare vi sono le intrusioni del reale, ma appunto essa è un passaporto verso il reale e una pessima credenziale invece ai confini del sogno.

Sono questi i motivi per cui la proposta di matrimonio fatta a Felicita è decisiva e dà la misura della globalità del ripensamento intervenuto nel nostro eroe. Che sia veramente a un passo dal rimettere piede nella realtà, ce lo conferma egli stesso nella VI parte del poemetto. È il suo massimo sforzo in questa direzione, e ne viene coinvolto ogni aspetto della sua vita; è anche il massimo e il più drastico sforzo che il poeta e l'intellettuale, sradicato dal suo ceto d'origine ed emarginato dal progresso sociale, e non ancora reintegrato e adibito ad altre funzioni, fa per non restare uno spostato, un individuo asociale e anomalo. Il suo sforzo va fatalmente in direzione regressiva, tende, attraverso un'autonegazione, a tornare alle origini e riconquistarsi la credibilità e il prestigio sociale del nonno o del padre, disposto anche a scendere di un gradino nella gerarchia dei ceti, con un'attività concreta e onesta e della quale non debba vergognarsi (ecco spiegati anche il grillo e Pinocchio). Accasarsi, lavorare, accontentarsi e andare a fronte alta. Questa è la felicità che il «dolce paese che non dico» e Felicita promettono; inutile dirlo, minuscola anch'essa (malgrado il v. 377: «Ecco la Morte e la Felicità!») rispetto a quella balenata e scomparsa con Graziella. Si diceva, certo, autonegazione:

Unire la mia sorte alla tua sorte
per sempre, nella casa centenaria!
Ah! Con te, forse, piccola consorte
vivace, trasparente come l'aria,
rinnegherei la fede letteraria
che fa la vita simile alla morte...

Oh! questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,

ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d'essere un poeta!⁶⁰.

Tuttavia, conviene smettere di passare per avvocato presso beneducati e rispettosi paesani e di doversi invece vergognare di un mestiere che non ha come tale cittadinanza nel reale ed è piuttosto una fede che da quest'ultimo allontana irreparabilmente condannando all'astrazione e alla sterilità di un sogno più simile alla morte che alla vita. Meglio negarsi come intellettuale e come poeta, tornare alla campagna, sposare Felicità che può far felici più di una «intellettuale gemebonda» e «vivere alla piccola conquista / mercanteggiando placido, in oblio»⁶¹ come il suocero e come il farmacista: «Non più l'esteta gelido, il sofista», «Ed io non voglio più essere io!»⁶². Questo significa certo arrendersi e venire a patti con il mondo e con la realtà che resta una sola anche se, accanto alla città dove più infuria la guerra dell'uomo con l'uomo per il piacere, l'oro e l'alloro, essa conserva queste isole arcaiche e apparentemente immuni che sono i residuali rifugi del passato. A una di queste il protagonista è comunque disposto ad adattarsi come allo spazio più antico e paterno che il presente conceda, in favore di questa realtà laterale egli è disposto ad abdicare al sogno e alla poesia, avendo per sé la garanzia e il pegno di placida semplicità che Felicità rappresenta e incarna. In realtà questo è lo zenit del più realistico e più borghese, del meno dannunziano e del meno romantico dei suoi sogni, e tuttavia di un sogno quanto gli altri impraticabile nella realtà e nel presente.

Nonostante i suoi dubbi di fondo non siano tutti sopiti:

Giova guarire? Giova che si viva?
O meglio giova l'Ospite furtiva
che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?⁶³.

La morte, egli crede, gli sbarrava stavolta il passo verso la felicità; per tentare di sfuggirle deve partire, se volesse afferrare l'attimo fuggente e restare, la morte gli piomberebbe addosso. Così il progetto, rinviato, rientra e ridiventa sogno. Egli, nel «mestissimo giorno degli addii» replicherà la sua domanda a Felicità, come i fidanzati di un tempo:

Signorina, s'io torni d'oltremare,
non sarà d'altri già? Sono sicuro
di ritrovarla ancora? Questo puro
amore nostro salirà l'altare?⁶⁴.

⁶⁰ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 296-307.

⁶¹ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 323-324.

⁶² GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 321 e 320.

⁶³ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 366-368.

⁶⁴ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 399-402.

E ne avrà finalmente in risposta il canonico sussurro di un *giuro*. Ma la realtà è ormai un'altra volta lontana, il presente sta già stingendosi in passato e Felicità è quasi sul punto di diventare Carlotta: disegna una ghirlanda con i nomi e una data, «trenta settembre novecentosette», che soltanto per caso rassomiglia a una data prossima e vera, e il protagonista gode in silenzio «quel romantico gesto d'educanda». Nell'istante del congedo l'ottica è di nuovo quella della memoria poetica e del sogno e il «dolce paese» non è più di questo mondo:

Giunse il distacco, amaro senza fine,
e fu il distacco d'altri tempi, quando
le amate in bande lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando
diligenze che andavano al confine...

M'apparisti così come in un cantico
del Prati, lacrimante l'abbandono
per l'isole perdute nell'Atlantico;
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovine romantico...
Quello che fingo d'essere e non sono!⁶⁵.

L'avvocato parte, seguito dal pianto e dal giuramento di Felicità, dalla furibonda gelosia del notaio, suo rivale in amore, e dal sollievo del farmacista al quale il notaio ha tolto il saluto perché era stato lui a presentare il forestiero a Felicità. Classico finale per una malinconica storia d'amore, se il protagonista fosse morto. Però l'avvocato non è morto, è tornato dai paesi d'oltremare e sta meglio, ma non è tornato, naturalmente, da Felicità. È tornato a casa sua e anche, magari, alla casa di nonna Speranza che dista ben poco dal paese di Felicità e da Villa Amarena, ma non ha, per parte sua, né corrisposto al giuramento né tenuto fede al romantico vincolo della ghirlanda con i due nomi; semplicemente, nel giorno onomastico di lei, egli la ricorda e rammenta l'intera vicenda del loro amore che non salirà alcun altare. Finale molto meno classico; e infatti non è un finale.

Il protagonista ha concepito e tentato fin dove possibile un riaggancio con la realtà, ha tentato di realizzare, come se fosse un problema individualmente risolvibile, la saldatura tra il suo io ideologico e psicologico e il suo tempo e la società, disposto a pagare come prezzo la sua poesia, cioè l'unico suo mezzo di rivalsa nei confronti di quel tempo e quella società, disposto a un ufficiale e pubblico atto d'abiura e di sottomissione. In questo arduo passo l'amore di Felicità l'avrebbe aiutato e ripagato. Era, però, un'operazione individualistica e velleitaria e per la quale bisognava

⁶⁵ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 423-434.

comunque pagare un prezzo insostenibile, ossia annullarsi, auto-negarsi e soprattutto far tacere la propria voce poetica.

Proprio questa, e forse soprattutto questa, si è ribellata e nell'ultima parte del poemetto, anziché tacere o predicare il silenzio, essa canta con il suo timbro più caratteristico: cadenze, stile, immagini, registro dell'ottava sezione di *Signorina Felicita* testimoniano da soli che l'impresa è fallita, che lo sforzo del protagonista è stato vano e che l'avvocato non può tornare. Ciò non toglie che questa esperienza lasci in lui tracce incancellabili e resti irreversibile. Le dimensioni del reale sono apparse chiare agli occhi del protagonista e per un breve ma indimenticabile momento la sua Musa si è piegata a cantarle. È questa la svolta che *Signorina Felicita* introduce nel racconto.

In futuro il protagonista sarà senz'altro «reduce» dall'amore e dalla morte ma anche, e forse più, reduce da questa vicenda e da ciò che conoscitivamente ha per lui comportato: l'esilio non elimina la nostalgia del reale e il ripudio del sogno e soprattutto non sopisce la vergogna di essere poeta. Per ora, tuttavia, egli è pur sempre il «gelido sofista» o il «freddo sognatore», è pur sempre il poeta la cui Musa rincorre il passato; ha lasciato una Felicita che nel giorno dell'addio già rassomigliava straordinariamente a Carlotta, può ora tornare a Carlotta, ma non a Felicita.

In perfetta solitudine infatti il protagonista rivisita il vecchio salotto di nonna Speranza dove, più fortunati di quelli finiti nel solaio di Villa Amarena, gli oggetti più svariati sono rimasti al loro posto a comporre la stanza d'epoca di un museo. Così ordinati e disposti, anziché essere una «stirpe logora e confusa», costituiscono ancora il decifrabile linguaggio di un tempo remoto e la formula magica capace di rievocarlo. Basta che fra essi egli scelga e apra, come aveva fatto con il libro di Paolo e Virginia, un album di dagherrotipi scoloriti perché una data e due nomi rimettano in moto, a ritroso, il meccanismo del tempo: «rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta».

Per una diligenza che parte, potremmo dire, un'altra che arriva. È, naturalmente, soltanto una metafora, ma di essa l'avvocato si è servito per descriverci il suo distacco da Felicita che, nell'estrema metamorfosi del poemetto, era diventata l'amata «in bande lisce e in crinoline» salutante il promesso sposo, «buono / sentimentale giovine romantico»; mentre ora – in *L'amica di Nonna Speranza* -, da un'altra metaforica diligenza, vediamo scendere proprio due romantiche diciassetenni: entrambe hanno «divisi i capelli in due bande scendenti a mezzo le guancie», entrambe indossano la gonna dagli ampi cerchi per cui «più snella da la crinoline emerge la vita di vespa». Metafora giustificata, dunque, e della quale il narratore si è servito ad attutire il passaggio dal capitolo di Felicita a quello de *L'amica di Nonna Speranza*. Le due amiche, Speranza e Carlotta

«Son giunte da Mantova senza stanchezza al Lago Maggiore / sebbene quattordici ore viaggiassero in diligenza»⁶⁶.

In questo agiato e pacifico mondo di metà Ottocento, come già sotto le sembianze di Paolo in quello di Virginia, il protagonista, nipote nascituro e indiscreto, circola liberamente, ascoltando i «bei conversari» e i pettegolezzi degli adulti sul dongiovannismo di Vittorio Emanuele II e la pinguedine poco adatta all'*Ernani* del soprano scaligero Teresa Brambilla, seguendo in giardino le fanciulle, opportunamente allontanate proprio perché non sentissero quelle piccanti allusioni, e tendendo l'orecchio alle loro languide confidenze sull'amore sconosciuto e sognato e sul poeta ventottenne dalla bellissima dentatura, conoscente di Mazzini e frequentatore del salotto della contessa Maffei (dunque antiaustriaco e rivoluzionario), che ha fatto leggere a Carlotta i suoi «versi divini» e le ha donato un libro dove un innamorato non corrisposto si uccide per una che ha il suo stesso nome (*Werther*, ovviamente, sebbene Carlotta sia anche lettrice dell'*Ortis*).

Aggirandosi in quel mondo, l'invisibile nipote «di là da venire» può anche pensarsi nei panni di quel poeta risorgimentale e supporre di «amare d'amore» quella Carlotta che ama i versi del Prati e sta «come rapita in un cantico» (si ricordi *La Signorina Felicita* 429-430), vestita di rosa, gli occhi al cielo e «l'indice al labbro», nella vecchia fotografia; mentre tuttavia, come già il redivivo Paolo, ha portato con sé dal futuro la pungente e smalzata coscienza, corrosiva più ancora del tempo e che continuamente è sul punto di dissolvere le «buone cose di pessimo gusto» e con esse l'incantesimo in cui Carlotta si muove. In concreto, mentre Carlotta, pur «dotta» e lettrice di versi e di romanzi, può, protetta dal passato, comporsi nel dagherrotipo come Virginia nelle illustrazioni e resistere, della sua salvazione nel sogno fanno le spese, indirettamente, proprio Felicita e ciò che essa significava, sospesi tra una risalita nel tempo e nello spazio del sogno che salverebbe la Felicita-Carlotta del finale ma non il reale, e una permanenza nel presente e nel mondo con la quale l'avvocato terrebbe fede alla propria ritrattazione, ma vedrebbe fatalmente sbiadire e decadere Felicita e il placido mercanteggiare. Anche Carlotta, beninteso, svanisce con il sortilegio che l'ha evocata («Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna!») come Virginia con la morte sua e di Paolo, ma il destino più amaro tocca a Felicita, chiusa nella stretta spietata di queste due rivali tanto più forti di lei perché non impacciate dal peso della realtà. La sua sconfitta è anche la sconfitta del protagonista; e, dopo gli ippocastani del giardino di Speranza, le verbene e gli eucalipti, anche del destino di *Cocotte*.

Alle figure e ai fantasmi affiorati da tempi mitici o remoti o dal più prossimo passato, uno se ne aggiunge venendo dall'infanzia; a Virginia sorella e sposa, a madamigella Carlotta, alle signorine Graziella e Felicita segue quest'ultima ombra, la «cattiva signorina», la misteriosa co-co-tte il cui

⁶⁶ GOZZANO, *L'amica di Nonna Speranza*, in *La via del rifugio*, vv. 25-26.

nome, nella fantasia e nel lessico del protagonista bambino, si confondeva, per la sua estraneità e incomprensibilità, con il più familiare co-cco-dé e col cocco che esso annunciava (oltretutto autorizzati entrambi dall'onomatopea del «fanciullino» pascoliano). Anche se, giova ammetterlo, quel bambino è abbastanza curioso nei suoi giochi e nelle sue ipotesi; gioca infatti al Diluvio Universale (nel quale a suo tempo farà naufragare Virginia) e interpreta quello strano nome di cocotte, per il quale la concisa e sbrigativa definizione materna di «cattiva signorina» non gli fornisce una soddisfacente spiegazione, ricorrendo a «deità favoleggiate» e a naviganti in rotta per le «Isole Felici» e concludendo che co-co-tte dovevano essere «le fate intese a malefici / con cibi e con bevande affatturate», fate per la verità poco note, «chi sa quali fate, / e in chi sa quali tenebrosi uffici»⁶⁷. Questa enigmatica creatura gli aveva teso la mano oltre la cancellata che divideva i due giardini, gli aveva regalato un confetto e gli aveva dato un bacio quasi furtivo prendendogli il capo fra le mani. Solo dopo egli aveva capito lo sguardo desideroso di maternità di quegli occhi e la tristezza che si nascondeva dietro al riso con cui la vicina aveva accolto la sua domanda: «È vero che tu sei una cocotte?». Vent'anni più tardi, rivedendo quei luoghi, il protagonista morituro e solitario rivede anche quel sorriso che si ravviva «tra le gioie defunte e i disinganni», e invoca il ritorno di questo estremo fantasma a conferma di un'estrema illusione: «Da quel mattino dell'infanzia pura / forse ho amato te sola, o creatura!»⁶⁸.

Le malinconiche conclusioni di *Convito* si sono a questo punto ulteriormente approfondite. In questa seconda parte della sua storia, svoltasi alle soglie della morte, il protagonista è per una parte risalito assai più indietro nel tempo, per l'altra ha affrontato la più radicale delle sue esperienze, è andato fino alle radici del sogno e rispettivamente è giunto fino a misurarsi direttamente con la realtà, ha percorso un cammino che si stende tra un passato quasi infinito, quello di Virginia, e un passato che sfiora il presente, quello di Felicità. Lungo questa strada molte cose si sono chiarite, ma non hanno fatto che confermare il suo scacco. Nel tempo puro del sogno, quello che sta oltre i confini della sua vita, ha ritrovato un amore edenico e irripetibile e, più in qua, l'unica donna che, *forse*, avrebbe potuto amare, Carlotta. Nel sogno calato nel tempo della sua vita e che è ormai, come il reale, l'oggetto di un incessante gioco d'amore, ha visto apparire Graziella e ha pensato che, forse, essa avrebbe potuto mutare di segno il reale e diventare la «buona via» al suo passaggio, ma l'interrogativo è rimasto sigillato e senza risposta ed egli ha, *forse*, amato soltanto questa cocotte che ora recupera dalle regioni dell'infanzia. Nella realtà ci sono solamente le amanti non corrisposte del «giovenile errore» (frutti a loro volta di un sogno andato deluso) e Felicità, che l'ha amato e posto di fronte al più massiccio e concreto dei suoi molti *forse* («Lei sola, forse il freddo sognatore /

⁶⁷ GOZZANO, *Cocotte*, vv. 31-36.

⁶⁸ GOZZANO, *Cocotte*, vv. 56-57.

educerebbe al tenero prodigio» e «Ah! Con te, forse, piccola consorte», ecc.)⁶⁹, senza che egli si sia mai sentito di apertamente dichiararle di amarla e senza, dunque, averla forse mai amata; Felicita che ha lasciata nel «dolce paese» facendola così retrocedere a sua volta nel sogno al quale invece poteva costituire amorevole antidoto.

In quest'ultimo episodio della seconda sezione dei *Colloqui* è ancora una volta in primo piano il tema dell'amore accanto all'angoscia crescente del tempo, mentre pare quasi dileguare la morte, i cui segni l'avevano inaugurata. Ma, ciò che più conta, partito da Villa Amarena il protagonista ha nuovamente abbandonato il reale per rincorrere Carlotta e la cocotte e, narrandoci di quest'ultima, deve riconoscere che soltanto il sogno, il cui congegno illusorio ha pure accuratamente smontato e smascherato — analizzando la sterilità della propria vita di poeta e le fughe all'indietro della propria poesia e distruggendo il frigido artificio delle donne rifatte sui romanzi e delle intellettuali gemebonde —, trionfa nella sua vita e gli preclude sistematicamente l'approdo al reale. Intorno a questa antica cocotte, forse morta e forse, ancor peggio, derelitta preda della vecchiezza, alla meno sognabile e alla più deperibile delle donne, più che mai folti si addensano gli attributi del sogno, e sotto questo segno onnivoro la cocotte può far parte di un ulteriore «convito» e stare accanto a Graziella, la «vergine apparita», e a Carlotta diciassettenne che pensa al «principe Azzurro, / lo sposo dei sogni sognati»:

[...] il piccolo folletto
che donasti d'un bacio e d'un confetto,
dopo vent'anni, oggi, ti ritrova
in sogno, e t'ama, in sogno, e dice: "T'amo!
[...]
Vieni. Che importa se non sei più quella
che mi baciò quattrenne? Oggi t'agogno,
o vestita di tempo! Oggi ho bisogno
del tuo passato! Ti rifarò bella
come Carlotta, come Graziella,
come tutte le donne del mio sogno!⁷⁰.

Solo il comune denominatore di un bilancio amaramente e autoironicamente approfondito poteva far ricomparire Graziella, mai più nominata dopo il lontano episodio delle *Due strade*, e farle accettare la compagnia anacronistica di una romantica coetanea del secolo prima e quella, davvero poco confacente, di una cocotte. In comune hanno tutte l'appartenenza al capitolo, peraltro chiuso, del sogno e delle ipotesi mai realizzate; e il sogno è proprio l'immagine speculare del reale, un anti-

⁶⁹ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 261-262 e 298.

⁷⁰ GOZZANO, *Cocotte*, vv. 52-55 e 61-66.

reale allo stato latente, è ciò che si è lasciato senza averlo posseduto, ciò che si rimpiange senza averne goduto, ciò che si ama senza che, pur essendo possibile, sia mai accaduto:

Il mio sogno è nutrito d'abbandono,
di rimpianto. Non amo che le rose
che non colsi. Non amo che le cose
che potevano essere e non sono
state...⁷¹.

Così, dopo le riflessioni iniziali e dopo aver vissuto, sotto la minaccia della morte, la vicenda più importante della sua vita tra la cucina, il solaio e l'orto di Villa Amarena, il protagonista ha avuto il tempo di ripercorrere, una dietro l'altra, le tappe del suo sogno siglate tutte da un nome di donna: Virginia, Felicità, Carlotta e infine la innominata cocotte; nonché di aggregare a queste ultime due, e quindi anche alle altre, chiudendo il circolo, la prima e la più lontana nel tempo del racconto, Graziella. La morte non è sopravvenuta, anch'essa destinata ad aggiungersi al lungo elenco di ciò che poteva essere e non è stato. Adesso egli può apprestarsi a vestire i panni del «reduce».

Con uno sdoppiamento del narratore-protagonista si erano aperte le prime due sezioni dei *Colloqui*, e in questo modo si apre anche l'ultima. Il vagabondo d'amore, il forzato villeggiante e viaggiatore è tornato a casa, ma il narratore apre tra sé e la propria metà protagonista lo spazio più ampio, staccando da sé in modo clamoroso il personaggio fino a dargli un nome o uno pseudonimo, Totò Merùmeni, e a parlarcene in terza persona. È, accanto a quella di *In casa del sopravvissuto*, la massima oggettivazione nella lirica-racconto dei *Colloqui*, il più sensibile sbalzo del punto di vista; e viene usato proprio qui, in apertura dell'ultima parte, per introdurre e suggerire la definitiva metamorfosi del reduce. Ottenuto questo effetto di brusco stacco e di straniamento, saranno facili, e anch'essi suggeriti, il riconoscimento e la ricomposizione del narratore-protagonista: né Totò Merùmeni né «egli» sono una vera alterità.

L'avvocato-Totò è di nuovo a casa, nella villa di famiglia, si aggira nel vecchio giardino, nella «sala da pranzo immensa», nel salone «spoglio da gli antiquari» (è dunque distrutto anche il salotto di nonna Speranza), vive in un silenzio «di chiostro e di caserma» con la madre inferma, una vecchia prozia, uno zio pazzo. Ha venticinque anni, ha attitudini e attributi contraddittori: è scontroso e chiuso ma fine e colto conoscitore della letteratura, possiede una mediocre intelligenza e «scarsa morale» e però è dotato di una «spaventosa chiaroveggenza», ossia di una corrosiva e distruttiva capacità di osservazione e di autoanalisi; non è cattivo né maligno né avaro, ma gelido e soprattutto «consapevole di sé e dei suoi torti» e reagisce con questa freddezza ritrosa alla coscienza di corrispondere al *buono* deriso da Nietzsche, cioè all'inetto che ammanta di bontà la propria

⁷¹ GOZZANO, *Cocotte*, vv. 67-71.

debolezza e di mansuetudine la propria infermità. In tutto ciò egli è «il vero figlio del tempo nostro»; e lo è, s'intende, anche nell'essersi posto davanti i modelli positivi costruiti da Nietzsche e nell'accettare ora di misurare la propria sconfitta in rapporto all'ambizione di quei modelli. Eccoci un'altra volta alle radici del «malefizio» che ha presieduto alla nascita del protagonista: «il tempo nostro». Il suo tempo lo ha cresciuto al sogno e alla letteratura e alle storiche amplificazioni dell'estetismo e del vitalismo del superuomo di matrice nietzschiana e dannunziana. Egli è caduto nel tranello ed è andato così avanti rincorrendo il miraggio che, quando finalmente l'incanto si è dissolto, s'è dovuto accorgere di aver smarrito la via del ritorno; la realtà gli era diventata estranea e gli ripugnava: «Non ricco, giunta l'ora di "vender parolette" (...) e farsi baratto o gazzettiere, / Totò scelse l'esilio»⁷². Noi sappiamo che tra questa presa di coscienza della propria situazione concreta e della necessità urgente di affrontarla in termini realistici e con la scelta dell'esilio c'è stato qualcos'altro, c'è stata in primo luogo Felicità e con essa il tentativo estremo di conversione dello sterile sognatore in «buon mercante inteso alla moneta».

Totò Merùmeni e la sua chiaroveggenza nascono da questa conversione impossibile e mancata. Ai suoi occhi Felicità è rapidamente sbiadita, il buon mercante e il petrarchesco «vender parolette» si sono presto degradati a «farsi baratto o gazzettiere»⁷³, ossia mercante disonesto, funzionario corrotto o scrittore stipendiato e mediocre; si spiega così la scelta dell'esilio e risultano fino in fondo chiarite le ragioni per cui l'avvocato Totò non è più tornato a Villa Amarena. L'unica via del rifugio e l'unica «libertà» superstite per l'allunno di Zaratustra e del divino Ariele, sconfitto nei suoi sogni e riarso dall'analisi e dal sofisma, schiavo ormai della sua «spaventosa chiaroveggenza» e tuttavia incapace di adattarsi al grigiore del reale, sono il ritiro claustrale e la rigorosa autodisciplina della rinuncia.

In tutto questo la sua storia è veramente quella di un certo figlio prodigo e ambizioso di tempi mediocri e calcolatori e vittima della profonda divaricazione tra sovrastruttura culturale e ideologica e struttura sociale ed economica, il quale sconta fatalmente le abitudini tendenti alla solitudine del suo secolo e da sé si imprigiona per non essere divorato, consapevole appunto dei propri *torti*, che sono soprattutto verso il suo tempo, e del delitto patrimoniale di lesa socialità.

Anche la duratura ricerca dell'amore di Totò ha infine l'unico esito possibile. Ha sognato «attrici e principesse» degne del suo gusto raffinato e delle sue aristocratiche ambizioni ed è stato perciò deluso da ogni altra donna che gli è sempre parsa non corrispondere a quei preziosi modelli, «ed

⁷² GOZZANO, *Totò Merùmeni*, vv. 21-24.

⁷³ «vender parolette» se letto correttamente, sarebbe un'ulteriore trascrizione, già in Petrarca dispregiativa, dell'ipotetica avvocatura — non dimentichiamo infatti che il *Canz.* CCCLX 80-81, reca: «Questi in sua prima età fu dato a l'arte / da vender parolette, anzi menzogne» — ma che, forse, viene da Gozzano male interpretato o volutamente deformato, e produrrebbe allora il «gazzettiere».

oggi ha per amante la cuoca diciottenne»; ha naturalmente sognato di forzare e oltrepassare gli umani limiti della sensualità e del sesso e ora, sia pure semplificati e spogliati di qualsiasi malizioso artificio, questi soli gli restano:

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza,
fresca come una prugna al gelo mattutino,
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza
su lui che la possiede, beato e resupino...⁷⁴.

Tuttavia, malgrado la fresca adolescenza di questa intatta amante, in quest'ultimo e costante amore ancillare l'amore non c'entra: «Totò non può sentire. Un lento male indomo / inaridì le fonti prime del sentimento»⁷⁵, e tutto si riduce alla dimensione di questi passivi e riposanti amplessi affidati alla giovanile irruenza della piccola cuoca. È questo l'estremo approdo erotico del tiepido innamorato di Felicità, già allora lusingato dal desiderio di piacere a quella semplice signorina, dall'essere amato più che da qualsiasi precedente «conquista cittadina», e ora passivamente soddisfatto e beato tra le braccia di questa giovinetta che con semplicità officia tutto il rituale amoroso capovolgendo le parti consuete e, in realtà, se così si può dire, possiede il proprio amante più di quanto non ne sia posseduta.

Dileguano così l'amore e il sogno dall'orizzonte del protagonista, e si scolorisce anche la minaccia, o piuttosto la promessa, della morte: «Totò opra in disparte, sorride, e meglio aspetta. / E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà»⁷⁶. Una consuetudine antica ancora lo accompagna nell'esilio, quella dell'indagine e della poesia; l'«arte prediletta», per quanto vilipesa e condannata nel confronto con la concretezza del reale, non viene abbandonata, e l'unico mestiere del reduce è pur sempre quello di poeta: «quell'anima riarisa esprime a poco a poco / una fiorita d'esili versi consolatori»⁷⁷. È la parte di lui che più tenacemente resiste, e la clausura dell'autopunizione è per ora l'alternativa all'autonegazione che l'inserimento nel reale pretenderebbe. Nell'isolamento allarga il proprio respiro anche lo «studio grave», la disciplina della scienza, la speculazione, e sulla sua spinta il protagonista muove i primi passi verso una conversione filosofica che lo porterà a una sorta di spiritualismo immanentistico e di animismo: «Chiuso in se stesso, medita, s'accresce, esplora, intende / la vita dello Spirito che non intese prima»⁷⁸.

«Rozzo, barbuto, incolto» e immerso nei suoi studi ed esperimenti di naturalista lo ritrova, penetrando nell'«eremo», anche l'ultima visitatrice, una donna di cui solo apparentemente il

⁷⁴ GOZZANO, *Totò Merùmeni*, vv. 41-44.

⁷⁵ GOZZANO, *Totò Merùmeni*, vv. 45-46.

⁷⁶ GOZZANO, *Totò Merùmeni*, vv. 59-60.

⁷⁷ GOZZANO, *Totò Merùmeni*, vv. 51-52.

⁷⁸ GOZZANO, *Totò Merùmeni*, vv. 55-56.

narratore-protagonista tace l'identità. Questa «risorta» è anzitutto la reincarnazione di uno dei fantasmi di *Convito* e viene dunque dai tempi lontani della giovinezza; di quei fantasmi essa serba la «famigliare / mitezza di sorella». Ma in lei è forse possibile ravvisare l'amica poetessa, se l'esule può rivolgersi a lei e dirle: «Trovate il buon compagno / molto mutato», richiamando un segno di riconoscimento presente e nel titolo e nel testo de *Il buon compagno*; e se di lei, che un giorno ha vista «perduta nei capelli densi», osserva anche stavolta «la nera chioma ondosa / chiusa nel casco enorme»⁷⁹.

A questa graziosa e profana visitatrice il protagonista espone i propri progetti di ricerca, spiega le ipotesi di lavoro: «Medito un gran mistero: / l'amore dei cristalli»⁸⁰ e, additandole le farfalle, di cui tiene centinaia di crisalidi che attende di veder trasformarsi: «medito un volume / su queste prigioniere (...) dirò su questo tema / cose non dette ancora»⁸¹. È questa la via attraverso la quale egli pensa di rintracciare le prove della natura illusoria di ogni divisione tra regno minerale, vegetale e animale, della fragilità della distinzione tra organico e inorganico, della vanità del concetto di materia, e la dimostrazione della riducibilità di ogni scienza naturale a ontologia e dell'onnipresente immanenza dello spirito:

Cadono i dogmi e l'uso
della Materia. In tutto
regna l'Essenza, in tutto
lo Spirito è diffuso...⁸².

Così, per usare una terminologia che sarebbe piaciuta a Gioberti e Rosmini polemizzanti, il reduce sta passando dal nullismo al panteismo. Certo c'è una bella differenza tra l'opposizione *tempo-spazio/nulla* e tra «la cosa tutta piena di quei "così / con due gambe"»⁸³ e questo cosmico amare, vivere, sentire dei sali e delle pietre illuminati dall'essenza e dallo spirito.

Il protagonista approfitta dell'inattesa intrusione di questa «risorta» nel modesto laboratorio, mentre il destino fornisce un'ulteriore riprova sperimentale della sua sorte. Egli, alla vista della tenera amica-sorella, si era pateticamente lasciato trascinare a pronunciare la nota formula ipotetica, scordando i termini del congedo con cui si erano un tempo separati e accomunandola a tutto ciò che avrebbe potuto essere e non era stato: «forse intravidi quella / che avrei potuto amare»⁸⁴. All'improvviso però i sensi si prendono gioco dello spirito immanente:

⁷⁹ GOZZANO, *Una risorta*, vv. 79-80.

⁸⁰ GOZZANO, *Una risorta*, vv. 59-60.

⁸¹ GOZZANO, *Una risorta*, vv. 95-96 e 99-100.

⁸² GOZZANO, *Una risorta*, vv. 69-72.

⁸³ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 185-186.

⁸⁴ GOZZANO, *Una risorta*, vv. 23-24.

Ma come una sua ciocca
mi vellicò sul viso,
mi volsi d'improvviso
e le baciai la bocca.

Sentii l'urtare sordo
del cuore, e nei capelli
le gemme degli anelli,
l'ebbrezza del ricordo...

Vidi le nari fini,
riseppi le sagaci
labbra e commista ai baci
l'asprezza dei canini,

e quel s'abbandonare,
quel sogguardare blando,
simile a chi sognando
desidera sognare...⁸⁵.

La trappola funziona ancora: il sogno, il sesso, i sensi, il desiderio sono sempre in agguato e minacciano l'esule anche dentro la sua cittadella. La visita finisce qui; anche il protagonista riconosce i segni dell'antico inganno e l'incidente non ha seguito, ma egli non manca di registrarlo come un corollario delle conclusioni tratte in *Cocotte* e in *Totò Merùmeni*: come sempre l'amore è sogno e sussiste soltanto sotto la patina protettiva dei «forse» e dei condizionali, come sempre la realtà, ciò che è, fa naufragare ciò che poteva essere. L'esilio, come un tempo il sogno, è quindi il malcerto rifugio contro il reale che lo assedia, mentre il recluso va cercando un nuovo modo di porsi nei suoi confronti rifondandolo filosoficamente; solo se ricondotto alla sua onnipresente matrice spirituale il reale potrebbe essere affrontabile, solo in questo caso anche la Musa potrebbe smettere il lutto e il pianto e dire «cose non dette ancora».

La rinuncia, perciò, viene confermata anche contro i rimproveri della bella amica che ha ormai varcato le soglie della quarantina e che in una breve sortita il reduce incontra a passeggio fra le acacie del Valentino. Un'altra risorta che torna dal «passato eterno», che lo sorprende: «mi volsi e vidi i suoi capelli: bianchi»⁸⁶ e che egli trova tuttavia bella, «diversamente bella: una sorella / buona, dall'occhio tenero materno»⁸⁷. A lei Totò, che ha ripreso a parlare in prima persona, racconta di vivere in campagna con la madre inferma, la prozia, lo zio demente e, contro l'invito a fare, a vivere, a sfuggire l'inerzia, ribadisce:

⁸⁵ GOZZANO, *Una risorta*, vv. 105-120.

⁸⁶ GOZZANO, *Un'altra risorta*, v. 6.

⁸⁷ GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 41-42.

Sono felice. La mia vita è tanto
pari al mio sogno: il sogno che non varia:
vivere in una villa solitaria,
senza passato più, senza rimpianto:
appartenersi, meditare... Canto
l'esilio e la rinuncia volontaria⁸⁸.

Non per questo egli si può sottrarre al fascino della donna e del suo forte profilo che ancora lo turba, alla sua nuova bellezza che nasce proprio dal contrasto tra la freschezza ancora giovanile e il «cupo argento della chioma densa»⁸⁹, e viene spinto alla galanteria di un tacito paragone con una regale dama settecentesca e poi, sollecitato («Amico neghittoso, a che mai pensa?») ⁹⁰, all'esplicito richiamo del Petrarca raggiunto per via da Laura (*Canz. CX*). Stavolta, però è la donna a rompere l'incanto: «Che Laura in fior di gioventù!... / irriverente;... Pensi invece ai miei / capelli grigi... Non mi tingo più»⁹¹. Impossibile non pensare, anche se il tempo e le convenienze hanno messo il *lei* sulle labbra dei due interlocutori, agli «accesi dal veleno biondissimi capelli» della signora delle *Due strade*, al loro «bel biondo sereno» della giovinezza e a questa definitiva e rassegnata rinuncia che spegne sorridendo ogni ritorno di fiamma del sogno e restituisce il reduce colto in fallo alla sua solitudine. Di fronte a questa passeggiata fra gli alberi dorati del parco torinese in un novembre così tiepido da sembrare «una menzogna primaverile», impossibile non pensare, mentre l'amica parla

[...] tenera, loquace,
del passato, di sé, della sua pace,
del futuro, di me, del giorno chiaro⁹²,

alla lontana decisiva passeggiata fra le ginestre del Canavese; impossibile non metterle a confronto e difficile fingere di non conoscere questa scaltra e affabile signora che saggiamente amministra la quarantina come già, non fosse stato per il repentino baleno di Graziella, la propria declinante giovinezza.

Ammaestrato infine da queste risorte, il protagonista può respingere con i noti argomenti un'ultima visitatrice innamorata della sua poesia e disposta a donarsi al poeta. Per la seconda volta la sua poesia gli appare chiaramente come un ingannevole «gioco di sillabe», aridità larvata di chimere alla quale non prestar fede:

⁸⁸ GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 25-30.

⁸⁹ GOZZANO, *Un'altra risorta*, v. 45.

⁹⁰ GOZZANO, *Un'altra risorta*, v. 48.

⁹¹ GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 52-54.

⁹² GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 10-12.

Non sono lui! Non quello che t'appaio,
quello che sogni spirito fraterno!
Sotto il verso che sai, tenero e gaio,
arido è il cuore, stridulo di scherno
come siliqua stridula d'inverno,
vota di semi, pendula al rovaio...⁹³.

Ancora una volta, quindi, egli si vede costretto a confessare il proprio segreto, in termini che però sono resi nuovi dalla mutata ampiezza della sua esperienza conoscitiva e dall'approfondita autoanalisi, coinvolgendo nell'anàmnesi ⁹⁴ l'intero arco della sua educazione sentimentale e denunciando il vizio d'origine che lo ha continuamente spinto su false piste, vagabondo nel mondo e pellegrino nel passato:

Non posso amare, Illusa! Non ho amato
mai! Questa è la sciagura che nascondo.
Triste cercai l'amore per il mondo,
triste pellegrinai pel mio passato,
vizioso fanciullo viziato,
sull'orme del piacere vagabondo...⁹⁵.

Dopo di che, il protagonista invita con dolcezza la sconosciuta amica a desistere dal suo proposito, mentre quasi con rabbia dolorosa si rifiuta a quest'ultima cattivante tentazione del sogno: «non son colui, non son colui che credi! / Curiosa di me, lasciami in pace!»⁹⁶.

Esorcizzato così il mondo, anche con la città che sempre ne è stata il simbolo, egli riesce a riconciliarsi. La città è naturalmente Torino, e l'esule ne ritrova ora, intatti nella memoria, i lineamenti, il paesaggio, gli interni e vi ritrova «sepolti come vesti / sepolte in un armadio canforato»⁹⁷ i suoi ricordi, il suo passato, se stesso. Dissipati i vapori del sogno estetistico e superumano, in essa può riconoscere le radici della propria «anima borghese e chiara e buia»⁹⁸ che ora rispunta dalle delusioni e rassomiglia a quella popolare di Gianduia «che teme gli orizzonti troppo vasti» e gli sconquassi, che si accontenta di poco e saviamente si attiene alla massima aurea dell'«A l'è questiôn d'nen piessla»⁹⁹: tutto sta a non prendersela. Tuttavia proprio questa pacificazione con Torino consente al protagonista di aggiungere un elemento all'analisi della propria complessiva situazione storica e della sua esperienza di vita:

⁹³ GOZZANO, *L'onesto rifiuto*, vv. 13-18.

⁹⁴ Nella dottrina platonica l'anàmnesi è la conoscenza di una vita anteriore.

⁹⁵ GOZZANO, *L'onesto rifiuto*, vv. 25-30.

⁹⁶ GOZZANO, *L'onesto rifiuto*, vv. 35-36.

⁹⁷ GOZZANO, *Torino*, vv. 53-54.

⁹⁸ GOZZANO, *Torino*, v. 70.

⁹⁹ GOZZANO, *Torino*, v. 77: «È questione di non prendersela».

[...] sento
d'essere nato troppo tardi... Meglio
vivere al tempo sacro del risveglio,
che al tempo nostro mite e sonnolento!¹⁰⁰.

Non importa naturalmente tanto annotare questa valutazione positiva del Risorgimento, che è in fondo estranea a una storia (e a una poesia) appartata e aliena da ogni tensione «civile» quale quella del nostro eroe e poeta, e che può valere piuttosto nei termini per cui valeva per Leopardi il richiamo alla vitalità ideale degli antichi contrapposta al gelo dell'arido vero; importa molto più che il paragone instaurato trapassato e presente, squalificando quest'ultimo registri ancora un altro *torto* del protagonista, ossia la sua insofferenza insultante verso il «tempo nostro» di cui pure si è riconosciuto, tramite l'*alter ego* Totò Merùmeni, «vero figlio». In certo senso, queste sono le più profonde e laceranti conseguenze del soggiorno a Villa Amarena, che è un po' la Canossa del sognatore e del poeta davanti all'attualità e al reale. Dall'inutilità di quell'atto di sottomissione derivano, assieme all'esilio, due fatti fondamentali: in primo luogo la problematizzazione del rapporto con la realtà e una continua dialettica di attrazione e repulsione nei confronti del mondo e della società, in secondo luogo una carica critica e polemica molto più intensa. Il «reduce» è contemporaneamente colui che torna dal pellegrinaggio in cerca d'amore alle soglie della morte e colui che torna, e si ritira, dai confini del reale che aveva infine intravisti e che non può più dimenticare pur avendo deciso di esiliarsene.

Coesistono ora in lui due atteggiamenti contraddittori. Uno è quello del poeta riconosciutosi nel Pinocchio burattino, che desidera ritrasformarsi in uomo e tornare agli uomini; quello che in *Signorina Felicita* lo ha portato ad apprezzare il mercante e la sua vita «ruvida concreta» rivolta al denaro e a chiedere in moglie Felicita che non è andata a scuola che due anni, non fa versi e non li capisce; quello per cui in *Torino* dichiara di aver caro lo «sconsolato e brullo» ambiente cittadino e di amare, lui poeta, «quel mondo senza raggio / di bellezza, ove cosa di trastullo / è l'Arte»¹⁰¹. L'altro, che con quello è in continua colluttazione, è l'atteggiamento del finto biografo di Totò Merùmeni, che ci parla del rifiuto di diventare scrittore stipendiato e di mercificare versi e prosa, del rifiuto di trasformarsi da avvocato di nome in barattiere di fatto, che riconosce il degno figlio ed erede del tempo suo in chi ha poco cervello e scarsa moralità ed è soltanto in grado di guardare e smascherare con desolata lucidità le cose, in chi, nutritosi di Nietzsche, può ora soltanto servirsene per ritrovarvi, in negativo ovviamente, la definizione di se stesso e della propria sconfitta.

Si tratta ormai di un'evidente e ineluttabile verità: più egli si accosta alla realtà e alle leggi del contratto sociale e smaschera la sterilità e la vanità del sogno e della poesia, più insorgono chiare le

¹⁰⁰ GOZZANO, *Torino*, vv. 39-42.

¹⁰¹ GOZZANO, *Torino*, vv. 25-28.

ragioni dell'esilio e più pungenti diventano i suoi giudizi sul presente e sul mondo. Il protagonista è preso tra due fuochi e serrato in una difficoltà non risolvibile; la via del sogno è franata mentre i ponti alle spalle in parte li ha tagliati lui stesso in parte sono sottoposti a pedaggi avvilenti, ed egli oscilla tra atti di sottomissione e gesti di ripugnanza e ribellione.

Il protagonista è ora una sorta di Ulisse-Icaro che ha passato indenne le colonne d'Ercole e non è perito nel «folle volo», ma sconta il suo atto di tracotanza proprio in quanto *sopravissuto* condannato a volere e disvolere il ritorno, Itaca e Penelope. Questo dibattito dilania il nostro eroe-poeta lungo quasi tutta la terza sezione della sua storia e attraversa tutto il finale del «libro di passato». *In casa del sopravissuto* ne è un episodio tipico: Totò, l'avvocato, il poeta, tornati in virtù dei comuni attributi una persona sola, compongono la figura del recluso che ormai può completare l'epigrafe tronca di *Convito* registrando anche la menzogna della morte:

Amore non lo volle in sua coorte,
Morte l'illuse fino alle sue porte,
ma ne respinse l'anima ribelle¹⁰².

Egli si aggira per la casa, canticchia un melodramma, osserva una sua fotografia di appena cinque anni prima e che pare restituirgli un se stesso remotissimo e quasi irriconoscibile, e riflette. Forse è ancora Pinocchio, diventato fanciullo, a guidarlo nella riflessione; Pinocchio che guarda il proprio vecchio io burattinesco abbandonato senza vita su una seggiola e «con grandissima compiacenza» può osservare: «Com'ero buffo, quand'ero burattino! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene!»¹⁰³. Il protagonista vorrebbe poter dire altrettanto con altrettanta compiacenza:

Mah! Come l'io trascorso è buffo e pazzo!
[...]
avrò tosto venti-
cinqu'anni! Invecchio! E ancora mi sollazzo
coi versi! È tempo d'essere il ragazzo
più serio, che vagheggiano i parenti.

Dilegua il sogno d'arte che m'accese;
risano a poco a poco anche di questo!
Lungi dai letterati che detesto,
tra saggie cure e temperate spese,
sia la mia vita piccola e borghese:
c'è in me la stoffa del borghese onesto...¹⁰⁴.

¹⁰² GOZZANO, *In casa del sopravissuto*, vv. 16-18.

¹⁰³ COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, p. 281.

¹⁰⁴ GOZZANO, *In casa del sopravissuto*, vv. 43-54.

Ecco di nuovo il pretendente di Felicità, di nuovo l'ospite sottomesso dei salotti «beoti assai, pettegoli, bigotti» per i cui frequentatori l'arte è «trastullo», intrattenimento, sollazzo infantile. Perché il destino si compia, però, sarebbe necessario che il burattino-poeta cedesse completamente il posto al «ragazzino perbene», al «ragazzo più serio» che tutti i bravi grilli parlanti auspicano, bisognerebbe che del male di cui era immune Felicità e vanno indenni parenti e amici, del «sogno d'arte» e della sua infiammazione il protagonista risanasse completamente, bisognerebbe che egli vincessesse il sogghigno che lo prende di fronte agli amici che gli vengono portati a esempio («Guarda gli amici. Ognun palpita quale / demagogo, credente, patriota... / Guarda gli amici. Ognuno già ripose / la varia fede nelle varie scuole»)¹⁰⁵, che vincessesse la nausea nei confronti della serietà ed eticità tutte retoriche di qualsiasi fede e di ciascuno di quei valori (la Patria, Dio, l'Umanità) che sempre tendono a degradarsi in «lotte brutali d'appetiti avversi». La soluzione forse c'è, e sta in quella Natura che il protagonista ha preso a studiare e nello Spirito che ha cominciato a riconoscerli:

Ah! La Natura non è sorda e muta;
se interrogo il lichène ed il macigno
essa parla del suo fine benigno...
Nata di sé medesima, assoluta,
unica verità non convenuta,
dinnanzi a lei s'arresta il mio sogghigno¹⁰⁶.

In realtà, come al solito, è ancora un'altra fuga dal mondo. Il reale, la società danno ragione agli amici, non al solitario naturalista che demistificandone le fedi dichiarate non fa che accumulare altre offese e altri torti storici; in realtà il suo è ancora una volta un estremo sogno di poeta e, indirettamente, la conferma dell'esilio:

Il cuore che ascoltò, più non s'acqueta
in visioni pallide, fugaci,
per altre fonti va, per altra meta...
O mia Musa dolcissima che taci
allo stridìo dei facili seguaci,
con altra voce tornerò poeta!¹⁰⁷.

Siamo veramente alla fine del «libro di passato», che non può che chiudersi là dove comincerebbe a essere libro del presente e storia non più della prima giovinezza ma di quella

¹⁰⁵ GOZZANO, *Pioggia d'agosto*, vv. 17-20.

¹⁰⁶ GOZZANO, *Pioggia d'agosto*, vv. 31-36.

¹⁰⁷ GOZZANO, *Pioggia d'agosto*, vv. 43-48.

precoce soglia della vecchiaia che per il nostro eroe riarso e deluso sono i “venticinqu'anni”. Dell'«età fugace», l'età dell'amore e della morte, l'età del sogno e dei suoi nitidi volti e nomi femminili resta solo quel libro, il manoscritto dei «Colloqui» che il poeta-protagonista risanato e guarito d'ogni antico desiderio bilancia finalmente nella mano. Soltanto ora la storia è veramente conclusa e la lenta discesa dal passato tocca il presente, ora che anche il libro è stato scritto tutto e che la figura del personaggio, narratore-protagonista-autore, è completa. La terza parte dei *Colloqui* è la storia dell'esilio ma anche il capitolo finale della storia di una poesia, quella della Musa «a lutto», della Musa «maldestra», «mima che canta il suo mattino». Ora i «pochi giochi di sillaba e di rima» sono conclusi e limati e quella Musa, pena il ridicolo e il patetico, deve tacere per sempre e seguire nella clausura il suo poeta. È probabilmente l'unica fine possibile del «libro di passato» e del suo protagonista poco più che ventenne: a contatto con il presente questa storia e questa poesia devono risolversi nel silenzio. Al «sottile filo ciclico» che lega i *Colloqui* non resta che svolgere la sua ultima funzione narrativa, quella di rimandare alla prima pagina del libro, ossia alla sua vera conclusione, al protagonista solo con la sua poesia finita e con il tempo che angosciosamente lo incalza:

Oggi pur la tristezza si dilegua
per sempre da quest'anima corrosa
dove un riso amarissimo persiste,

un riso che mi torce senza tregua
la bocca... Ah! veramente non so cosa
più triste che non più essere triste!¹⁰⁸.

I *Colloqui* finiscono qui, ricalcando le orme dei loro primi passi e chiudendo il circuito del loro lungo percorso: dal presente al passato al presente.

4. 5. *La signorina Felicita ovvero la Felicità*

In *Pioggia d'agosto* è tutto racchiuso il sentimento che la natura ispira al poeta ed egli si ritrova nelle sue poesie, cantato con gioia quasi infantile o anche accennate se, nell'angoscia delle pene stesse, egli vi si rifugi per la sua salvezza. La Natura sola parla e conforta il poeta, e ogni cosa, di fronte a essa — ambizione e gloria — è piccola e vana; l'unica verità è quella che ci perviene di

¹⁰⁸ GOZZANO, *L'ultima infedeltà*, vv. 9-14.

essa perché non convenuta, ma nata da essa stessa. Questo sentimento diventa poi amore verso le cose semplici, e tutto ciò che è lontano dall'artificio attira maggiormente il poeta, che trova nei dolci ricordi e nei sogni di un impossibile futuro e di un accettabile motivo di vita.

Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore, amico
scende il ricordo. E ti rivedo ancora,
e Ivrea rivedo e la cerulea Dora
e quel dolce paese che non dico. 5

Signorina Felicita, è il tuo giorno!
A quest'ora che fai? Tosti il caffè:
e il buon aroma si diffonde intorno?
O cuci i lini e canti e pensi a me,
all'avvocato che non fa ritorno? 10
E l'avvocato è qui: che pensa a te¹⁰⁹.

La lirica di *La signorina Felicita* scaturisce da questo amore e dal bisogno di liberarsi dalla falsità del mondo con il quale si è trovato prima a contatto. Passo per passo, se il poeta canta la schietta anima della donna di campagna, se si sofferma ad ammirare le sue iridi sincere o le vesti o la faccia bruma e casalinga, ha sempre dinanzi a sé il quadro di quegli amori cittadini, poco sinceri, e di quelle donne «rifatte sui romanzi». Il senso di dolcezza che gli era nato, come già nell'*Amica di Nonna Speranza*, per la fresca semplicità di questo ambiente, assume, al paragone dell'altro, proporzioni più grandi.

Pensa i bei giorni d'un autunno addietro,
Vill'Amarena a sommo dell'ascesa
coi suoi ciliegi e con la sua Marchesa 15
dannata, e l'orto dal profumo tetro
di busso e i cocci innumeri di vetro
sulla cinta vetusta, alla difesa....

¹⁰⁹ GOZZANO, *I colloqui, La signorina Felicita*, vv. 1-12. v. 1.- Sul significato del termine «signorina», Gozzano dà suoi giudizi e spiegazioni in una lettera alla Guglielminetti, scritta dalla località ligure di San Francesco d'Albaro, il 15 giugno 1907: «Signorina: che brutta parola! Degno prodotto del nostro tempo di evoluzione che anche della vergine ha fatto una creatura oppressa, non definita, come quel nome brutto: *Signorina*... Signorina: figura triste; o che inconsapevole della sua miseria viva beata, intellettualmente impoverita dalla secolare mediocrità borghese, o che, cosciente rivoltandosi alla "saggezza d'antiche norme", cerchi per sé e per le sorelle un sentiero di salute, o che, più ribelle ancora, voglia rivendicarsi in libertà e contendere la sorte agli uomini derisori, o che si strugga nel sogno di un'attesa vana»; v. 5. – *cerulea Dora*: è citazione carducciana, da *Piemonte* (in *Rime e ritmi*), v. 22: «Ivrea la bella che le rosse torri / specchia sognando e la cerulea Dora»; v. 6. – *quel dolce paese*: è un'altra reminiscenza del Carducci, da *Traversando la maremma toscana* (in *Rime nuove*), di cui costituisce l'inizio: «Dolce paese, onde portai conforme...»; ma anche Romagna del Pascoli, in *Myricae*, v. 57: «Romagna solatia, dolce paese»; v. 7. – il tuo giorno: il giorno del tuo compleanno, come è riportato dall'epigrafe.

Vill' Amarena! Dolce la tua casa in quella grande pace settembrina! La tua casa che veste una cortina di granoturco fino alla cimasa: come una dama secentista, invasa dal Tempo, che vesti da contadina.	20
Bell'edificio triste inabitato! Grate panciute, logore, contorte! Silenzio! Fuga delle stanze morte! Odore d'ombra! Odore di passato! Odore d'abbandono desolato! Fiabe defunte delle sovrapposte! ¹¹⁰ .	25 30

Il poeta rivive la figura di Felicità in un'atmosfera di sogno e intorno a lei, bellezza fiamminga, tutto, il giardino antico dalla cinta vetusta, la casa che ricorda una dama secentesca, odora ancora di passato, quel passato che dà la prima scintilla alla musa del poeta. Anche Felicità è una rosa non colta e il suo profumo lo ha troppo inebriato.

Nello stesso modo le due poesie, *L'amica di Nonna Speranza* e *La signorina Felicità* hanno, nell'animo del poeta, diversa origine, e riflettono due gradazioni differenti dell'arte di Gozzano. Mentre la prima è rappresentazione, l'altra è lirica: in quella emerge l'artista, in questa il poeta; la poesia di *Speranza* scaturisce da tutto il complesso. *Felicità* ne è tutta soffusa nei particolari: nella prima, insomma, Gozzano si è più preoccupato del fantasma reale di Carlotta e di Speranza e i due personaggi, per quanto trattati con pochi tocchi e in una poesia che per quantità di versi è di gran lunga inferiore all'altra, sorgono più compiuti; nella seconda predomina invece Felicità, non come persona ma come fantasma lirico, e i sentimenti che in quella scaturiscono dalla rappresentazione, qui invece sono cantati e si riflettono nelle cose che il poeta canta.

Penso l'arredo - che malinconia! -
penso l'arredo squallido e severo,

¹¹⁰ GOZZANO, *La signorina Felicità*, vv. 13-30. **v. 15.** - *La Marchesa*: la ritroviamo al v. 147: è effigiata in un quadro di gusto neoclassico, datato 1810, secondo il padre di Felicità; la sua vicenda è raccontata nella parte IV; **v. 17.** - Il *busso*: o bosso è un arboscello sempreverde, con piccole foglie ovali, lucide, profumate, usato per siepi, soprattutto nei cimiteri (per questo il suo profumo è detto "tetro"). Anche in *Climene*, nel *Poema paradisiaco* di D'Annunzio, il "busso" è citato come siepe decorativa del giardino nobile abbandonato; **v. 18.** *vetusta*: antica (e cadente); **v. 22.** - *granoturco fino alla cimasa*: le pannocchie di granoturco sono appese (per seccare meglio) alla parete della casa, ricoprendola come una specie di tenda o di sipario, e giungono fino all'orlo del tetto; *cimasa*: la casa-cimasa è pascoliana (*Addio!*, in *Canti di Castelvechchio*); **v. 23.** - *dama secentista*: del Seicento, per indicare il carattere barocco dell'edificio; **v. 24.** - *dal Tempo*: che è divenuta preda del Tempo, su cui ha agito l'opera distruttrice del Tempo, decadendo e riducendosi a vestirsi da contadina; **v. 26.** - *Grate panciute*: vedi *Sonetti del ritorno*, I, v. 12: «panciute grate secentiste»; **v. 27.** - *Fuga*: serie, successione; **v. 28.** - *Odore d'ombra! Odore di passato*: sono entrambe espressioni di Jammes: in *Existences*, IX, «odeur d'ombre» e «je sentis une odeur du passé» (*Le vieux village*, in *De l'Angélu*); ma anche di Pascoli, *La calandra*, v. 19: «Senti un odore d'ombra e d'umidore»; v. 30. - *Fiabe defunte*: «Fiabe» perché sono temi mitologici, cancellati, stinti.

antico e nuovo: la pirografia
sui divani corinzi dell'Impero, 40
la cartolina della Bella Otero
alle specchiere... Che malinconia!

Antica suppellettile forbita!
Armadi immensi pieni di lenzuola
che tu rammendi paziente... Avita 45
semplicità che l'anima consola,
semplicità dove tu vivi sola
con tuo padre la tua semplice vita!¹¹¹;

perciò, il sorriso di *Speranza* non ritroviamo nelle sestine della *Signorina Felicita*; di questo fantasma che egli canta con tanta passione non poteva essere nello stesso tempo il demolitore.

Nella *Signorina Felicita* l'ironia è di tutt'altro genere e non è espressa nelle cose cantate, ma rimane, potenzialmente, nel motivo d'ispirazione.

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga, 75
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere, 80
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminina. 85
Tu civettavi con sottili schermi,
tu volevi piacermi, Signorina:
e più d'ogni conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi!¹¹². 90

¹¹¹ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 37-48: v. 39. – *pirografia*: tecnica che consentiva di incidere il cuoio e il legno con una punta metallica arroventata; v. 40. – *divani corinzi*: ornati di colonnine di stile corinzio; v. 41. – *Bella Otero*: la famosa ballerina franco-spagnola Carolina Otero (1868-1953), idolo del teatro di rivista di fine Ottocento; v. 42. – *alle specchiere*: infilata nella cornice delle specchiere; v. 43. – *forbita*: lucidata; v. 44. – *Armadi immensi*: tratto da Jammes, *Voici le grand azur*, vv. 87-88: «Elle range le lingue au fond frais d'une armoire / immense».

¹¹² GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 73-90: v. 73. – *Sei quasi brutta*: di questo ritratto troviamo le anticipazioni nell'epistolario gozzaniano; nella lettera ad Amanda Guglieminetti, il 3 agosto 1907, leggiamo: «un volto quadrato... lentigginoso... senza sopracciglia... capelli gialli, tirati, tirati lisci aderenti e stretti alla nuca in un fascio di trecciuole minute». Notizie sulla ragazza troviamo ancora in altre lettere alla Guglieminetti (12 novembre 1907) e a Giulio De Frenzi (23 ottobre 1908); *priva di lusinga*: priva di attrattiva; v. 76. – *color di sole*: biondi; v. 78. – *beltà fiamminga*: riferita alla pittura fiamminga dei secoli XVI- XVII che predilige tipi femminili casalinghi, realisticamente collocati nell'ambiente familiare e nelle occupazioni quotidiane, domestiche; v. 81. – *senza sopracciglia*: è un particolare che caratterizza

È la scelta del poeta. Il poeta sceglie il suo canto, caro alla sua musa: il «ciarpame reietto» di cui sono pieni i solai e le topaie; egli ama tutto ciò che il tempo ha logorato, ma che ancora qualcosa sia rimasta a testimoniare l'antico splendore: antica suppellettile nobiliare e case patrizie in mano alla piccola famiglia di un usuraio quasi contadino. Ecco dove si muove il fantasma lirico di questa poesia e qui è l'ironia di Gozzano: nell'imborghesimento di tutto un mondo e di tutto un passato glorioso; nell'imborghesimento anzi di ogni aspirazione e di ogni sentimento. Egli ha saputo trovare la sua poesia attraverso i due motivi, ironico e romantico, anzi lasciando l'uno e l'altro nell'atto potenziale.

«Il nostro passo diffondeva l'eco
tra quei rottami del passato vano,
e la Marchesa dal profilo greco,
altocinta, l'un piede ignudo in mano,
si riposava all'ombra d'uno speco
arcade, sotto un bel cielo pagano. 145
150

Intorno a quella che rideva illusa
nel ricco peplo, e che morì di fame,
v'era una stirpe logora e confusa:
topaie, materassi, vasellame,
lucerne, ceste, mobili: ciarpame 155
reietto così caro alla mia Musa!

Tra i materassi logori e le ceste
v'erano stampe di persone egregie;
incoronato delle frondi regie
v'era *Torquato nei giardini d'Este*. 160
“Avvocato, perché su quelle teste
buffe si vede un ramo di ciliegie?”¹¹³.

realisticamente la figura femminile «fiamminga»; **v. 86.** – *blandizie*: civetteria; **v. 87.** – *sottili schermi*: vale a dire, con finzioni trasparenti, facili a essere scoperte; **v. 90.** – Dante, *Paradiso*, IX, 14: «Ed ecco un altro di quelli splendori / ver me si fece, e 'l suo voler piacermi / significava nel chiarir di fuori».

¹¹³ GOZZANO, *La signorina Felicita*, vv. 145-162: **v. 146.** – *vano*: inutile, perduto; **v. 148.** – *altocinta*: è un aggettivo più volte usato dal Pascoli nei *Poemi conviviali*, *L'ultimo viaggio*, XIX, 23: «E d'uno dei recinti / ecco che uscì, con alla poppa il bimbo, / un'altocinta femmina» (ripetuta al v. 37); XX, 1: «E l'uomo entrò, ma l'altocinta donna / gli venne incontro» (v. 33: «altocinta moglie»; **v. 149-150** – *speco arcade*: grotta secondo il gusto arcadico, dell'Arcadia settecentesca; **v. 152.** – *ricco peplo*: è l'abito di lana bianca, lungo fino ai piedi, formato da un rettangolo di stoffa più volte ripiegato, che portavano le donne dell'antica Grecia; **v. 155.** – *ciarpame*: insieme di cose malridotte, sporche, misere; **v. 156.** – *reietto*: abbandonato, sia in senso proprio sia in senso figurato che si chiarisce subito dopo: dalla Musa, dalla poesia, là dove invece la «Musa» di Gozzano lo ha caro (vedi *L'amica di nonna speranza*, vv. 1-14); **v. 159.** – *frondi regie*: vale a dire, dall'alloro – che la Signorina Felicita interpreta come «ramo di ciliegie», nella sua ignoranza – detto «regio» perché regale, degno dei re; **v. 160.** – *giardini d'Este*: cioè, nei giardini degli Estensi, a Ferrara.

In questo modo la bellezza di certe sestine di *La signorina Felicita* è naturalmente là ove Gozzano ha trasformato questi motivi in sentimento assoluto, cioè ha rivissuto nella poesia le sue immagini con sincerità, liberandole, come creazioni d'arte, di quanto vi era di ironico e di romantico: quando i due motivi ritornano nell'attuazione, il poeta è stanco e la sua arte è stanca.

Nella *Signorina Felicità* ciò non è raro; tuttavia nel complesso questa poesia appare come la più compiuta, nella espressione e nell'immagine, fra tutte quelle dei *Colloqui*, e in essa Gozzano ci ha dato la misura esatta della sua forza e della sua coscienza artistica: il mondo lirico che il poeta ha creato è espresso tutto e il poeta ha detto tutto ciò che poteva dire. Ma quali sono i sentimenti che lo agitano nella *Signorina Felicita*? Abbiamo cercato di esporli e di rivivere il momento psicologico che lo portò a questa poesia; potremmo riassumere quanto abbiamo detto e quanto si trova nell'anima del poeta in questo bisogno di semplicità e di serenità.

Esaminata attentamente ogni sua parte, ci accorgiamo, però, che *La signorina Felicita* ha troppo poco di tutto questo: è la quiete senza la tempesta, è lo stato d'animo del poeta preso a freddo dopo il tumulto che vi è passato sopra e non riproduce né il tormento che ha avuto, né la serenità che ha cercato, né lo stato a cui è pervenuto, inteso come bisogno o come ancora ricerca. Gozzano si è accontentato di rendercelo in questo modo e non ha esplorato a fondo nella sua anima per trovare ciò che vi era riposto, così che la rappresentazione appare tutta fondata sulle parole, che sono, sì, allineate con un certo garbo, ma prive di dramma, cioè di vita spirituale. Per tale motivo, dunque, questa poesia non può vivere una vita assoluta: vi mancano quegli elementi che l'avrebbero potuto rendere universale e ciò che di buono vi è, sfugge e si sbiadisce.

Molte volte, tuttavia, l'estro poetico di Gozzano nasce dalle cose: è appunto qui che ci si presenta completo ed è qui che le sue sestine diventano poesia, dove le sensazioni sono a fior di pelle e dove non c'è un sentimento profondo da esprimere.

I versi che seguono bastano per darci un quadro completo della sua forza:

"Viaggio con le rondini stamane..." "Dove andrà?" - "Dove andrò? Non so... Viaggio, viaggio per fuggire altro viaggio..." Oltre Marocco, ad isolette strane, ricche in essenze, in datteri, in banane, perdute nell'Atlantico selvaggio..."	395
Signorina, s'io torni d'oltremare, non sarà d'altri già? Sono sicuro di ritrovarla ancora? Questo puro amore nostro salirà l'altare?" E vidi la tua bocca sillabare a poco a poco le sillabe: <i>giuro</i> .	400
«Giurasti e disegnasti una ghirlanda	405

sul muro, di viole e di saette,
coi nomi e con la data memoranda:
trenta settembre novecentosette .
Io non sorrisi. L'animo godette
quel romantico gesto d'educanda¹¹⁴.

410

Nonostante quello che riscontriamo, qui, esservi di patetico e di stantio (certamente ve ne sono di migliori qui e altrove, ne *I colloqui*) i primi quattro esprimono, con la loro indeterminatezza, lo stato d'animo indeterminato di Felicita: essa è vaga, è semplice, come donna, è, diremo quasi, primitiva; tutte le sue azioni non trovano riscontro nella sua anima, o, meglio, sono giustificate e vengono dall'interno tutte, ma senza un processo psicologico complicato; sono primitive anch'esse. Noi di Felicita aspettavamo questo come forse non lo avremmo mai supposto in lei. Tutto questo Gozzano lo ha realizzato con precisione di minuzie e lo ha fatto rivivere liricamente.

Ecco poi gli ultimi due versi:

Io non sorrisi. L'animo godette
quel romantico gesto d'educanda.

Fra i primi quattro e questi, una lacuna: lo stato d'animo del poeta; poi ne abbiamo solo il risultato:

Giunse il distacco, amaro senza fine,
e fu il distacco d'altri tempi, quando
le amate in bande lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando
diligenze che andavano al confine...

425

M'apparisti così come in un cantico
del Prati, lacrimante l'abbandono
per l'isole perdute nell'Atlantico;
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovine romantico...

430

quello che fingo d'essere e non sono¹¹⁵.

¹¹⁴ GOZZANO, *I colloqui*, *La signorina Felicita*, vv. 393-410: v. 395. – *altro viaggio*: quello della morte: con la memoria di Dante, *Inf.* I, 91: «A te convien tenere altro viaggio», con lo stesso uso di «viaggio» trisillabo, che in Gozzano è costante; v. 396. – *isolette strane*: Gozzano allude a un viaggio, più volte progettato ma mai attuato, alle isole Canarie. Nella prima stampa: «Forse al Marocco»; v. 398. – *Atlantico selvaggio*: è clausola dannunziana: «Adriatico selvaggio», *I pastori*, in *Alcyone*, v. 4; v. 406. – *saette*: la saetta è attribuito di Cupido, quindi simbolo d'amore, come la ghirlanda.

¹¹⁵ GOZZANO, *I colloqui*, *La signorina Felicita*, vv. 423-434: v. 423. – *Giunse il distacco*: è una frase ripresa da alcuni versi di Jammes, dall'*Élégie dixième* (ne *Le Deuil des Primevères*), vv. 81-84: «Dis-moi, disons adieu à nos âmes chéries, / comme aux temps anciens où pour les grands voyages / des mouchoirs s'agitaient sur des faces flétries / entre les peupliers des routes des villages». Nella lettera alla Guglielminetti del 12 luglio 1908 è conservata una redazione ancor più vicina al testo di Jammes: «E giunse l'ora del

Tutta l'indeterminatezza di Felicità si è comunicata a lui stesso, come il romantico gesto d'educanda che si impossessa del suo animo. Ripensandoci sopra avrebbe complicato l'attimo e guastato il quadro: egli invece si è accontentato di renderci tutto quello che vi è, se non di inspiegabile, almeno di impreciso, che sfugge, dentro di sé. Questo è Gozzano: non ha un dramma serio e profondo da esprimere e questo, che è il suo maggiore difetto, è quello che costituisce, all'incontro, la sua personalità e da cui nasce tutta la sua poesia.

4.6. Totò Merùmeni¹¹⁶

Totò Merùmeni non è tanto un personaggio quanto la maschera di Gozzano stesso. Attraverso questa maschera, che gli consente il distanziamento critico e ironico, il poeta filtra la polemica ambivalente sia contro la tradizione letteraria che nella mitologia dannunziana aveva un polo di riferimento, fascinosa e nello stesso tempo respinta, sia verso i temi della propria poesia, a cui sentimentalmente Gozzano fatica ad aderire, sia infine verso se stesso come personaggio della propria opera e della propria avventura intellettuale. Il «veleno» dannunziano, il «sogno di Sperelli» che «troppo l'illuse», rimane una costante della psicologia e del temperamento dello scrittore e, con esso, della generazione crepuscolare. Totò Merùmeni ci appare come l'antieroe, non schematicamente opposto all'eroe dannunziano o estetista in genere, ma problematico perché fatto di attrazione e repulsione verso quel mondo. Infatti Totò, filtrato dalla consapevolezza ironica, mentre dissolve i sogni di «Vita inimitabile» («Vita» con la «V» maiuscola) iniettati dal dannunzianesimo, non riesce a sfuggire all'aridità degli affetti, al freddo intellettualismo del ragionatore «sofista». Nelle rovine di un mondo sognato e mai raggiunto Totò non trova che la dimensione consolatoria della scrittura, atto liberatorio in negativo di una coscienza alienata e racchiusa fra le uniche date significative della sua vita: nascita e morte.

commiato alfine. / E fu il commiato d'altri tempi, quando / le amate in bande lisce e in crinoline, / fra i pioppi d'un giardino venerando, / singhiozzavano piano, salutando / diligenze che andavano al confine»; v. 425. – *amate bande*: con i capelli lisci, divisi in due bande ai lati del volto; *crinoline*: (vedi anche *La bella del re*, v. 16) sottana molto larga e rigida, foderata di tessuto di crine e sostenuta da stecche di balena, che, nell'abbigliamento femminile dell'Ottocento, era portata sotto il vestito per tenerlo allargato e gonfio. Gozzano alterna la forma *crinoline* (che è la forma francese da cui deriva l'adattamento italiano *crinolina*) con la forma più comune *crinolina*. Ma in *Primavere romantiche* (v. 36) Gozzano usa anche *crinoline* al maschile.

¹¹⁶ Il testo poetico è tratto da GOZZANO, *Tutte le poesie*, p. 197-199.

La struttura stilistico-ritmica ricalca l'intenzione del parlato, ma è inserita in un registro consapevolmente formalizzato, che non esce dallo schema della contrapposizione tra prosaico e aulico.

La metrica: quartine di settenari doppi a rima alternata (AB AB). Gozzano conserva, qui come in altre sue liriche — dice Alberto De Marchi —,

gli elementi costitutivi della metrica tradizionale, mantiene le forme chiuse, la rima, la musicalità del verso; ma non accenna in sé quella crisi linguistica e spirituale che non fu soltanto sua (come derivante dal temperamento e dall'infermità fisica), bensì del suo tempo stesso e approfondisce quel processo che fa dell'analisi la prevalente ricerca, della dialettica l'indagine prediletta e che è il segno della poesia contemporanea: declino del sentimento e della cultura, aridità dell'animo; unica suggestione, un breve "gioco di sillabe". Era l'epigrafe di Totò Marùmeni; potrebbe essere la sigla di un poeta dei nostri giorni¹¹⁷.

I

Col suo giardino incolto, le sale vaste, i bei
balconi secentisti guarniti di verzura,
la villa sembra tolta da certi versi miei,
sembra la villa-tipo, del Libro di Lettura...

Pensa migliori giorni la villa triste, pensa 5
gaie brigate sotto gli alberi centenari,
banchetti illustri nella sala da pranzo immensa
e danze nel salone spoglio da gli antiquari.

Ma dove in altri tempi giungeva Casa Ansaldo, 10
Casa Rattazzi, Casa d'Azeglio, Casa Oddone,
s'arresta un'automobile fremendo e sobbalzando,
villosi forestieri picchiano la gorgone.

S'ode un latrato e un passo, si schiude cautamente
la porta... In quel silenzio di chiostro e di caserma
vive Totò Merùmeni con una madre inferma, 15
una prozia canuta ed uno zio demente.

II

Totò ha venticinque anni, temprata sdegnosa,
molta cultura e gusto in opere d'inchiostro,
scarso cervello, scarsa morale, spaventosa
chiaroveggenza: è il vero figlio del tempo nostro. 20

Non ricco, giunta l'ora di «vender parolette»
(il suo Petrarca!...) e farsi baratto o gazzettiere,
Totò scelse l'esilio. E in libertà rimette
ai suoi trascorsi che sarà bello tacere.

¹¹⁷ DE MARCHI, *Saggio introduttivo a GOZZANO, Poesie e prose*, p. 19.

Non è cattivo. Manda soccorso di danaro al povero, all'amico un cesto di primizie; non è cattivo. A lui ricorre lo scolaro pel tema, l'emigrante per le commendatizie.	25
Gelido, consapevole di sé e dei suoi torti, non è cattivo. È il buono che derideva il Nietzsche «... in verità derido l'inetto che si dice buono, perché non ha l'ugne abbastanza forti...».	30
Dopo lo studio grave, scende in giardino, gioca coi suoi dolci compagni sull'erba che l'invita; i suoi compagni sono: una ghiandaia ròca, un micio, una bertuccia che ha nome Makakita...	35
III	
La Vita si ritolse tutte le sue promesse. Egli sognò per anni l'Amore che non venne, sognò pel suo martirio attrici e principesse ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne.	40
Quando la casa dorme, la giovinetta scalza, fresca come una prugna al gelo mattutino, giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza su lui che la possiede, beato e resupino...	
IV	
Totò non può sentire. Un lento male indomo inaridì le fonti prime del sentimento; l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento.	45
Ma come le ruine che già seppero il fuoco esprimono i giaggioli dai bei vividi fiori, quell'anima riarisa esprime a poco a poco una fiorita d'esili versi consolatori...	50
V	
Così Totò Merùmeni, dopo tristi vicende, quasi è felice. Alterna l'indagine e la rima. Chiuso in se stesso, medita, s'accresce, esplora, intende la vita dello Spirito che non intese prima.	55
Perché la voce è poca, e l'arte prediletta immensa, perché il Tempo — mentre ch'io parlo! — va, Totò opra in disparte, sorride, e meglio aspetta. E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.	60

v. 1. *Col suo giardino...*: nelle prime tre quartine, Gozzano mette in opera uno schermo spaziale e temporale, che non gli consente un'adesione romantico-sentimentale all'ambiente e al paesaggio, né un'adesione panica (dal dio Pan: che riguarda la materia concepita paganalmente come forza vitale e creatrice) sul tipo dannunziano. È l'atteggiamento di chi commenta con distacco

disincantato e sorriso ironico («la villa sembra tolta da certi *versi miei*»), quasi per gioco, che rasenta l'artificio. Gozzano stesso ebbe a dire, in linea con certi decadenti estetisti, che l'artificio è più bello del vero («Non vero (e bello) come in uno smalto / a zolle quadre, apparve il Canavese») (*La signorina Felicita*, vv. 175-176). Così, in questi versi, la villa diviene *villa-tipo*, del *Libro di lettura*.

vv. 9-12. *Casa... villosi forestieri*: vistosissima la contrapposizione tra le antiche famiglie nobiliari piemontesi e gli attuali *villosi forestieri*, i novelli arrivati, *parvenus* della finanza e dell'industria che ostentano i simboli della loro ascesa sociale: automobili e pellicce; ma più che alla pelliccia che, sportivamente, in quanto guidatori dell'automobile, portano i forestieri, l'aggettivo fa pensare ad antiquari o, comunque, a commercianti dall'aspetto fisico volgare. Si tratta di persone appartenenti alle famiglie che frequentavano la villa del nonno di Gozzano (vedi *I sonetti del ritorno*); *Casa Ansaldo*: la famiglia genovese alla quale appartiene Giovanni, fondatore dell'industria che da lui prese il nome; *Casa Rattazzi*: la famiglia di Urbano (1808-1872), primo ministro nel 1862 e nel 1868; *Casa d'Azeglio*: la famiglia di Massimo (1798-1866), pittore, scrittore e uomo politico, primo ministro nel 1848-1852; *Casa Oddone*: famiglia nobile torinese a cui appartiene Giovanni (1825-1911), avvocato, deputato, infine senatore, autore anche di poesie giocose e di schizzi umoristici; *gorgone*: battaglia della porta a testa di Gorgone, una divinità mitologica.

vv. 15-16. *Totò... demente*: la situazione familiare indica già la condizione intellettuale di Totò-Gozzano.

vv. 17-20. *tempra... tempo nostro*: Totò incarna la tipologia dell'eroe decadente, un eroe che vediamo ben presto fallire; *d'inchistro*: è sintagma ariostesco, tratti dall'*Orlando furioso*, vv. 1-3 (in rima con «secol nostro»); *è un vero figlio del nostro tempo*: sembra il tipico ritratto dell'uomo secondo il modello che ne elabora Nietzsche, ma è un ritratto che, subito dopo, si rivolta nell'opposto, in quanto il rifiuto della ragione e della morale tradizionale e la lucidità intellettuale sono, per *Totò Merùmeni*, la parte distruttiva necessaria affinché sorga la «fiorita d'esili versi consolatori», cioè la poesia nuova.

vv. 21-22. *Non ricco... baratto o gazzettiere*: barattiere o giornalista; si noti l'alternanza tra prosaicità e aulicità del linguaggio, come pure lo scarto tra la vita sognata e la vita reale; «*vender parolette*»: è un'aperta denuncia aperta al verso successivo, una citazione dal Petrarca, Rime, CCCLX, 81: «Questi in sua prima età fu dato a l'arte / di vender parolette, anzi menzogne». Il Petrarca allude all'avvocatura: ricordiamoci allora, che Gozzano studiò da avvocato (e avvocato è chiamato sia in *Le due strade* sia in *La signorina Felicita*).

vv. 23-24. Vi sono chiari riferimenti a Dante, *Inferno*, IV, 104: «parlando cose che 'l tacere è bello» (ma anche Rime, CIV, 28: «la vide in parte che il tacere è bello»). La scelta dell'esilio e della libertà dal mondo borghese a dalle esigenze economiche che esso impone sono segno della protesta solitaria di Totò.

v. 28. *commendatizie*: lettere di raccomandazione.

v. 29. *Gelido*: vi è riferimento a *La signorina Felicita*, v. 321: «l'esteta gelido».

v. 30. Nietzsche: il filosofo tedesco che con le sue teorie sul superuomo e la volontà di potenza, influenza tanti intellettuali e particolarmente D'Annunzio. *E il "buono" che derideva*: è questa la lezione esatta, secondo il testo della «Riviera ligure», correggendo l'erroneo «desidera», passato poi in tutte le stampe.

v. 36. *bertuccia*: piccola scimmia, grigio-giallognola, con testa tondeggiante. I soli compagni dell'«esilio» di Totò sono un uccello, un gatto e una scimmia, con un rifiuto radicale di ogni contatto con una società che si è degradata ormai in modo irrimediabile (vedi vv. 1-8). Makakita ritorna nella poesia *In casa del sopravvissuto*, vv. 19-20 (*I colloqui*).

v. 37. *La Vita*: si noti la V maiuscola: essa, se da un lato rievoca la «vita inimitabile» di d'Annunzio, dall'altro pare identificarsi con il concetto bergsoniano di vita (Henri *Bergson* incise profondamente nella cultura del Novecento: sosteneva la continua differenziazione nello sviluppo della *vita* in varie direttrici evolutive), intesa come mito metafisico della pienezza e della profondità, dell'autocoscienza, e che si rapporta alle ideologie della borghesia della «belle époque».

vv. 38-40. *Egli sognò... diciottenne*: la desacralizzazione dell'eroe decadente non potrebbe essere più evidente; ai sogni di Amore con l'A maiuscola, la realtà contrappone la pratica di amori ancillari; *martirio*: per il suo tormento, perché non le ebbe mai, né potrà mai averle; *cuoca diciottenne*: anche nei suoi amori Totò si pone fuori di tutte le convenzioni: la cuoca minorene, che per di più, egli possiede in una posizione «irregolare», non *canonica* (vedi vv. 43-44).

v. 42. *fresca... gelo mattutino*: è un'immagine tratta da Jammes, «Prière pour avoir une femme simple» (ne *Le Deuil des Primevères*), vv. 6-7: «que sa chair soit plus lisse et plus tiède et dorée / que la prune qui dort au déclin de l'été».

w. 45-48. *Totò non può sentire*: l'educazione estetizzante ha inaridito gli affetti di Totò, ha sterilizzato i suoi sentimenti, lasciandogli solo un freddo intellettualismo che gli impedisce un autentico contatto con la realtà; *indomo*: incurabile; *fonti prime*: primigenie, originarie, cioè il cuore; *il sofisma*: fa riferimento a *La signorina Felicita*, v 321 («non più l'esteta gelido, il sofista»)

v. 49-52. *Ma come... versi consolatori*: come dai resti di un edificio distrutto dal fuoco spuntano i *giaggioli* (Iris, “fiori del deserto”), così Totò, ridotto a larva, riesce a esprimere fragili versi consolatori, ben lontani dalla solennità dannunziana. «Anche questo tema — della volontà di poetare che resta unico dono sulle rovine di un mondo — è tipico della poesia del Novecento e tornerà con forza in Ungaretti e in Montale » (Giuseppe Petronio, «Poeti del nostro secolo, I crepuscolari», 71, “Saggio su Renato Serra”, 81). Precisiamo anche che il tema dei «fiori del deserto» è tipicamente leopardiano (*La Ginestra*): e verrà, poi, ripreso e maggiormente sviluppato da Montale (*Iride* ne *La bufera*); e, come qui, è strettamente connesso con l’idea della poesia che non nasce dalla piena del sentimento, ma piuttosto dall’aridità sentimentale, dell’«anima riarsa» (ancora Montale, *L’anguilla*, ne *La bufera*).

v. 54. *indagine*: filosofica (vedi *I colloqui*, v. 35).

v. 56. *vita dello Spirito*: si veda *Una risorta*, v. 72, e *Pioggia d’agosto*. Si veda anche la lettera del 22 ottobre 1910 da Agliè al direttore del «Momento»: «Oggi credo nello spirito, sento, intendo in me la vita dello spirito. Da quella troppo bene accolta *Via del rifugio*, peccante qua e là di ingenuo materialismo, la mia fede si è levata in questi *Colloqui* a speculazioni più pure e più consolanti. Non so se sia questa la mia via di Damasco, né se mi porti in avvenire ad una fede dogmatica, ma sento che è questa la via della salute»¹¹⁸.

v. 58. *immensa... va*: è il proverbio, di origine ippocratea, «ars longa, vita brevis», che si adatta al petrarchesco «ora, mentre ch’io parlo, il tempo fugge» (*Rime*, LVI, 3).

v. 60. *Un giorno... morirà*: Totò, che un giorno è nato, un giorno dovrà morire. È espressa tutta l’inutilità di un’esistenza chiusa nella parentesi di un tempo bloccato; dopo il crollo dei sogni vi è solo estraneità e pura sopravvivenza. L’immagine è ripresa da Jammes, *Il s’occupe* (in *De l’Angéelus de l’aube à l’Angéelus du soir*), v. 33: «Il est né un jour. Un autre jour il mourra».

4.7. L’assenza¹¹⁹

Questa lirica è comparsa per la prima volta su «La Riviera ligure» nel settembre 1910, ed è stata poi inserita nella prima parte (*Il giovanile errore*,) dei *Colloqui* (1911). Una prima stesura autografa, datata luglio 1907, è notevolmente diversa: ha alcune quartine in più, fra cui tre iniziali, e altre in meno (e anche fra la stesura della «Riviera ligure» e quella definitiva ci sono differenze).

¹¹⁸ GOZZANO, *Lettera al direttore* de «Il Momento» del 22 ottobre 1910.

¹¹⁹ Il testo poetico è tratto da GOZZANO, *Tutte le poesie*, pp. 151-152.

stupito di che? non mi sono
sentito mai tanto bambino...

Stupito di che? Delle cose.
I fiori mi paiono strani:
ci sono pur sempre le rose,
ci sono pur sempre i gerani...

30

v. 1. *Dispare*: sparisce.

v. 2. *boschiva*: che corre nel bosco.

V. 7. *l'uncino*: l'uncinetto usato per i lavori femminili.

v. 8. *sottile vestigi*: minima traccia (della donna). Nel manoscritto viene fatta seguire questa quartina: «Un fiore, la polve di riso, / lo specchio ben noto al suo viso... / D'intorno s'aggira la donna: / distende, ripone una gonna».

v. 12. *triste*: nella prima: «inquieto».

v. 13. *declina*: si va spegnendo, sta finendo.

vv. 15-16. *fremendo... Papilio*: si costruisca e si intenda una grossa farfalla diurna (*Papilio*) si tiene sospesa in aria facendo fremere (oppure, diversamente: mentre fremono) le ali che hanno prolungamenti simili a code (*caudate*). Il nome *Papilio* è ricavato da Gozzano da quello della famiglia *Papilionidi*, a cui appartengono appunto farfalle diurne le cui ali hanno prolungamenti scuri («ali caudate»); *fremendo le ali caudate*: può essere sia un uso raro del verbo “fremere” transitivo: «muovendo in un fremito»; oppure un uso assoluto del gerundio, che vale «mentre fremono».

v. 18. *come... tesa*: è una similitudine attinta da Jammes, *Existences XIX*, ne *Le triomphe de la vie*: «Le ciel / est bleu comme une soie tendue qui va craquer».

v. 19. *sulla serena distesa*: del cielo.

v. 20. *la luna... ritorno*: cioè, è imminente, col ritorno della luna, la notte. Nella prima stampa seguiva questa quartina, che si riallaccia a *L'amica di Nonna Speranza*: «La luna polita s'avanza / coi suoi continenti corrosi / nei quali Carlotta e Speranza / vedevano un bacio di sposi».

v. 21. *Si tace*: tace, cessa di gracidiare.

vv. 22-24. *guizza... il martin pescatore*: l'impressione visiva di un guizzo di colori vivaci è prodotta dal movimento rapido del martin pescatore, un uccello con piume dalle tinte sgargianti, rosse (*acceso, brace*), verdi (*smeraldo*), azzurre.

5.

LE FARFALLE *Epistole entomologiche*

Prima di introdurci nel mondo meraviglioso delle *Farfalle*, descritto nelle liriche di Gozzano, rivolgiamo brevemente la nostra attenzione su alcuni aspetti della sua opera fin qui studiata, soffermandoci sulla foltissima bibliografia su di lui, su testi che riteniamo indispensabili alla conoscenza critica del poeta. Senza tralasciare importanti criteri di giudizio letti nei vari saggi, ci adopereremo qui, con attento studio e analisi delle opere del nostro poeta, per esprimere anche, possibilmente, giudizi personali.

Dalla pubblicazione del suo primo libro sono passati, fino a oggi, centonove anni; durante questi anni la critica si è occupata di Gozzano in due modi fondamentali: il modo a carattere storico, con interventi, spesso contemporanei alle varie pubblicazioni, e il modo specialistico che si prefigge di precisare cause, affinità elettive, linguaggio, echi culturali entro l'opera dello scrittore. Tenteremo quindi di esemplificare sufficientemente queste due fasi della critica intorno a Gozzano.

Nell'introduzione alle *Poesie di Gozzano* Bàrberi Squarotti asserisce:

c'è, in Gozzano, presente sempre una duplice posizione nei confronti della durata della poesia e del rapporto della poesia con il mondo borghese: da un lato, la dichiarazione di impossibilità e di morte; dall'altro, l'ironica (e un poco masochista) rappresentazione dell'unico e degradatissimo modo in cui si può tentare la poesia nel contesto sociale borghese. Il rapporto (strettissimo) di Gozzano con D'Annunzio, che è uno dei temi costanti della critica gozzaniana (e che ha avuto i più acuti indagatori in Sanguineti e in Guglielminetti), si chiarisce proprio nell'opposta risposta che essi danno alla coscienza dell'impossibilità della poesia nel mondo borghese; per D'Annunzio, la contrapposizione della propria eccezionalità solitaria alla banalità e alla volgarità borghese; dalla parte di Gozzano, invece, il senso dell'illusorietà, quindi dell'improponibilità di tale prosopopea, donde l'ironia e la parodia come le figure entro cui le citazioni si sistemano all'interno del discorso gozzaniano, capaci di misurare lo stacco ormai incolmabile fra il sublime dannunziano e la condizione degradata delle situazioni e delle cose nel mondo contemporaneo, dominato dall'economicità borghese. Ma si badi bene: Gozzano non condivide affatto la perdita di aureola a cui la società condanna il poeta, non intende

affatto collaborare al compatimento e al rifiuto della grande poesia da parte del mondo borghese, non assume, cioè, il punto di vista limitativo e negativo nei confronti dell'arte, inutile o anche pericolosa per l'ordine e la norma della vita; ma non si fa illusioni sulla possibilità di far durare la bellezza coltivandola nella solitudine della torre d'avorio dell'artista, come se fosse sufficiente tale rifugio a conservarla incontaminata o, comunque, a permetterle di vivere e di resistere¹.

Gozzano, poeta tenue e delicato, si regola sempre con un senso cauto e concretissimo nella scelta dei motivi. Se talvolta egli pecca, è in qualche modo nel volere ostentare la naturalezza con la quale il fantasma poetico e l'immagine s'incontrano, e cercando di dare al movimento dei suoi versi, alla sintassi e all'aggettivazione un certo carattere di trascuratezza e di gioco. Nei suoi componimenti più significativi, che poi all'incirca son quelli del libro dei *Colloqui* (1911), ha vena spontanea e al tempo stessa precisa; segno icastico e insieme lieve e arioso; tenerezza d'affetti benché sempre guardingo a non lasciarsene sopraffare.

Gozzano, in particolar modo, ha una sentimentalità foderata d'ironia; una musica orecchiabile ma accuratissima; un esatto senso del limite. Quasi tutte le sue liriche sono bene atteggiate, come figure che sembra di toccare e alle quali si possa girare attorno; materiate di una sostanza non fastosa, ma neanche povera. Egli è insomma quel che si dice un classico, un piccolo classico. E qui classico dovrebbe tradursi: un poeta che, una volta capito, non dà brutte sorprese, non si smonta; un poeta sicuro, che sappiamo dove ritrovare, e a che pagina ci aspettano quei determinati effetti. Continua Bärberi Squarotti:

L'ironia antidannunziana di Gozzano, che pure è tributario molto seriamente di D'Annunzio in tante situazioni o momenti o espressioni, appunta proprio su tale pretesa di esorcizzare la situazione drammatica dell'arte nel mondo borghese attraverso la finzione di un'aristocratica solitudine, di un privilegio d'eccezione. Se mai la poesia può ancora manifestarsi, è nel deserto, che è, al tempo stesso, esito della decadenza del luogo privilegiato, del vivere aristocratico (le ville gentilizie di Gozzano sono tutte in decadenza, da quella della Signorina Felicita a quella di: Totò Merùmeni) e cancellazione di ogni legame sociale, di ogni sentimento, di ogni rapporto, rovina delle istituzioni e delle convenzioni (come testimonia Totò Merùmeni)².

Giulio De Frenzi, amico di Gozzano, aveva subito compreso l'importanza dell'ironia e del suo ruolo nella poesia; e in riferimento a una sua recensione alla *Via del rifugio*, Lina Angioletti rileva che è stato

interessante notare come il De Frenzi avesse subito compreso che l'ironia giocava un ruolo importante nell'opera del nuovo poeta; l'articolo s'intitola *Ironia sentimentale* e mette in chiaro esplicitamente l'autenticità del Gozzano affrancandolo dalla dipendenza

¹ BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione* a GOZZANO, *Poesie*, p. 14.

² BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione* a GOZZANO, *Poesie*, pp. 14-15.

letteraria da uno scrittore che viene collocato accanto a lui come ispiratore della sua poesia, il francese Francis Jammes. Il De Frenzi ha anche ben capito alcune caratteristiche psicologiche del poeta torinese, il quale «[...] si diverte a guardarsi dentro [...], spettatore discreto e benevolo delle proprie emozioni [...]»; più avanti lo definisce «un curioso stravagante che si interessa di tante cose futili per la maggior parte degli altri uomini, e che sa scoprirvi ciò che gli altri neppure vi sospettano [...]»³.

La questione è di intendersi sui significati che l'arte di Gozzano può esprimere, sulla portata della sua ispirazione, sulla qualità delle cose acquisite dalla sua genialità. Personalmente, sono certo che neanche il più generoso fra i suoi ammiratori si sentirebbe di negare alcune constatazioni. Che, per esempio, una figura di Gozzano, e nemmeno la figura di Gozzano stesso, la sua propria immagine lirica, non ci riuscirà mai di accettarla con assoluta pienezza e immediatezza. Nella sua fiamminga rifinitura, perfino *La signorina Felicita* ha qualche cosa come di una finzione. Fra noi e lei c'è un velo d'aria, un cristallo, come non è fra noi e Silvia o Nerina. Non si tratta della diversa altezza e gravità: cosa ovvia, a tutti palese. Si tratta di una diversa arte nell'evocazione.

Il mondo di figure e sentimenti che egli ritrae, prima di tutto Gozzano lo seleziona e se le accomoda nella fantasia, e si mette quasi distaccatamente a ricopiarlo. È un suo proprio mondo; la perizia del copista non lascia a desiderare nulla; e il risultato nel suo genere è perfetto. Ma la traccia del procedimento rimane. Si direbbe che in Gozzano siano due persone: l'uomo e il poeta; e i suoi segreti l'uomo non li ha mai confidati all'altro, se non attraverso una traduzione preliminare. Impercettibilmente, Gozzano si mette sempre in posizione di canto. Noi sentiamo che la sua cosa più importante è sempre rimasta sotto silenzio, dall'altra parte. Per questo, benché dilettevole fra i nostri poeti novecenteschi, nessuno gli chiederebbe una parola di quelle di cui in certi momenti si sente bisogno: la parola che coglie un nostro nativo sentimento e lo potenzia facendocelo riconoscere intatto nelle forme dell'arte.

In pieno contrasto con quel gusto di altri crepuscolari per un'espressione che finisce nello sfumato, nella dissolvenza genericamente sentimentale («Non sono che un piccolo fanciullo che piange... Potermi mettere a piangere tutto solo...»)⁴, si direbbe che in Gozzano il senso del dolore, dell'amarezza, della delusione si risolve soprattutto nello stimolare l'impegno del buon operaio delle muse e realizzare sempre l'immagine più concreta, la frase più esatta è di una nitidezza quasi scientifica. La sua fantasia non esala in un nebuloso smarrimento, ma aderisce vigorosamente alla vita delle cose, quantunque umile, reietta («Ciarpame così caro alla mia Musa»), ma ricca di sostanza verbale.

³ ANGIOLETTI, *Invito alla lettura di Gozzano*, pp. 93-94. Si fa riferimento all'art. del De Frenzi, intitolato *Conversazioni letterarie. Ironia sentimentale*, apparso in "Il Resto del Carlino", 10 giugno 1907.

⁴ CORAZZINI, *Desolazione del povero poeta che piange*, vv. 3 e 40.

A Montale, in un primo momento, era sembrato che il verso di Gozzano fosse un «verso funzionale, narrativo, un verso che colma e sostiene la strofa e in cui è difficilissimo scoprire le zeppe e avvertire quei salti d'aria [...] che sono così frequenti nei grandi lirici». Eppure, dice poi,

c'è un momento in cui rileggendo Gozzano tutto pare zeppa in lui. Da certe sue poesie egli ha tagliato senza danno intere strofe e altri tagli si vorrebbero fare; molte sue strofe potrebbero essere posposte senza danno, altre potrebbero emigrare da una poesia all'altra senza darci il minimo fastidio. Ciò sembra contraddire a quanto ho affermato prima: che il verso di Gozzano sia un verso funzionale; ma non è così. Spostando i suoi versi potreste proporre una migliore o diversa funzionalità, non sopprimerne il carattere. Immettendo una forte carica di autoironia nella materia del "Poema paradisiaco" Gozzano seppe limitare al minimo le sue innovazioni formali. Si fermò perché un'altra soluzione era immatura, almeno per lui. E fondò la sua poesia sull'urto, o «choc», di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé. Questo «choc» anima tutto il breve romanzo psicologico di Gozzano che resta e probabilmente sarebbe rimasto il suo vero libro⁵.

Usciti dal «romanzo» dei *Colloqui*, sul quale per la verità ci siamo permessi più interventi e commenti di quanti non abbiamo fatto nella trattazione della *Via del rifugio*, possiamo riparlare dell'universo lirico di Gozzano e rifarci a quanto si diceva in conclusione del discorso sulla prima raccolta. Se ora rapidissimamente rivolgiamo lo sguardo ai *Colloqui* come a una serie di testi diacronicamente successiva della lirica gozzaniana nel suo complesso, si confonde forse, e ci sfugge, l'identità delle due «risorte», ma ritroviamo puntualmente tutti i termini paradigmatici che via via, da *Primavere romantiche* al *Responso*, avevamo potuto fissare; ed essi — nel *sogno*, a esempio — diventano i veri protagonisti.

Il sogno ha confermato e arricchito i propri connotati; è rimasto l'antitesi naturale della realtà ma si è ulteriormente chiarito nel suo duplice volto: quello negativo segnato dalla sterilità e dal modello nietzschiano, dal rimpianto e dal lutto continui per larve, chimere, amori che potevano essere ma non sono stati, e quello positivo che ospita le sole ipotesi luminose del mondo gozzaniano, sempre contrassegnate da un nome di donna; quello negativo che è indomabile desiderio, affanno, ricerca, in breve «giovenile errore», e quello positivo che è rinuncia, astensione, un tempo «rifugio» e infine «esilio». Così è anche la *realtà*, inevitabilmente coinvolta nelle oscillazioni di segno del sogno.

Nei *Colloqui*, quindi, la realtà diventa progressivamente più precisa e concreta, non è più soltanto cosmo, tempo, spazio, mondo, è anche quotidianità, è vita consociata e rapporto con gli altri, è matrimonio e mercatura; e, oltre a ribadire la propria negatività, giunge anche a caricarsi qualche volta di valori positivi trasferendo sul polo del sogno la consueta carica negativa. Di qui le connotazioni contrarie delle opposizioni *sterilità/concretezza, poeta* (o esteta o *sofista/mercante*,

⁵ MONTALE, *Saggio introduttivo a GOZZANO, Le poesie*, p.11.

letterato/borghese onesto, vergogna/vivere di vita, e di quelle pace/commerci turbinosi, fuga/guerra atroce, poeta/gazzettiere, esilio/baratteria. Quando il sogno abbandona le tranquille regioni del passato e si confronta con il reale sul terreno di quest'ultimo, ossia nel presente, esso entra in crisi irreparabilmente, ma l'esito dello scontro non è né lineare né scontato, perché cointeressa immediatamente altri fondamentali termini paradigmatici e perché dalla quiete dell'antinomia tra opposti, dall'equilibrio tra un polo positivo e un polo negativo si passa alla dialettica tra termini concretamente alternativi o antitetici e alla continua oscillazione dei poli. L'antico sogno consolatore appare come sterilità, e allora la vita con i suoi ruvidi interessi si trasforma in ipotesi positiva, ma poi quella solida concretezza appare come compromesso e mercificazione, e allora la libertà si identifica con l'esilio, che è un po' il sogno dopo questo processo di trasformazione.

Da canto del passato e del sogno la poesia, allora, appare a un certo punto luttuosa «aridità larvata di chimere», astrattezza, distrazione, smarrimento sulle fraterne orme del sogno, oppure scaltrezza tribunizia e cortigianesca, evasione, ozio vano di chi sta sulle spese, e allora insorge la vergogna per questo falso mestiere che è soltanto «tabe letteraria», e la preferenza va data al mercante che fonda la propria vita sul bilancio dei bisogni e degli utili. Poi il poeta-intellettuale si ribella a questa violenta e radicale autonegazione, alla desolazione e all'ignoranza della società dei mercanti, al mercimonio e alla corruzione alla quale dovrebbe piegarsi per entrare a farne parte, e decide per la poesia non pagata dell'esule, per la sua scienza e la sua speculazione solitaria, disposto ad accontentarsi di una «fiorita d'esili versi consolatori», della meditazione, del progetto di una nuova poesia intrisa dell'«unica verità non convenuta».

Tuttavia, il tarlo riprende a rodere il poeta: egli deve confessare ancora la gelida aridità, lo stridulo scetticismo nascosti sotto i suoi versi, e allora gli appare dopotutto migliore il mondo dei salotti «provinciali» di Torino, sordo alla poesia con la quale si trastulla senza capirla, gli appare giusta la volontà dei parenti che vorrebbero che egli smettesse quell'infantile ozio poetico, diventasse finalmente più serio e trascorresse la sua vita, come tutti i bravi borghesi, «tra sagge cure e temperate spese». Infine, però, è ancora il poeta a prevalere in lui e a suggerirgli un altro modo per non tradire se stesso: taccia la vecchia musa della giovinezza ed eviti il ridicolo penoso dei vecchi pargoleggianti, licenzi finalmente il suo «libro di passato» e sia la natura, la nuova scienza, a dettare la nuova poesia, che non dovrebbe dunque più essere né sogno gratuito né oggetto di mercato ma espressione della verità. Alla natura il compito di salvare al suo «fine benigno» la poesia e il poeta, l'una dalla vanità e dalla baratteria, l'altro dalla vergognosa sterilità e dalla corruzione dei mercanti. Sul sogno e sulla poesia pesa intanto il *tempo*, altro tema che percorre da capo a fondo i *Colloqui* in termini progressivamente più incalzanti e angosciosi, dal cenno grave

delle *Due strade* («il tempo è già più forte di tutto il suo coraggio») fino ai folti presagi della terza sezione e, infine, alle squallide profezie della lirica proemiale.

L'articolazione dei motivi, però, potrebbe essere ancora più vasta. Quello dei due mondi e della *casa*, a esempio, tante volte ribadito in successive variazioni: la casa soprattutto, la «villa-tipo, del Libro di Lettura» (e Villa Amarena ne è soltanto una duplicazione), è continuamente il luogo di incontro del protagonista lirico col suo destino, i suoi interlocutori, i fantasmi del suo sogno, vero *caput mundi*, come si diceva. Bisogna almeno accennare al fatto che la medesima casa è al centro anche di due componimenti sparsi che malvolentieri sacrifichiamo allo spazio, *L'esperimento* (tentativo di sintesi di laboratorio, alchimistica, del prodigio evocatore di Carlotta, sintesi che naturalmente fallisce per l'azione di quella possente attrazione che è il presente) e *L'ipotesi* (immaginario infuturarsi al 1940 della vita del protagonista e di Felicità, coniugi e genitori felici; sostituito poi, come sappiamo, da un nulla di fatto e dalle immagini dolcemente regressive del «distacco d'altri tempi»). Quella casa e il suo giardino sono il centro del mondo anche nei *Colloqui* e, pur nella progressiva decadenza e spoliatura, restano l'unico polo di coesione capace di fronteggiare l'enorme dispersione di ciò che li circonda.

Soltanto verso la fine e (almeno in poesia) una volta sola, Torino verrà aggregata a questo nucleo; ma a questo fine sarà anche soggetta a una singolare metamorfosi riduttiva e costretta a mascherare in buona parte i propri connotati cittadini. Quale differenza, infatti, tra il salotto della Contessa e dell'amico Barnabita e i «bei conversari» in dialetto piemontese, e l'adunata di parenti dabbene in casa di nonna Speranza? Quale differenza tra i pettegolezzi sulla Brambilla e Vittorio Emanuele II e i discorsi sulla Duse e la tresca alle spalle del Conte? Se la villa sembra venire dal libro di lettura e quella riunione di famiglia da un dagherrotipo, l'«accolita di gente» nel salotto beota assai «à la tristezza d'una stampa antica», e il tramonto torinese pare tolto da una «stampa antica bavarese».

Non a caso Torino è, nei confronti delle memorie del protagonista, come un custode «armadio canforato» simile a quelli immensi, pieni di lenzuola, di Villa Amarena, odoroso come il nome di Felicità nell'*Ipotesi*, che pare uscito da «un lavacro benigno di canfora spigo sapone». In Torino il sogno dell'io lirico rivede i suoi principi come nella casa dei *Sonetti del ritorno*, il nonno di quei sonetti non gli perdonerebbe gli «ozi vani di sillabe sublimi» così come questa Torino rimpicciolita a natio borgo selvaggio considera l'arte come un trastullo. Questa miniatura di città è ristretta a Palazzo Madama e al Valentino con lo sfondo delle Alpi, così come il mondo canavesano era ridotto alla casa tra l'agreste e il gentilizio e al parco-frutteto-orto sullo sfondo dei colli di Montalto e della Serra. Torino rappresenta insomma ancora una volta la casa in questo tentativo, tuttavia isolato, di massimo ampliamento di uno spazio familiare noto, solido e protettivo.

La stessa cosa potrebbe dirsi del motivo della *stampa*, che dai cammei giovanili e dai quadretti esotici dell'*Analfabeta* è giunto fino alle mature e complesse realizzazioni stilizzanti e tipizzanti, ironiche e parodiche, e agli effetti di sdoppiamento e straniamento che attraversano quasi tutti i *Colloqui* e sfiorano (senza tuttavia cadervi) il virtuosismo nell'acrobatico gioco di andata e ritorno tra il sogno e il suo ribaltamento parodico in *Paolo e Virginia*. In questo gioco esemplare è tanta parte del Gozzano dei *Colloqui*, che si traveste con i panni di D'Annunzio o di Prati e ne forza la maschera fin quasi alla caricatura (di cui non era, graficamente, digiuno). Con qualche tratto in più avremmo lo Sbarbaro di *Pianissimo* o viceversa il Palazzeschi della *Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba*, o anche il Soffici di *Arcobaleno*; ma la misura di Gozzano sta proprio nello sfumare o nel trattenere queste ultime pennellate: nonostante il ramo di ciliegie, Torquato resta Torquato, e di Virginia non si deve ridere anche se, in pieno diluvio universale, rifiuta di svestirsi e tuffarsi e preferisce onorare la «retorica del tempo» e disporsi alla bella morte, con la sinistra sul cuore e nella destra il ritratto dell'amato.

Guai, poi, a trasferire a Gozzano il «lasciatemi divertire» palazzeschiano; non è divertendosi, ma sognando a suo modo che il protagonista gozzaniano distrugge sia i poeti-*viveurs* educatisi sul *Piacere* e su Nietzsche e «saputi all'arte come cortigiane» sia le «nefandità da melodramma», il neo-librettismo *näif* dei poeti-commessi farmacisti, sia gli squisiti amatori di attrici e principesse sia i teneri innamorati delle sartine e delle collegiali. Il guai è poi che il suo protagonista non possa vantare, nei loro confronti, né il matrimonio con Felicità né un amore sereno per la piccola cuoca che nottetempo viene a fargli visita, ma solo la propria aridità. Nondimeno, sarà bene ribadirlo, in quest'ultima vicenda il signor Guido Gustavo Gozzano personalmente non c'entra, anche se fa di tutto per indurci a credere il contrario. Il signor Gozzano ha tutt'altri problemi: amministrare il proprio successo letterario attraverso amici, critici, recensioni, editori ecc.; proseguire o interrompere o trasferire di piano il vincolo che lo lega alla bella Amalia, accudire all'infermità della madre, soprattutto controllare e curare la malattia che sempre più lo mina e lo costringe a terapie via via più frequenti, a soggiorni e villeggiature marini e montani, al viaggio in India⁶.

Su Gozzano e la sua poesia il critico letterario spagnolo Mugños Rivas esprime un giudizio che a mio parere esige puntuali spiegazioni: cosa significa dire che «la sua morte cadrà come l'opportuna soluzione, trasferendo sul piano biografico, definitivamente, l'inconclusa inconcludibile dialettica letteraria», che «a dirimere la contraddizione, si capisce, deve intervenire il destino» e che, infine, «bisogna dirlo: aveva ragione il destino?»⁷. Sono tutte metafore metalinguistiche, ammettiamolo

⁶ Su tale argomento si legga SANGUINETI, *Da D'Annunzio a Gozzano*, pp. 74-75.

⁷ Queste espressioni e altre simile troviamo nel trattato di MUGÑOS RIVAS, *Antiromanticismo e impresionismo en la poesía de Guido Gozzano*.

pure, ma sono ugualmente intrusive nel discorso critico e ugualmente confusionarie poiché a questo punto tutti gli attributi del protagonista gozzaniano sarebbero anche di Gozzano, e allora la via del biografismo andava imboccata ben prima.

Ovviamente io penso esattamente il contrario: la morte non ghermisce il protagonista lirico-narrativo gozzaniano e non è lecito trasferirsi nella biografia di *un altro* per ritrovarla; per lui non c'è altro destino se non quello del finale dei *Colloqui* e, se si vuole, della scrittura delle *Farfalle*, che però non dirime alcuna contraddizione e soprattutto, come sempre del resto, non ha né ragione né torto. A parte il fatto che, per fare davvero il loro dovere, questa morte e questo destino avrebbero dovuto essere, se non intendo male, ben più puntuali e tempestivi, e impedire a Gozzano di scrivere gli abbondanti frammenti delle *Farfalle*. Se di destini si volesse proprio parlare, ce ne sono due: quello dell'io lirico gozzaniano, che fa bancarotta cullandosi in un'ultima illusione poetica e letteraria; e quello di Gozzano in quanto poeta, tutt'altro che fallimentare, non perché le *Farfalle* siano un capolavoro ma perché esse gli ha consentito di produrre i *Colloqui* (e non solo *I colloqui*) e di inventare una misura poetica e stilistica di cifra inconfondibile e di valore non minuscolo. A rigore, poi, ce ne sarebbe anche un terzo, il più fallimentare di tutti e l'unico ad aver avuto certamente torto, ossia quello di un uomo morto fisico a trentatrè anni (non compiuti); ma a questo livello, come è evidente, siamo tutti abbastanza cinici da non interessarcene e dolercene ben poco.

Rivolgiamo ora la nostra attenzione alle *Farfalle* e cerchiamo di capire, di quest'opera poetica, l'importanza, ciò che la accomuna alle altre opere gozzaniane e alcuni passi presi di mira dai critici letterari. Il narratore gozzaniano, unendo il primo quinario del v. 7 («con altra voce ormai») e, con opportuna aferesi della particella prefissale, il primo emistichio del v. 8 («ritornerò poeta») di *Paradiso* XXV, aveva composto il verso di congedo di *Pioggia d'agosto*: «con altra voce tornerò poeta», mentre, manifestando all'amica di *Una risorta* il proposito di iscriverne sulle farfalle, aveva promesso: «dirò su questo tema / cose non dette ancora»⁸. Bisognerebbe però dire che questa chiarezza di intenti dichiarati non abbia giovato alla critica, poiché ancor oggi si discute se Gozzano sia riuscito o no a tornare poeta con altra voce nelle *Farfalle* (o meglio nelle parti di queste che possediamo e che sono dunque un documento indiziario e non una prova) e, dal momento che c'è sostanziale accordo nel riconoscere il fallimento del poema incompiuto, ancor oggi si ritiene di poter dire che Gozzano non poteva andare oltre i *Colloqui* visto che con le *Farfalle* non c'è andato⁹.

⁸ GOZZANO, *Una risorta*, vv. 75-76. È superfluo dire che anche l'epistolario di Gozzano serba ampie tracce del progettato poema sulle *Farfalle*: per tutte potrebbero bastare le lettere del 3 e del 17 settembre 1908 alla Guglielminetti e quella del 13 gennaio 1914 a Marino Moretti.

⁹ Facciamo presente che le *Epistole entomologiche* sono monche; il disegno di fondo non appare affatto chiaro; la cosiddetta *Storia di cinquecento vanesse*, che contiene la parte proemiale e programmatica e doveva costituire, pare, il primo dei due libri delle *Epistole*, sembra il più tormentato dei testi stampati da

Il problema critico mi pare, quindi, ugualmente impostato male perché, in apparenza desunto con rigore dai dati della ricostruzione storica e culturale, cade in realtà nello psicologismo e nella profezia che non essendo provabile non è neppure smentibile, e assume come parametro per la valutazione l'aderenza a un proposito poetico espresso in poesia, che sarebbe come dire, esemplificando sulla citazione dantesca usata da Gozzano: peccato che Dante non sia stato raccolto in Firenze, perché in tal caso ci avrebbe dato un capolavoro superiore alla *Commedia*; o viceversa, che però è la stessa cosa: in realtà è chiaro che Dante non poteva andare al di là della *Commedia*. Entrambe sono congetture profetizzanti ed entrambe sono gratuite.

Constatiamo che anche quando il discorso critico tende a trascendere il caso di Gozzano per investire valutazioni di carattere storico più generale, l'ottica appare spesso scorretta poiché il giusto rilievo di un determinato *essere* storico della letteratura e della sua problematica in un certo momento, insensibilmente scivola verso l'induzione di un *dover essere* storico della poesia in quel medesimo momento; e questo significa trasformare la storiografia letteraria da empirica e documentata ricerca, ricostruzione e interpretazione dei fatti, in scienza deduttiva di una ragione storica che costringe di fatto al giustificazionismo. Vale a dire: se le cose sono andate così, significa che potevano andare soltanto così; se Gozzano non ha mantenuto la sua promessa, è perché in quelle determinate condizioni non avrebbe in alcun modo potuto mantenerla e, a posteriori, è chiaro che nei *Colloqui* è implicita la caduta delle *Farfalle* e, al limite, è molto più per questo che egli non è giunto a portarle a compimento che per il fatto che è morto durante la composizione. A mio parere le *Farfalle* possono essere benissimo scomposte, questa però non è affatto una prova del fatto che Gozzano non avrebbe mai potuto rinvenire un'«altra voce» poetica, ma semmai una prima immediata conseguenza del fatto che sono rimaste a mezzo; così come sono, le *Farfalle* possono benissimo non costituire un superamento dei *Colloqui*: questo non autorizza nessuno a dire che Gozzano non poteva oltrepassare quel libro, ma soltanto che con le *Epistole* non l'ha oltrepassato. Graziano Guglielminetti afferma:

È stato osservato che la metrica (l'endecasillabo sciolto) e il lessico tecnico e filosofico delle *Farfalle* costituiscono una novità consistente nella produzione poetica di Gozzano, abituato finora a servirsi della rima e di un linguaggio narrativo-dialogato che non hanno riscontro nelle *Farfalle*. Ma dedurre di qui che lo scarto delle *Farfalle*, rispetto alla *Via del rifugio* e ai *Colloqui*, sia nel segno dell'innovazione, non sembra possibile. Il fatto stesso che il poema sia rimasto incompiuto e risulti, alla lettura, formato da una serie di brani di ampia consistenza, non organizzati in un tessuto unitario definitivo, semina molti dubbi sulla convinzione dell'autore di voler fare cosa diversa. Ma c'è di più, e solo

Calcaterra e da De Marchi, nonostante sia uno dei pochi pubblicati, limitatamente alle parti sui bruchi e sulle crisalidi, con l'autorizzazione di Gozzano sulla «Grande Illustrazione» di Pescara (anno I, n. 2, febbraio 1914), dove peraltro compare come *Epistola VI* (ipotetico numero d'ordine o *bluff?*); il discorso ideologico e filosofico che le attraversa è oscillante, discontinuo e qua e là contraddittorio.

in questa sede si può dirlo, la possibilità di vedere da vicino “come lavorava” Gozzano, se da un lato mette in rilievo lo strenuo impegno nel sollevare il linguaggio della dimostrazione scientifica al livello di un eloquio poetico sublime, d'altro canto non si risolve sempre in profitto¹⁰.

Chiaramente a me pare assai più interessante che Gozzano abbia fermamente tentato di tener fede all'impegno assunto in *Pioggia d'agosto*, poiché non mi pare dubbio che il poema entomologico sia la prova concreta della ricerca di un'«altra voce» poetica. Non si deve oltretutto dimenticare che con altrettanta determinazione Gozzano si era dedicato ai *Colloqui* dopo aver licenziato la *Via del rifugio* e che il biennio 1909-10 dimostra come egli fosse stato capace di un impegno lirico esclusivo e di una notevole concentrazione tutta finalizzata alla nuova raccolta. Si deve certo ammettere che l'impresa riuscitagli una volta non gli è riuscita la seconda volta ma, anche a voler prescindere (cosa non facile) dal fatto che stavolta a interrompere il tentativo è intervenuta la morte, quanto resta delle *Farfalle* è, mi pare, una testimonianza abbondante del tentativo stesso e dell'impegno che Gozzano vi ha profuso: si tratta di tre parti del primo libro (*Proemio, Dei bruchi, Delle crisalidi*) e di sei monografie del secondo (*Parnassus Apollo, Pieris Brassicae, Anthocaris Cardamines, Ornithoptera Pronomus, Acherontia Atropos, Macroglossa Stellatarum*) per un totale di 1.032 endecasillabi. Se poi qualcuno vuole pensare che l'auspicio di *Pioggia d'agosto* (che per comodità di discussione continuiamo ad accettare come documento pur trattandosi più propriamente della clausola conclusiva di una lirica e del congedo del poeta-protagonista dei *Colloqui*) nasca dall'autocoscienza gozzaniana del fatto che la vena dei *Colloqui* era esaurita, faccia pure, ma allora non si vede perché estrapolare quel verso e ignorare il contesto che lo contiene e che fornisce tutt'altra spiegazione: o tutto è documento o non lo è neppure quel verso.

Per di più, poiché qualcun altro pensa che con le *Farfalle* Gozzano abbia mirato troppo alto per le sue possibilità e per il suo «breve respiro lirico»¹¹, personalmente confesso che ancora non ho capito cosa significhi questo breve respiro lirico commisurato a *Signorina Felicita* o a *Paolo e Virginia* e all'impianto complessivo dei *Colloqui*. Questa fortunata tesi interpretativa discende fin dai primi articoli-recensione di Emilio Cecchi alla *Via del rifugio*¹² e ai *Colloqui*¹³. Temo che si sia fatta parecchia confusione tra sostanza dei contenuti, dei motivi e delle immagini poetiche gozzaniane e forma e respiro espressivi del suo discorso lirico-narrativo, e che inoltre non si sia

¹⁰ GUGLIELMINETTI, *Introduzione a GOZZANO, Tutte le poesie*, p. XI.

¹¹ si veda PORCELLI, *Gozzano e Maeterlinck, ovvero un caso di parassitismo letterario*, in «Belfagor», XXIV (1969), 6, p. 677.

¹² «La Voce», I, 35, 12 agosto 1909, dove si parla appunto di «cose di esile ma vera poesia», e sembra la parafrasi della «fiorita d'esili versi» di Totò Merùmeni, v. 52.

¹³ *La Tribuna*, 6 marzo 1911, dove si parla di un poeta «straordinariamente tenue e delicato» e dell'«umile oggettivismo» che sarebbe la sua forza.

tenuto conto di quanto poco il Gozzano maggiore sia un puro lirico (mentre se ne è ben accorto Montale che acutamente sottolinea «quanto bisogno avesse il Gozzano di raccontare un fatto, di tramare una favola»¹⁴). Il disagio delle *Farfalle* deriva, io credo, piuttosto dall'abbandono del suo più personale genere misto e dal registro espressivo che esso induceva per una forma poemica molto più rigorosa pur nella libertà metrica degli sciolti e per una lirica dottrinale che inceppa il passo narrativo così funzionale al discorso gozzaniano.

Ciononostante, ribadisco, il tentativo è molto più interessante del risultato, e come tale oggettivamente si colloca oltre i *Colloqui*. Come si è visto e come è noto, la poesia di Gozzano non nasconde né i propri modelli né i propri idoli polemici, anzi continuamente li esibisce; essa è inoltre intessuta di citazioni e di allusioni letterarie, di intarsi e parodie varie, quasi tutti scoperti e ormai quasi tutti esplorati e decifrati. Su quest'ultimo piano le *Farfalle* sono tutt'altro che un'eccezione: i dantismi soprattutto vi abbondano come e più che altrove; ma il passo o, se si preferisce, lo «scartamento» del discorso ricorre d'un tratto ad altri modelli, ossia ai poemi didascalici dell'Arcadia illuminista¹⁵ (e in particolare all'*Invito a Lesbia Cidonia* di Lorenzo Mascheroni¹⁶) che Gozzano pare accostare cronologicamente alle cinquecentesche *Api* di Giovanni Rucellai¹⁷ quando, nella lettera della primavera del 1906 a Marino Moretti, scrive che il suo poema arieggia «i didascalici settecenteschi: il Mascheroni e il Rucellai». In ciò è palese anche, certamente, la disinvoltura dell'approccio gozzaniano ai nuovi modelli culturali e poetici, mentre egli tace una mediazione che, e non solo per il tramite di Mascheroni, parrebbe presente nel frammento proemiale e altrove, ossia il Parini del *Giorno*; ma in ogni caso per Gozzano si tratta di compiere un salto notevole di clima letterario, di lingua, di tono, di misure ritmico-sintattiche.

¹⁴ GUGLIELMI, *Virginia ti rammenti*, p. 83: citazione riferita a Eugenio Montale.

¹⁵ Si fa riferimento alla poesia del Settecento, caratterizzata dal rifiuto di stravaganze barocche in nome della razionalità e dal conseguente recupero dei modelli classici, secondo le linee guida indicate dall'Accademia dell'Arcadia, fondata a Roma nel 1690. Il classicismo arcadico si risolve nell'imitazione della lirica petrarchesca, ammirata non soltanto come modello di buon gusto e chiarezza ma anche come espressione di sentimenti sani e morali, in opposizione all'edonismo marinista. La scelta di proiettare l'immaginario nel mondo libresco della lirica bucolica e pastorale degli antichi indica la natura evasiva di questa poesia che si rivela piuttosto ripetitiva e stereotipata nei temi e nei moduli espressivi, mostrando i limiti propri di una poesia puramente accademica, estranea alla società civile (Riassunto tratto da *Arcadia e Illuminismo*, letto on-line).

¹⁶ Lorenzo Mascheroni (1750-1800), ecclesiastico-matematico di Bergamo Alta, ha pubblicato la lirica *Invito a Lesbia Cidonia* nel 1778. Paolina Secco Suardo Grismondi conosciuta anche come *Lesbia Cidonia* (Bergamo, 11 marzo 1746 – Bergamo, 27 marzo 1801) è stata una poetessa italiana. Le sue poesie hanno nome arcadico di Lesbia Cidonia. L'11 marzo 1779 Lesbia Cidonia viene proclamata “pastorella d'Arcadia”.

¹⁷ Giovanni di Bernardo Rucellai (Firenze 1475-Roma 1525). Appassionato studioso di Virgilio, scrisse tra il 1523 e il 1524 il poemetto *Le api* parafrasando il libro IV delle *Georgiche*, e lo dedicò al suo stretto amico Gian Giorgio Trissino. L'opera però, grazie alla viva conoscenza del mondo della campagna, non manca di spunti vivaci e originali, nati dall'osservazione diretta degli alveari: secondo Azelia Arici «seppe dare alla sua opera un tono di fresca intimità campagnola» (*Grande dizionario enciclopedico Utet*, Torino 1976).

Il Settecento, però, non è il retroterra culturale di Gozzano: gli ha suggerito soltanto il ritratto manieristico della Marchesa di Villa Amarena e lo schizzo galante di *Un'altra risorta* (vv. 45-47)¹⁸, il ricordo di Felice Blangini (1781-1841) e Domenico Scarlatti (1685-1757) e dei numerosi generi musicali allora di moda nei martelliani di *Prologo*, le stampe animate torinesi della *Bela Madamin*¹⁹ e di qualche altra prosa. Esso ha lo stesso spessore storico quasi nullo dell'età barocca, anch'essa qua e là rievocata da Gozzano per una sorta di gusto parnassiano del medaglione e della battuta di spirito letteraria.

L'impegno lirico con le *Farfalle*, però, è diverso, e in primo luogo lo scrittore deve misurarsi con un metro che non è mai stato il suo, l'endecasillabo sciolto. Gozzano ha messo in opera tutta una serie di variazioni metriche su schemi tradizionali, e del sostanziale conservatorismo metrico (raramente smentito) ha fatto un mezzo per i più sottili e i più spregiudicati giochi ironici, polemici, parodici. In questo senso tante sue liriche sono un vero e proprio «risponder per le rime» alla più recente tradizione letteraria dannunziana e pascoliana e a quella classica, sono una insistita «tenzone» metrica con i modelli tradizionali. La plasticità e l'elasticità del tessuto metrico ha consentito a Gozzano di stringerne e stirarne le misure portando la deformazione fino ai limiti del lecito, ossia fino al punto in cui la deformazione, non impedendo di riconoscere lo schema di partenza, esibisce anzi la misura della propria distanza da quello schema come il fine del gioco metrico. L'endecasillabo sciolto — evitando ogni unità strofica e i più consistenti appoggi fonologici, le rime — elimina molti dei pezzi del gioco, riduce al minimo la fungibilità «ludica» del metro e del ritmo.

Eppure a queste condizioni Gozzano ha deciso di piegarsi. Molto di più si potrebbe dire sugli endecasillabi delle *Farfalle*, sulla loro tendenza nettamente maggioritaria a disporre il settenario nel primo emistichio e a mascherare la cesura soprattutto attraverso l'uso della sdrucchiola interna («dal fratello *sabatico* in odore», «che la sete d'esistere conduce», «ho rivista l'*Antocari* volare», «non s'odono le *rondini* garrire», «Sopra l'astuccio *nitido* di lacca», «La farfalla è *brevissima*, tutt'ala», «l'arte dell'*arcipelago* selvaggio» ecc.)²⁰; si potrebbe entrare nel merito del giudizio di Montale, che li giudica «fiacchi com'è sempre il verso sciolto quando è usato da poeti a fondo parnassiano». Ma, a mio avviso, questa secca svolta metrica potrebbe bastare da sola a testimoniare la serietà del

¹⁸ GOZZANO, *Un'altra risorta*, vv. 45-47: «tra il cupo argento della chioma densa / ella appariva giovenile e fresca / come una deità settecentesca...».

¹⁹ Si tratta di un libricino di 15 pagine scritto da Gozzano, intitolato *Torino del passato: la bela madamin la vòlò maridè*, edita a Torino nel 1915 da Lampi di stampa.

²⁰ GOZZANO, *Epistole entomologiche, Storia di cinquecento Vanesse*, versi vari.

tentativo gozzaniano e, più delle sue stesse dichiarazioni, la precisa volontà di rifarsi a un genere letterario e alla sua tradizione formale²¹.

Un altro aspetto inoltre, quello lessicale, conferma l'importanza sperimentale e la tensione innovativa delle *Farfalle*. Qui possiamo soltanto accennarne, mentre la documentazione analitica sarebbe la più persuasiva; alcuni dati tuttavia daranno un'idea dell'entità del fenomeno. Vogliamo, per tacitare qualsiasi obiezione pregiudiziale, evitare congetture cronologiche che pure sarebbero lecite (certamente non tutte le *Farfalle* sono a esempio successive a tutte le rime sparse di Gozzano e anzi: non è possibile, se non addirittura probabile, che qualche abbozzo del poema sia contemporaneo alla stesura di alcuni testi dei *Colloqui*?) ma che potrebbero parere interessate, e fingere che le *Farfalle* siano interamente l'ultima scrittura lirica gozzaniana, successiva a tutto il resto.

Ebbene, anche collocate in questa scomoda posizione le *Farfalle* portano al lessico poetico di Gozzano un contributo innovativo quantitativamente valutabile (a parere di studiosi) intorno al 12%, aggiungendo circa 550 parole a un vocabolario di poco inferiore alle 4.600 parole. Potendo disporre i testi gozzaniani lungo una cronologia credibile, il fenomeno assumerebbe proporzioni ancor più rilevanti, ma anche così le *Farfalle* costituiscono uno scarto assai significativo rispetto ai normali coefficienti di caduta diacronica del tasso innovativo nel vocabolario lirico di uno scrittore e, pur considerate posteriori a tutto, anche a un frammento come *Ah! Difettivi sillogismi*, alla *Culla vuota* e alle poche rime di guerra, fanno subire un'impennata al lessico del poeta.

La novità dell'argomento è ben lungi dallo spiegare da sola il fatto, poiché non si tratta affatto di sole aggiunte nomenclatorie e gergali-scientifiche. Neppure le «fonti» fin qui note spiegano molto di più. Lorenzo Mascheroni è ampiamente citato e parafrasato esclusivamente nel proemio *Come dal germe ai suoi perfetti giorni* (vv. 13-29) e nel passo *Dei bruchi* (vv. 55-63), che riprendono i vv. 337-366 e 418-427 dell'*Invito* al quale (vv. 61-63) risale probabilmente anche l'accenno ai «Tre Regni» di *Una risorta* («...in ricchi scrigni / Con avveduta man l'ordin dispose / Di tre regni le

²¹ ANGIOLETTI, *Invito alla lettura di Gozzano*, p. 103-104. Viene qui espresso il giudizio dello studioso Antonio Stäuble sull'opera di Gozzano. «Stäuble nel suo *Sincerità e artificio in Gozzano* [...] fonde analisi tematica e riferimenti storici. Lo studioso svizzero svolge chiaramente, con ampiezza di citazioni e note, la propria esegesi. Muovendo da Montale e aderendo a pieno alla tesi montaliana dello scontro-incontro fra aulico e prosastico ne fa il perno per il suo commento ai testi. Distanziamento dalla realtà e contrasto tra le varie forme della realtà (oltre che fra aulico e prosastico), vengono dallo Stäuble assunti a concetti-chiave del suo studio. A proposito del linguaggio gozzaniano il critico mette l'accento sul mezzo poetico del paragone, sulle definizioni e sulle rime; sulla “conversazione” gozzaniana, sugli interventi dialettali e in lingue straniere. Tutti questi motivi vengono riproposti come “sincerità dell'artificio” del poeta piemontese; si pone in rilievo che i mezzi tecnici usati da Gozzano per “comunicare” costituiscono la sua stessa poesia; raffinatezza tecnica e abilità contenutistica usati adeguatamente alla necessità di raggiungere la poesia. Nessun mezzo quindi che possa dirsi artificioso; l'arte è abilità, fatica, accortezza».

spoglie... »)²², ma a livello lessicale l'apporto di Mascheroni si ferma qui e copre non più di una ventina di lemmi. Rucellai, il cui bisecolare ringiovanimento già metteva in sospetto, è completamente assente: tutta l'ampia parte che nelle sue *Api* 777-836 parla dell'inimicizia mortale tra api e farfalle non è minimamente tenuta presente. Potrebbe venire da lui il «ramarro» («E non 129 t'inganni il verde e bel ramarro», *Le Api* 92), ma la sua duplice comparsa nelle *Farfalle* in coppia con la «passera» trascurata dal Rucellai rende anche questa ipotesi minima poco persuasiva. Resta Maeterlinck con i suoi *L'intelligence des fleurs* e *La vie des abeilles*, sulla cui presenza anche nelle *Farfalle* il Porcelli ha prodotto, nel lavoro poco sopra citato, una documentazione ineccepibile che arricchisce e avvia a completamento i vecchi contributi del Calcaterra e delle *Indagini* di Sanguineti; in particolare l'epistola conclusiva, *Macroglossa Stellatarum*, è in larga misura ricalcata su passi maeterlinckiani. Tutto sommato però, sul piano lessicale Maeterlinck offre a Gozzano non più di una cinquantina di lemmi per i quali si possa legittimamente ritenere che probabilmente non sarebbero emersi nell'italiano di Gozzano senza il francese del poeta belga.

Con questo, io penso che i debiti lessicali gozzaniani, almeno quelli esigibili, siano pagati tutti. Ci sarebbe naturalmente da fare i conti con Dante ma, come è noto, si tratta di una partita aperta quasi da sempre in Gozzano, come quella petrarchesca e dannunziana. Dunque, anche sul piano della lingua poetica le *Farfalle* confermano di costituire un massiccio tentativo di arricchimento e di progresso e si collocano, oggettivamente, al di là dei *Colloqui*. Nondimeno, è chiaro, almeno due quesiti restano aperti: da un lato quello posto dal «dirò su questo tema / cose non dette ancora», dall'altro quello, che coinvolge direttamente il piano lessicale-linguistico e anche quello metrico e stilistico, della dichiarata accettazione «per gioco» di «certo rituale arcadico» e del «bello stile (...) altosonante».

Al primo quesito risponde crudamente e severamente, documenti alla mano, il Porcelli²³: i documenti non si discutono e parlano da sé, ma devo dire di essere in totale disaccordo con le considerazioni critiche di Porcelli, e più ancora nel metodo che nel merito, poiché il vero problema non è in fondo se le *Farfalle* siano o no un capolavoro di poesia; e poi, c'è chi discute sulla

²² MASCHERONI, *Invito a Lesbia Cidonia*, vv. 5-8.

²³ PORCELLI, *Gozzano e Maeterlinck, ovvero un caso di parassitismo letterario*, in «Belfagor», XXIV (1969), 6: «Gozzano col suo "parassitismo" precipita in un "completo infeudamento culturale", fa "incetta" di materiale, "saccheggia" letteralmente Maeterlinck, "capta" e "traduce" quel che gli interessa lavorando da "mosaicista" e procedendo a una vera e propria "spoliazione" dei testi maeterlinckiani. Non può, alla fine, che pervenire a un'opera che è in parte di "carattere compilatorio" e che sa, per ancor più larga parte, di "imparaticci libreschi"; e "gravi ombre si addensano anche sulle *Farfalle*, a meno che non si consideri la poesia come mero esercizio di elegante versificazione e amplificazione retorica».

Ginestra, figuriamoci sulle *Farfalle!* Nessuna polemica sulla «poesia», dunque, e nessuna rivalutazione importante. Soltanto alcune osservazioni.

In primo luogo mi pare chiaro che Gozzano è proprio quel che si dice un poeta colto; e personalmente mi lascia perplesso anche il discorso secondo il quale la sua cultura è estesa ma non profonda. Egli è certamente un lettore curioso, sensibile; a volte può sembrare un po' disordinato, ma anche sempre interessatissimo: legge soprattutto per sé, per i propri quaderni e per la propria poesia. Ha fatto così con Petrarca e Dante e gli altri poeti italiani, ha fatto così con Loti e Wilde e Nordau; così si comporta, appena è in grado di farlo, anche con D'Annunzio, e naturalmente fa altrettanto con Maeterlinck. Non soltanto nelle *Farfalle* usa senza falsi pudori il materiale che gli serve, ma anche in privato, da giovane, non aveva esitato a servirsi delle *Vergini delle rocce* per parlare di austero misticismo all'amico quasi sacerdote, dal momento che né Francesco né Chiara né Caterina gli erano testi familiari. Che poi dei suoi autori, nella fattispecie di Maeterlinck e Pierre Loti, raccolga il senso del mistero e concetti para-scientifici piuttosto che il contributo di verità e scienza, è tutt'altro problema e in ogni caso si tratta di una colpa davanti alla deontologia dello scienziato (quale Gozzano non è mai stato: «con altra voce tornerò poeta») e non alla letteratura e all'originalità poetica. Che infine accolga le parti intrise di spiritualismo e panteismo, storicamente non può certo sorprendere dopo *Totò Merùmeni*, *Una risorta* e *L'amico delle crisalidi*; ma non ha sempre fatto così, e infatti non ha sempre letto e accolto Maeterlinck: da altre fonti, altrettanto divulgative e forse poco scientifiche, alcuni anni prima aveva ricavato *Nemesi* e l'aveva stampata nella *Via del rifugio*. Questa articolazione non va persa di vista.

Inoltre, non dimentichiamo che le *Farfalle* sono palesemente incompiute. Certo si deve lavorare con quel che ci resta, ma questo dato deve far parte delle ipotesi di lavoro e, senza per questo contestare l'incontestabile, 1160 versi della *Macroglossa* e i brevissimi passi delle *Crisalidi*, della *Pieris Brassicae*, dell'*Acherontia* che vengono da Maeterlinck e riguardano un preciso tema, quello del finalismo della natura, non sono tutte le *Farfalle* ma meno di un quinto di quanto possediamo del poema.

Gozzano aveva promesso «cose non dette ancora» ma, in concreto, qualcuno si aspettava forse che, anziché tentare con le *Farfalle* una sua nuova voce poetica, intendesse rifondare l'entomologia? Le «cose non dette ancora» possono avere un solo punto di riferimento, ed è l'esperienza poetica gozzaniana fino ai *Colloqui*; si tratta di vedere se le *Farfalle* la fanno progredire e la rinnovano o, come già dicevo, se tentano questa operazione e come, e perché nelle forme del poema didascalico, così alieno, in apparenza, alla poetica gozzaniana che l'unico precedente al suo interno è,

paradossalmente, la storia del *Re di Tempeste*²⁴ detta «ad uso della consorte ignorante» e a parodia di *Maia* nell'*Ipotesi*.

Per Gozzano si trattava forse di ritentare, con una poesia che muovesse dall'«unica verità» che non suscitò sogghigni e nausea, un postremo aggancio al reale e agli altri in nome di un non soffocato bisogno di comunicazione del poeta e di riabilitazione della sua figura storica? Se di questo si trattava, gli anni che precedono la prima guerra mondiale e le *Farfalle* non sono, per Gozzano, l'unico tentativo, storicamente sconfitto, in questa direzione. Ma allora diventa questo il vero problema e Maeterlinck smette di essere un caso di parassitismo e falsificazione e va a infittire la già densa filigrana letteraria sottesa alla poesia gozzaniana. In questi termini la risposta deve essere per ora interlocutoria e in questo senso, proprio in quanto trascende il caso Gozzano, il quesito posto dal poema incompiuto è ancora, a mio parere, aperto.

Tutto questo, però, ci porta a toccare anche il punto critico dell'ipotesi interpretativa diciamo pure il *punctum dolens* quando si tratti non più dei *Colloqui* ma delle *Farfalle*, ossia l'interrelazione tra la scenografia e il cerimoniale arcadico dei frammenti del primo libro e il «bello stile (...) altisonante» adottati «per gioco» da una parte, e dall'altra l'intenzione e il messaggio del poema nel suo insieme²⁵. Entro questa più ampia cornice storiografica va sistemata, io credo, anche la sua precedente interpretazione di Gozzano, interpretazione coerente con se stessa e in sostanza rettilinea. Il concetto più tipico di questa interpretazione è il «rovesciamento», ironico, parodico, polemico o, come anche dice Sanguineti, «diagnostico» e «diacritico» nei confronti dei suoi predecessori vicini e lontani: «petrarchismo rovesciato», dannunzianesimo paradisiaco e intimismo franco-belga rovesciati «come un guanto», e infine illuminismo arcadico rovesciato (le *Farfalle*, appunto) dalla concorrenza di ironia formale e ironia tematica. Rituale, dantismi e stile alto, metro e lessico rinnovati contribuiscono a risolvere l'operazione in «una misura ludica e ironica», Mascheroni, gli sciolti didascalici e con essi, s'intende, lo «spirito immanente» e il «genio certo / dell'Universo intero»²⁶ fanno la stessa fine di D'Annunzio, di Fogazzaro, di Prati, del *Werther*, delle «sillabe sublimi» e delle «nefandità da melodramma», del romanticismo rugiadoso, dell'estetismo nietzschiano, del materialismo meccanicistico e del darwinismo.

Bisogna riconoscere a Sanguineti un fermo coraggio e un'ammirevole sicurezza; io, dopo aver letto e riletto ciò che esiste delle *Farfalle*, sono assai meno sicuro. Tralasciamo senz'altro la

²⁴ GOZZANO, *Poesie sparse, L'ipotesi*, vv. 110-111 ss.

²⁵ L'interlocutore ovvio in questo discorso è ancora Sanguineti, quello di *Da D'Annunzio a Gozzano* (pp. 42-50) anzitutto, ma anche quello della più recente introduzione alla *Poesia del Novecento* (p. VII-XXXVII), il quale esplicita la sua linea storiografica sulla lirica italiana del nostro secolo ed entro una delle direttrici di questa (su quella «linea crepuscolare» che egli distingue dal «crepuscolarismo» *strido sensu*) colloca anche Gozzano accanto e di fronte a Gian Pietro Lucini (Milano 1867 - Plesio 1914), ai vociani, ai futuristi e al marinettismo.

²⁶ GOZZANO, *Epistole entomologiche, Macroglossa stellatarum*, versi vari.

biografia, l'epistolario, il resto dell'opera letteraria del nostro smalzato e letteratissimo Gozzano, che pure gli interpreti imperterriti usano in sede documentaria come fosse oro colato: teniamo soltanto le *Farfalle*. Certo l'*incipit* fa il verso agli attacchi didascalleggianti, certamente l'offerta del poema ad Alba Nigra è uno stereotipo del Gozzano ironista amaro e sentimentale (che mima dunque se stesso) e pare suggerire una lettura alla rovescia:

Ma voi, sorella, non temete agguati
dal fratello salvatico in odore
di santità! Con certo rituale
arcadico (per gioco!) e bello stile
(per gioco!) altosonante, come s'offre
nova un'essenza in un cristallo arcaico,
queste pagine v'offro, ove s'aduna
non la galanteria settecentesca,
ma il superstite amore adolescente
per l'animato fiore senza stelo;
offro al vostro tormento il mio tormento,
vano spasimo oscuro d'esser vivi,
a voi di me più tormentata, a voi
che la sete d'esistere conduce
per sempre false immagini di bene²⁷.

Certamente nel secondo frammento egli si compiace di scherzare sul soporifero effetto del proprio magistero entomologico:

Ma, oimé, che vedo? Addormentata quasi,
esanimi gli sguardi, con la mano
un mal frenate languido sbadiglio!
Che più? Si tace il crepitio di pioggia:
i bruchi alunni in vario atteggiamento
mi stanno intorno addormentati tatti
mirabilmente! Vince Anatomia
le droghe oppiate dell'Arabia estrema²⁸.

Persino gli «alumni famelici» si sono assopiti durante la vivisezione di uno di loro e la minuziosa analisi microscopica. Ma la lama del gioco è a doppio taglio, autoironica e critica al tempo stesso: non a caso l'anatomista garbatamente chiede all'«amica *sonnacchiosa*» di perdonare «la Musa *paziente / osservatrice*», che «*ben s'addice*» alla lenta metamorfosi dei bruchi e che non mancherà di spiegare le ali del sogno quando la crisalide si desterà farfalla. Purtroppo questa prima parte del poema è la più mutila e le crisalidi di queste vanesse non avranno il bene di volare nei versi di Gozzano, e probabilmente questa musa meticolosa e puntuale non metteva in difficoltà soltanto la

²⁷ GOZZANO, *Le Farfalle, Come dal germe*, vv. 36-50.

²⁸ GOZZANO, *Le Farfalle, Dei bruchi*, vv. 87-94.

nuova e disattenta Lesbia Cidonia, assai meno interessata delle «preziose» di un tempo ai progressi della scienza, ma anche l'improvvisato ministro dei riti anatomici (che infatti fa anche passare per un bruco di vanessa il baco da seta di Mascheroni); ma, ciò che più colpisce, con l'anatomia e la didattica analitica resta tronca anche l'ironia.

Constatiamo anche che nelle trattazioni del secondo libro spiccano il volo cinque specie di farfalle (la sola *Ornithoptera* giavanese giace morta nel suo astuccio) e la musa descrittiva inclina all'evocazione lirica, alle suggestioni memoriali, a un trasparente simbolismo; si ispessisce il discorso para-filosofico sulla natura in termini di dichiarato spiritualismo immanentistico e di panteismo animistico, mentre si assottiglia l'intento didascalico-scientifico, ma lo scatto «ludico», sia formale sia tematico, non trova fiato né estro e parrebbe rientrato definitivamente. Lo stesso proclamato rituale sorregge gli attacchi e lo stile della prima parte, in cui il discorso mostra con chiarezza la propria duplice articolazione programmatica: descrizione analitica delle metamorfosi entomologiche e riflessione gnomica che sposta l'accento sul polo della filosofia dello spirito.

Così il nuovo scienziato-filosofo intende procedere con metodo illuministico lungo il suo anti-illuministico *itinerarium mentis in spiritum*. Ma questa trama discorsiva non regge nella seconda parte; l'enunciazione si dissocia nei suoi componenti. Da una parte il discorso lirico cerca gli sbocchi più congeniali, delle fila di racconto innanzitutto (si veda l'ultima parte del *Parnassus*, della *Pieris Brassicae*, la storia dell'*Acherontia* nell'alveare e la sua profetica comparsa nella villa), e in secondo luogo suggestioni di paesaggi, di climi, stagioni, ere, alla ricerca di spazi e tempi mitici o memoriali; ogni farfalla è un po' il genio di una certa regione e di certi luoghi deputati e la messaggera di un mese o di una stagione (l'*Ornithoptera* è addirittura una sopravvivenza miocenica); dall'altra parte si coagula, appesantito, il discorso di fondo che, derivando da Maeterlinck²⁹ e venendo ad aggiungersi a quanto proviene dalle estreme conclusioni dei *Colloqui* e dall'*Amico delle crisalidi*³⁰, risulta oltretutto contraddittorio: il caso dei vv. 71-73 dell'*Anthocaris* e dei vv. 59-62 della *Macroglossa* basti ad esempio.

Questa è, molto sinteticamente, la dinamica discorsiva delle *Farfalle*, rimaste, come le vanesse del primo libro, ferme allo stadio di crisalide; ma, ripeto, quel che sorprende è non trovare assolutamente più attuati, nelle dette monografie, quegli scattanti o sottili sbalzi ironici del discorso che così profondamente caratterizzano la procedura poetica gozzaniana. Il loro gioco era molteplice e vario nella *Via del rifugio* e nei *Colloqui*, e andava dalla leggera deformazione affettuosa all'ironia e alla caricatura fino al violento straniamento parodico o al sarcasmo, alla polemica aperta; spesso era anche un gioco di riflesso, fatto per così dire allo specchio: a seconda dei panni (tematici o

²⁹ Si veda *Pieris Brassicae*, vv. 45-62 e *Macroglossa Stellatarum*, vv. 93-202.

³⁰ Si veda *Come dal geme*, vv. 46-72 e *Anthocaris Cardamines*, vv. 59-73.

che soffre di tutto il mondo vasto che non è suo. È quella l'unica vera visita di Alba Nigra al gabinetto anatomico, al laboratorio della nuova scienza, ed è in quell'occasione che il «buon compagno» le ha dato i primi rudimenti, le prime spiegazioni e le ha svelato i suoi progetti. Con le *Farfalle* egli le offre il «volume» su quelle «prigioniere» (le crisalidi) che è una trascrizione di quell'antico dialogo.

”Son d'oro come bei
pendenti [...] Gemme di stile egizio
sembrano” aveva detto l'amica, e “fusa
nel bronzo verde maculato d'oro,
cosa rimorta la direste, cosa
d'arte, monile antico dissepolto”³²,

scrive della crisalide il dilettante entomologo e della sua amplificazione didascalica e filosofeggiante. Anche la conclusione sensuale e dolceamara di quell'incontro è registrata, rispettando il rituale e il travestimento, nelle *Farfalle*, ed è come un tardo biglietto di scuse:

Di sua perplessità — dubito forte —
si giovava l'abate bergamasco
per cingere lo snello guardinfante
e baciare furtivo (auspice Volta!)
tra l'orecchio e la vasta chioma nivea
la dotta pastorella sbigottita³³.

Nella serietà della finzione letteraria l'amico esule, barbuto e incolto, non ironizzava sullo spirito che accomuna i tre regni così come ora, sul medesimo argomento, temo che purtroppo non ironizzi affatto il «fratello salvatico», nonostante il gioco dichiarato della finzione arcadica e didascalica.

Ciò a cui, forse, Sanguineti non ha saputo piegarsi, è stato il riconoscimento del fatto che, se anche non l'ha trovata, Gozzano ha cercato l'«altra voce» e che sulla strada di questa ricerca la sua carica ironica e polemica s'è spuntata, che su questo piano le *Farfalle* prefigurano tutto sommato un'inversione di tendenza, un ripiegamento:

con altra voce ornai, con altro vello
ritornerò poeta, ed in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello³⁴.

³² GOZZANO, *Delle crisalidi*, vv. 39-42.

³³ GOZZANO, *Come dal germe*, vv. 30-35.

³⁴ DANTE, *Paradiso*, XXV, vv. 7-9.

6.

ANALISI TEMATICHE DEI TESTI POETICI

6.1. *Il sogno come fuga dalla realtà, dalla vita e dalla morte*

Il solo modo di dar scacco al pensiero della morte che il tempo prepara senza tregua, è la favola sognante cantata dalle bambine «senza sapere», è il sogno rinunciatario, estraniato dalla realtà, inconsapevole, al quale il protagonista agogna. L'accento, poi, tornerà a battere su questa articolazione del discorso lirico dopo che anche l'episodio della caccia alla farfalla, dalla descrizione che lo caratterizzava in *Convalescente*, sarà stato recuperato alla zona più viva del componimento e sarà sfociato in una iterazione degli interrogativi più dolorosi e risentiti:

Non vuoi morire! Oh strazio
d'insetto! Oh mole immensa
di dolore che addensa
il Tempo nello Spazio!

A che destino ignoto
si soffre? Va dispersa
la lacrima che versa
l'Umanità nel vuoto?¹.

La risposta, mentre riprenderà a farsi sentire, sull'agonia della farfalla e sull'inspiegato mistero del dolore il ritmo della filastrocca, sarà ancora la medesima:

Sognare! Il sogno allenta
la mente che prosegue:
s'adagia nelle tregue
l'anima sonnolenta².

¹ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 133-140.

² GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 145-148.

Il sogno allontana e alleggerisce la gravità di quelle domande, allenta la tensione indagatrice della ragione e concede la tregua di un dormiveglia contemplativo e consolante come l'onfaloscopia degli antichi asceti indiani. Sopraggiungerà da sé, a suo tempo, la morte, la finale «cosa vera», anche senza che la vita sia una corsa ansimante e faticosa, la vita che è anzi

[...] Un gioco affatto
degnò di vituperio,
se si mantenga intatto
un qualche desiderio³.

In questo modo viene giustificata fino in fondo la posizione astensionistica e rinunciataria: il «quatrifoglio» che pure, invitante, insistentemente si mostra, non va desiderato e non va raccolto.

:

Un desiderio? Sto
supino nel trifoglio,
e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò⁴.

Ricompare dunque il *sogno* come elemento tematico privilegiato, come termine paradigmatico positivo, e intorno a esso si assestano altri elementi e altri rapporti. Le terzine a Bontempelli ci avevano fornito i dati di un sogno negativo e i suoi parametri di luogo e di tempo:

Mia puerizia, illusa dal ridevole
artificio dei suoni e dagli affanni
di un sogno esasperante e miserevole,

apprestò la cicuta ai miei vent'anni:
amai stolidamente, come il Fabro,
le musiche composite e gl'inganni

di donne belle solo di cinabro⁵.

Ricondotto il discorso lirico al polo ambientale positivo, al *Frutteto* e (qui nella *Via del rifugio*) ai suoi dintorni, anche il presente, sempre altrimenti connotato negativamente, può stemporalizzarsi, perdere i suoi attributi e far spazio al sogno riconvertito alla sua positività. Un sogno, beninteso, completamente diverso da quello inimitabile, prezioso, artificiale che aveva caratterizzato l'avventura estetistica e che a sua volta aveva come caratteristiche di fondo il desiderio esasperato,

³ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 165-168.

⁴ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 169-172.

⁵ GOZZANO, *Poesie sparse, A Massimo Bontempelli*, II, vv. 14-20.

la ricerca affannosa, l'illusione vitalistica. Il sogno che ora si propone come rifugio presuppone appunto l'assenza di desideri, l'allentamento di quella tensione affannata, la rinuncia a ogni ricerca, e si presenta come la negazione di ogni vitalismo e anzi quasi come un'alternativa alla vita.

Risulta chiaro che qui il testo gozzaniano non esibisce la meccanica del sogno che altrove abbiamo potuto vedere prefigurata; qui l'angolazione prospettica è diversa e investe il tema in una sua articolazione antecedente, concettuale quasi e ideologica, e lo scontro si esplica a questo livello tra il *sogno* e la *vita*, tra la *rinuncia* e il *desiderio*. Il protagonista si trova a una svolta della sua concezione della vita e del mondo⁶, anzi in una situazione di stasi e di bilancio attraverso cui tenta di rifondare la propria visione del mondo, e in questo momento, come già in parte nel *Frutteto*, il congegno dinamico e poetico del sogno non può ancora scattare (non a caso, tra l'altro, il tema della *poesia* è assente nella *Via del rifugio*). Tutto è stato rimesso in discussione e, prima di poter ripartire, i conti di questo bilancio vanno fatti fino in fondo. Perciò qui si tocca il tema nella sua nudità e nel suo secco urto oppositorio con i termini polari contrapposti. Possiamo quindi dedurre che, ciò che induttivamente si poteva ricavare dai primi componimenti sulle cause e le origini del sogno, viene qui enunciato a livello per così dire filosofico. L'autocritica delle terzine a Bontempelli e la presa di coscienza smitizzante del *Frutteto* hanno portato il protagonista a contatto diretto con gli interrogativi di fondo: l'antico sogno estetistico o romantico-dannunziano muoveva dalla ignoranza di questi ultimi o nasceva dalla falsa coscienza che derivava proprio dall'averli evitati tramite gli inganni e gli artifici; il sogno come rifugio deve scaturire dall'averli posti una volta per tutte e dall'averne riconosciuto l'insolubilità in termini positivi sul terreno della realtà e della vita.

Il passato prossimo è ora il tempo dell'errore e degli inganni, il presente è il tempo della chiarezza pessimistica e della rinuncia dichiarata (ma non perciò, come vedremo, della morte di ogni desiderio). D'ora in poi proprio dalla tensione fra la rinuncia e il desiderio scintillerà l'arco voltaico del sogno. Inoltre, squalificati quei due tempi dai loro stessi attributi, il sogno tenderà a risalire naturalmente nel passato remoto o, assai più raramente, a correre a una ipostasi positiva del futuro; squalificati i luoghi del passato prossimo, i luoghi, per intenderci, di Andrea Sperelli, il sogno si collocherà negli ambienti dell'infanzia reale o, ancor più, di un'infanzia metaforica e dislocata, respinti a ritroso nel tempo. Ovviamente, però, la chiarezza disincantata, critica o ironica o parodica, che ha investito durante la «convalescenza» passato prossimo e presente, non risparmierà più neanche i panorami del sogno: il tono di *Primavere romantiche* e del *Viale delle statue* è sepolto per sempre, e i castelli d'Atlante costruiti via via dal nipote di nonna Speranza,

⁶ Il concetto è dato dal termine tedesco *Weltanschauung* che significa visione, intuizione (*Anschauung*) del mondo (*Welt*). Concezione della vita, del mondo; modo in cui singoli individui o gruppi sociali considerano l'esistenza e i fini del mondo e la posizione dell'uomo in esso.

dall'avvocato ospite di Felicità, dal redivivo innamorato di Virginia, saranno ormai sempre visitati con l'anello di Angelica al dito.

Tornando ora al testo, dicevamo di altri elementi che attorno al sogno si assestano e, in primo luogo, dell'opposizione *vita/sogno*. Non è infatti soltanto la «vita ambigua» alla Sperelli ad aver fatto bancarotta; i guasti sono più profondi. Con l'estetismo e il vitalismo pare esser venuta meno anche ogni e qualsiasi vitalità e gusto della vita. Su questo piano l'esperienza dannunziana, se ha infine provocato il disgusto, si configura però anche, tirate le somme, come una direzione irreversibile che non concede di tornare sui propri passi e che costringe a pagare, per distaccarsene, un prezzo assai alto: la vera e propria mutilazione delle energie, volontà e capacità vitali bruciate in quell'esperienza. La vita appare ora, dimessi i panni del venturiero superuomo, un malcerto stato di esistenza tra il Tutto e il Niente, un infinitesimo punto d'accensione e di sofferenza disperso nell'enormità del cosmo prima di riprecipitare, con la morte, nel nulla. La vita è un imperscrutabile gioco del Tempo, che accumula nella infinità dello Spazio, granello su granello, una «mole immensa» di dolore (dalla farfalla trafitta a tutte le lacrime dell'Umanità), per poi riconsegnarla senza scopo all'annullamento, al vuoto. Vita e morte sono pezzi della medesima scacchiera, sono momenti diversi del medesimo gioco.

Unica alternativa è appunto il sogno, che è un rifiutarsi alla vita in attesa della sola certezza, la morte; che è un opporre all'«ansimar forte / per l'erta faticosa»⁷, all'indagine della ragione, al desiderio che costringe a stare al gioco, la rinuncia e l'estraneità, il non pensare e il non desiderare al fine di ottenere la tregua placata di una inconsapevolezza non dolorosa e stemporalizzata. Questi sono gli attributi che fanno del *sogno* il possibile *rifugio*; sull'altro piatto della bilancia sta la realtà scomposta nei suoi elementi primi insolubilmente enigmatici: il Tutto e il Niente, il Tempo, lo Spazio, la Vita e la Morte, la realtà è colta nella angosciosa dispersività dei fenomeni e degli affetti che ospita: generazioni di uomini e di insetti, colori, ansie, desideri votati a una sorte ignota e alla sola certezza dell'assolvimento.

Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita.
Sento fra le mie dita
la forma del mio cranio...

Ma dunque esisto! O Strano!
vive tra il Tutto e il Niente
questa cosa vivente
detta guidogozzano!⁸.

⁷ GOZZANO, *Nemesi*, vv. 83-84.

⁸ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 29-36.

Rido nell'abbandono:
o Cielo o Terra o Mare,
comincio a dubitare
se sono o se non sono!

Ma ben verrà la cosa
"vera" chiamata Morte:
che giova ansimar forte
per l'erta faticosa?⁹.

Un'altra considerazione, forse la più importante, va fatta in calce a *La via del rifugio*, ed è che con questa lirica siamo praticamente in possesso di tutti i dati strutturali fondamentali dell'universo lirico gozzaniano. In seguito assisteremo in primo luogo all'attuazione e alle successive realizzazioni del sogno e dei maturi meccanismi poetico-espressivi che esso comporta (e fra tutti, centrale il gioco di specchi fra adesione e vagheggiamento da una parte e ironia e polemica dall'altra), in secondo luogo a un ampio arricchimento di connotati e motivi. Ma, appunto, se connotativamente il mondo poetico di Gozzano è appena all'inizio del suo sviluppo, le sue coordinate di fondo sono nella sostanza pressoché tutte denotate. A completarle davvero ne manca, credo, una sola, *l'aridità*, per enunciazione della quale bisognerà attendere *Il responso*. I contorni e le frontiere della mappa poetica gozzaniana sono praticamente tracciati e sono destinati a mutare di pochissimo, almeno fino all'altezza delle *Farfalle*. Anche gli avvenimenti cardinali che occorrono entro questo mondo lirico sono, per così dire, fin d'ora già tutti avvenuti.

C'è da dire, anche, che soltanto metaforicamente questi avvenimenti possono essere guardati come se disegnarono i lineamenti fondamentali di una storia, ma, nella misura in cui *I colloqui* autorizzeranno, con la loro architettura, questa metafora, essi non faranno che iterare un percorso. Gozzano, è cosa nota — e l'epistolario fin qui edito ne reca più di una testimonianza —, teneva molto a che la sua seconda raccolta possedesse un'architettura organica e suggerisse un filo «ciclico»; e i *Colloqui* sono divisi in tre sezioni: *Il giovanile errore*, *Alle soglie*, *Il reduce*, che appunto vogliono guidare la lettura su un preciso binario sintagmatico. Ebbene, con la *Via del rifugio* le premesse e le tappe di questo itinerario sono già tutte poste nelle loro linee essenziali: dal miraggio «esasperante e miserevole» e dalla infruttuosa ricerca dell'amore, attraverso la contemplazione della morte, all'esilio dalla vita e al rifugio nel sogno. La conclusione di questo componimento per certi aspetti proemiale e quelle di alcune liriche della terza parte dei *Colloqui*¹⁰ si corrispondono perfettamente perché «l'esilio e la rinuncia volontaria» sono l'approdo estremo del protagonista gozzaniano e l'ultimo evento del suo universo poetico. Oltre questa meta non c'è altro

⁹ GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 77- 84.

¹⁰ Si vedano di GOZZANO, *Una risorta*, 29-36 e *Un'altra risorta*, 25-30.

se non lo studio della natura nelle dichiarazioni dell'io lirico e le *Farfalle* nella parabola creativa del poeta. Motivo per cui, paradossalmente, la poesia ufficiale e autorizzata di Gozzano comincia e finisce allo stesso punto: la condizione prefigurata dal protagonista della *Via del rifugio* è la stessa del «sopravissuto» e di «Totò Merùmeni», è la stessa nella lirica che inaugura la prima raccolta e in quelle che concludono l'ultima sezione dei *Colloqui*. In questo senso tutto è già avvenuto e in questo senso nessun fatto e nessuna figura della lirica gozzaniana si colloca oltre questo traguardo.

Naturalmente, però, lungo questo percorso circolare che muove in realtà dal punto d'arrivo e dunque ricalca le proprie orme, il mondo poetico gozzaniano dispone via via i propri punti salienti e i suoi protagonisti, fissa e precisa i propri accenti e le proprie sottolineature, progressivamente assesta i suoi temi e le loro gerarchie e i loro rapporti ed equilibra la forza di gravitazione o magnetica dei suoi campi semantici fondamentali e secondari, positivi e negativi.

A livello denotativo si sa fin dall'inizio tutto, o quasi, ma è ripercorrendo sempre lo stesso circuito chiuso che la poesia di Gozzano colora e sfuma i propri termini paradigmatici e li riempie di significati, di qualità, di valori trasformandoli in temi e contenuti sempre più nitidi e connotati. Da questo punto di vista la stesura definitiva della *Via del rifugio* è un momento straordinariamente importante della poesia e della poetica di Gozzano, mentre la storia lirica gozzaniana è forse un caso limite di messaggio poetico che, a partire da una precoce denotazione dei propri confini, sviluppa e svolge soltanto come ininterrotta conquista della propria connotazione.

Esemplari di questo procedere della lirica gozzaniana entro una spirale tematica chiusa e iterativa (di un moto, sia detto per inciso, che pare costituire il *pendant*, a livello della significazione e del messaggio, di quella tipica movenza ritmica e stilistica che è in Gozzano la ripetizione variata) possono essere, a breve distanza dalla *Via del rifugio* ed entrambi entrati a far parte della raccolta omonima nel 1907, l'*Analfabeta*, poemetto elaborato, sembrerebbe, progressivamente dal 1904 al 1906, e i sei *Sonetti del ritorno*, composti probabilmente tra il 1905 e il 1906 in un ordine presumibilmente alquanto diverso da quello in cui si leggono nell'autografo e nella prima stampa della raccolta¹¹.

Sia il ricordo (la rimembranza rievocativa, per la sua stessa intima natura di ponte gettato tra il passato e il presente da un sentimento, una sensazione, un'apparenza qualsiasi capaci di provocare un sussulto della memoria) sia, come s'accennava, il *sogno* gozzaniano (per la sua propensione ad

¹¹L'epigrafe latina del sesto sonetto, pubblicato come primo in rivista nel 1906 assieme al terzo, che lo seguiva sotto il titolo comune di *Casa paterna*, è forse la spia di una priorità di spunto e di composizione, e l'ordine finale in cui si leggono è l'esito di una successiva crescita e strutturazione della piccola collana anche in concomitanza con la scrittura dell'*Analfabeta*, tematicamente quantomeno contiguo; per cui, grosso modo, i primi due sonetti introducono il motivo del *ritorno*, al terzo, anticipato, si aggiunge l'ampliamento evocativo del quarto — con la figura del nonno — e lo spazio riflessivo del quinto viene a collegare i precedenti al sesto, spostato, con i suoi ottativi e la sua interrogazione, alla fine della collana.

affondare le proprie radici in luoghi e momenti remoti e per la repulsione verso la realtà e il presente che lo caratterizza), chiamano in causa l'idea del risalire a ritroso, del ritorno, e portano con sé i segni dell'iterazione e quelli del dileguo o della interruzione di una lunga durata.

Per restare nell'ambito della poesia gozzaniana che precede le *Farfalle* (l'ultimo poemetto su questo piano scarta sensibilmente), si può dire che essa è, a livello lessicale e più in generale linguistico, ininterrottamente contrappuntata e percorsa da questi segni. Se ne potrebbero citare in gran numero, a partire dai costrutti contenenti avverbi come «ancora» e «ormai» o sintagmi come «non più» per arrivare a più complessi sintagmi come «altri tempi» e «altra età»; ma per rapidità esemplificativa è sufficiente richiamare l'ampio campo lessicale coperto dalle forme soprattutto verbali che, contrassegnate dal prefisso *ri-*, sono tutte portatrici, sia pur con varie sfumature, di una porzione di senso denominabile appunto come «ripetizione» o «iterazione» e «ritorno»¹². È evidente che, dall'esame di una costellazione lessicale come questa e dall'insieme semantico che essa delimita, si potrebbe muovere nell'analisi alla ricerca di altri insiemi semantici che con quel primo entrano in relazione, per ricavarne dei risultati sul piano delle gerarchie di sensi prima e infine tematiche. Ma questa non può essere la sede di un siffatto studio analitico e il nostro esempio non tendeva a questo. Basti, qui, aver dimostrato in termini almeno quantitativi quale peso questi segni abbiano nell'economia del linguaggio poetico gozzaniano.

Infatti essi sono per così dire i condensatori linguistici dell'alta tensione che circonda i poli tematici della memoria e soprattutto del sogno. Ma per idee come l'iterazione, il ritorno e il recupero del passato esiste anche un altro spazio discorsivo nella lirica di Gozzano; ed ecco che nella disponibilità poematica, e quindi anche distesamente rievocativa e narrativa, di un lungo componimento come *L'analfabeta* e di una collana di rime come i sei *Sonetti del ritorno*, quelle idee trovano luogo non soltanto a livello di oggettivi segni linguistici ma anche a livello di motivo narrativo, di episodio di una storia. Ciò che per il *Frutteto* si poteva proporre come congettura, ossia che vi si realizzasse il ritorno al sole aperto e alla campagna ipotizzato dal protagonista dell'epistola a Bontempelli, risulta qui pienamente realizzato: «Biancheggia tra le glicini leggiadre / l'umile casa ove ritorno solo»¹³ e «o Casa, perché sbarrì con le corde / di glicine la porta del ricovero? (...) da quanto tempo non dischiudo il rovere / di quei battenti sulle stanze sorde!»¹⁴.

¹² Queste forme sono circa una quarantina nella lingua poetica di Gozzano, una metà delle quali fortemente connotate semanticamente e alcune marcate da una frequenza indubbiamente significativa, come *rammentare* (8 occorrenze), *richiamare* + *richiamo* (10), *riconoscere* (12), *ricordare* (24), *ricordo* (16), *ridestare* + *rinascere* + *risorgere* + *risuscitare* (complessivamente 23 occorrenze, *ritornare* (26), *ritorno* (10), *ritrovare* (12), *rivedere* (33), *rivivere* (12).

¹³ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 25-26.

¹⁴ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, I, vv. 3-4, 7-8.

Questo medesimo atto del tornare nei luoghi di un tempo o l'altro, analogo, di ripetere antichi gesti consueti (inventariare le suppellettili del salotto, sfogliare gli album di fotografie, rileggere *Paul et Virginie*) sono e saranno il tramite propiziatorio ai confronti tra passato e presente, agli esami di coscienza del protagonista e al trapasso nel sogno. Questi ritorni, queste ripetizioni sono un po' il rituale poetico-discorsivo di Gozzano, i segni linguistici sopra ricordati sono il suo «apriti sesamo», la formula della sua magia. Anche il ricorrente motivo del pellegrinaggio presso i luoghi e reliquie familiari e remoti, motivo che nella terza sezione dei *Colloqui*, appunto *II reduce*, tenderà ad assumere l'aspetto stabile del ritiro claustrale o dell'esilio, contribuisce a confermare l'ipotesi di un procedere ciclico che continuamente ritorna sulle proprie orme, ritrova le proprie tappe e via via le arricchisce di connotati.

Da questo punto di vista, il grande tema del *sogno* nelle sue forme dispiegate, la ragione di Graziella, Carlotta, Felicità, Virginia, della stessa Ketty, costituisce un po' le intermittenze miracolose e passeggiere di quella *via crucis* e le visioni di un ipotetico ribaltamento delle sue stazioni più dolorose e risentite. Anche in ragione della piena esplicitazione di questo motivo, troviamo evidente uso ripetitivo di versi e di contenuto lirico, da *II frutteto* a *L'analfabeta* alle terzine a Bontempelli¹⁵, così pure riferendoci ai *Sonetti del ritorno*, i quali, mutato il metro e il tono e sostituito il personaggio interlocutore, sono quasi interamente una ulteriore realizzazione, per molti aspetti sinonimica, del poemetto.

Il vecchio servo e custode analfabeta, «ottuagenario candido e robusto» sopravvissuto a quasi tutti gli altri membri della *famiglia*, patriarca e penate ormai di quei luoghi, accoglie dinanzi alla casa il «figliuolo» che torna per poco, il *nipote* («come somigli al padre di tuo padre!») come altre volte *pallido*, malinconico e taciturno, e lo consola e ammaestra con i toni di una antica saggezza misteriosa e solenne, vestendosi quasi dei panni del Tempo, una volta tanto disposto a una epifania paterna e benigna:

il buon servo somiglia il Tempo... Tanto,

tanto simile al Nume pellegrino,
ch'io lo vedo recante nella destra
non la ciotola colma di minestra,
ma la falce corrusca e il polverino¹⁶.

Il vecchio evoca anche l'avo del protagonista che sarà poi il buon fantasma dei *Sonetti del ritorno*, il nonno del quale il nipote parlerà quasi citando la testimonianza del vecchio servo:

¹⁵ Ne deriva una sorta di amplificazione e dilatazione sul versante della rievocazione del mondo infantile e del recupero delle proprie radici ambientali, familiari e psicologiche, tra ricordo e personale mitologia.

¹⁶ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 20-24.

Ma non amava le città lontane
egli che amò la terra e i buoni studi
della terra e la casa che tu schiudi
alla vita per poche settimane...¹⁷.

Il nipote attribuirà al nonno la stessa saggezza che sente nel vecchio «immune dal contagio», quando riconoscerà che proprio in quella casa biancheggiante tra le glicini, «immune d'artificio, / serenamente il padre di mio padre / visse la vita d'un antico saggio»¹⁸ e aggiungerà:

O Nonno! E tu non mi perdoneresti
ozi vani di sillabe sublimi,
tu che amasti la scienza dei concimi
dell'api delle viti degli innesti¹⁹.

Con *L'analfabeta* dunque, e più ancora con *I sonetti*, compare finalmente anche la *casa* che, fin qui, i romantici idilli nel parco della madre, con il frutteto folto intricato di pomi e peri, avevano tenuta fuori della nostra vista²⁰; e con il motivo della casa si fissa il centro di tutto quel mondo arioso ed extra-urbano che per opposizione veniva evocato dalle connotazioni negative delle terzine a Bontempelli, il centro del frutteto e del parco che diventano qui il «frutteto solatio» e il «piccolo giardino ormai distrutto dalla gramigna e dal navone folto», il centro della «campagna irrigua» («in mezzo ai campi dolce romitaggio») e la meta di chiunque voglia tornare alla terra per trovarvi ricovero e riposo. Si tratta di un *caput mundi* che all'esterno si presenta «umile» e palesemente quanto irrimediabilmente incerto «fra l'agreste e il gentilizio», all'interno spesso goffo e decisamente non illuminato dal buon gusto, ma appunto per questo non è artificiale, non è raffinato, è tutt'altro che morbido e completamente impostato a ospitare il sogno di Sperelli: vi presiedono infatti fin d'ora, come oggetti tutelari, i «frutti d'alabastro sugli stipi», i «fiori finti», lo «specchio rotto» e «le sembianze dei dagherotipi» che soprattutto il preludio de *L'amica di Nonna Speranza* ha reso celebri ed emblematici, e vi aleggiano non vapori d'essenze rare, ma profumi di mentastro, glicine e cotogna.

¹⁷ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 29-32.

¹⁸ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, II, vv. 12-14.

¹⁹ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, III, vv. 1-4.

²⁰ GETTO (a cura di), *Guido Gozzano*, p. 17. Getto ha definito la casa «una delle *dramatis personae* essenziali della poesia di Gozzano»; ma non è un'assenza grave, non è quasi neanche un'assenza, poiché da quella casa concettualmente muove per la breve passeggiata e per il *rendez-vous* romantico verso lo stagno e l'isola «la donna», recando il libro di Giacosa travestito da racconto medievale e illustrato da certe immagini scaturite da fantasie.

È il mondo vissuto nella sua schietta realtà e, nello stesso tempo, il mondo fantastico da sempre parte dei sogni del poeta. In questo contesto connotativo spiccano specialmente tre attributi, che sono contemporaneamente della casa, del paesaggio naturale e dei loro abitatori: la *salute*, la *purezza* e l'*antichità*²¹. Questi attributi e la loro complessità di senso a livello connotativo percorrono per intero, come una linfa positiva, il discorso del poemetto e dei sei sonetti, costituiscono il valore e la forza delle massime pronunciate dall'ottuagenario analfabeta e degli «ammonimenti primi» del nonno, pungono col loro fermo equilibrio e la loro pacifica solidità l'incertezza e l'affanno vagabondo di quel «figliuolo» intellettuale e poeta, provvisoriamente reduce dal «mondo».

Contemporaneamente quell'ambiente e i suoi attributi fondamentali sono per il protagonista la sorgente, il termine fisso dal quale risalire per misurare le distanze proprie, della sua generazione poetica e del suo tempo e riconoscere, di sé e di questi ultimi, gli errori e le fatali necessità:

Dolce restare! E forza è che prosegua
pel mondo nella sua torbida cura
quei che ritorna a questa casa pura
soltanto per concedersi una tregua;

per lungi, lungi riposare gli occhi
(di che riposi parlano le stelle!)
da tutte quelle sciocche donne belle,
da tutti quelli cari amici sciocchi...²².

A completare la situazione dell'io protagonista vanno aggiunti la «mente faticata dalle pagine», il «cuore devastato dall'indagine», gli «ozi vani di sillabe sublimi» e il gusto assuefatto ai «sapori scaltri», la vita randagia e pellegrinante; ma tutto il poemetto e anche i sonetti si articolano sull'opposizione, esplicita o no, tra l'antico ambiente familiare e i suoi vecchi profeti da un lato e il protagonista e il suo nuovo «mondo» dall'altro, tra una matrice mitica e la realtà esistenziale. Pesati con questa bilancia, i valori paiono tutti depositati su un piatto solo, quello dell'analfabeta e del nonno e della loro fedeltà alla casa e alla terra, della loro placida immobilità; il protagonista invece avverte e confessa la «torbida cura» che lo spinge a proseguire randagio nel mondo, sente la

²¹ La *salute*: con i suoi segni, viene a bilanciare il lessico della malattia che era preminente nell'epistola a Bontempelli, e che è, al tempo stesso, sanità fisica e robustezza, quiete psicologica e fermezza di posizioni, contrapposte a languori, debolezze, inquietudini; la *purezza*: è anche immunità dal contagio, e quindi a sua volta salute, e immunità dall'artificio e quindi semplicità, e serenità; l'*antichità*: significa contatto diretto con le verità prime, conoscenza e quindi saggezza e certezza, significa resistenza di fronte al dissolvimento, significa qualcosa di ben diverso dalla vecchiaia e, al limite, conservazione della giovinezza; antichità non significa fatiscenza e senescenza, antico non significa vecchio, ma eterno e quindi giovane: anche gli antichi morti sono morti giovani, morti non toccati dalla vecchiezza.

²² GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 33-40.

dolcezza di queste soste lontano dai legami cittadini e dalle contraddizioni (*sciocchi* sono gli amici e le donne e tuttavia *cari* gli uni e *belle* le altre), riconosce il ristoro che la mente stanca riceve dal contatto immediato col «gran Libro sublime» della natura e che il cuore può concedersi, come antidoto alla devastazione speculativa, ascoltando «la voce delle cose prime». La parola «non costretta» dell'analfabeta mette a nudo i danni del saper leggere le parole d'altri e delle raffinate abitudini letterarie: il vino puro pare scipito a chi è ormai assuefatto a bere soltanto vino speziato, e chi è toccato dal contagio non può più ritrovare la «gioia del canto» facile e spontanea.

s'innalza un canto giovine che dice:
anche il buon pane - senza sogni - è vano!

Poi tace il grano e la canzone. I greggi
dormono al chiuso. Nella sera pura
indugia il sole: "Or fammi un po' lettura:
te beato che sai leggere! Leggi!".

Me beato! Ah! Vorrei ben non sapere
leggere, o Vecchio, le parole d'altri!
Berrei, inconscio di sapori scaltri,
un puro vino dentro il mio bicchiere²³.

L'inventario potrebbe continuare a lungo ma, è chiaro, non siamo lontani dal clima riflessivo dell'epistola *A Massimo Bontempelli*; sennonché il positivo, di cui là si alludeva soltanto, è qui esplicitato e connotato con abbondanza. Le coppie oppositorie di motivi sono chiare: *casa/mondo*, *campagna* (giardino, frutteto)/*città* (alcova), *saggezza naturale/speculazione astratta*, *parola non costretta/sillabe sublimi*, e intorno a esse gravitano con la loro carica semantica positiva e negativa gli attributi che, connotandole, ne provocano le collisioni e le reazioni, ne determinano le affinità e le incompatibilità. I due mondi che emergevano dalle terzine a Bontempelli risultano sempre più nitidi e sempre più popolosi e variegati, mentre per il protagonista, come vedremo, si precisa progressivamente il ruolo di esiliato o sradicato dall'uno e di volontario apolide dall'altro.

Entro i confini di questo dibattito, altri segni e anticipazioni trovano posto nell'*Analfabeta*. Mentre il vecchio servo conferma per ora, anche nell'ambito del suo mondo antico e semplice, la fedeltà, empiricamente raggiunta, alle posizioni agnostiche e filo-materialistiche (nei termini di un ciclico meccanismo naturale e di un immanentismo cosmico anti-finalistico) che l'io lirico a sua volta proclama, ma da un punto di vista colto, nella *Via del rifugio* e in *Nemesi* così come nel quinto dei *Sonetti del ritorno* già si pone la presenza della natura come unica realtà proficuamente interrogabile sulla via della conoscenza, come unico serio oggetto di gnosi: ed è il barlume di una

²³ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 55-64.

posizione che troverà presso Gozzano sempre più larga accoglienza fino a tradursi negli estremi propositi dei *Colloqui* e nella scelta programmatica delle *Farfalle*. Progressivamente, infatti, la natura e i suoi regni, come oggetti di studio e di poesia, parranno offrire l'unico mezzo per evitare la sofisticazione poetica e sfuggire alla gelida prostrazione dell'indagine e all'astrattezza della scienza.

Per ora, comunque, la dominante è un'altra, un altro il motivo chiamato a caratterizzare l'ultima parte del poemetto e a giustificare i poli oppositori della clausola finale; ed è il motivo, per la prima volta ampiamente svolto e connotato, della *stampa*²⁴. La stampa (fotografia scolorita, ritratto, figurino, interno, esotica scenografia) è certo, inizialmente, una ricorrente e caratteristica presenza oggettuale tra gli arredi della vecchia casa, ma proprio in nome di questa costante presenza e della altrettanto costante stereotipia dei suoi contenuti, essa è quasi subito il modello per eccellenza, il paradigma figurativo di ogni stilizzazione e tipizzazione; oltretutto, per il protagonista gozzaniano, il primo e più disponibile tramite all'evasione nel sogno fanciullesco prima e poetico poi.

Per tutto ciò la *stampa* può diventare di volta in volta la dimensione della quale la realtà — filtrata dall'occhio infantile, dalla fantasia o dal desiderio — si fissa: quella a cui la memoria o il documento restituiscono un brandello di passato; quella verso cui tendono a sistemarsi figure, scene e situazioni del sogno. È infine anche lo specchio di Alice, la soglia traslucida tra realtà e sogno: guardata con l'occhio di chi sta nel presente e nel reale, mostra la propria liscia apparenza di disegno, illustrazione, foglio d'album, pirografia, guardata invece (o attraversata) con l'occhio della memoria o del sogno, diventa quadro e scena vivente, spazio tridimensionale che ospita personaggi e dialoghi e vicende, i quali si distinguono da quelli del vivere quotidiano per una loro particolare compostezza, per la pregnanza dei particolari, per una speciale densità figurativa e rappresentativa che ne fa appunto stampe vive, incarnazioni del sogno.

Al di qua, sul *recto* dell'antica fotografia, c'è a esempio soltanto la romantica posa di Carlotta, sognante con l'indice al labbro nel lungo abito rosa; ma sul *verso*, nel sogno, vive tutta una galleria di figure di metà Ottocento che respirano, parlano e si muovono e che, docili al sortilegio poetico e indifese nei confronti della sottile e affettuosa malizia del sognatore, accettano la sua regia e ricostruiscono per lui scene e circostanze tanto tipiche ed emblematiche da sfiorare qua e là la parodia e la caricatura almeno per chi è fermo a guardarle dall'altra parte dello specchio e le può osservare a una a una nella loro cornice di illustrazioni d'epoca.

Nell'*Analfabeta* i lontani ricordi di guerra del vecchio servo, soldato di La Marmora in Crimea, riaffiorano silenziosi alla notizia di nuove guerre, ma molti anni prima il vecchio li aveva saputi trasformare in racconto e forse in ninna-nanna per il protagonista fanciullo, e per quest'ultimo eventi

²⁴ GETTO (a cura di), *Guido Gozzano*, pp. 22-26. Sull'argomento il Getto ha prestato la giusta e opportuna attenzione e lo giudica un motivo centrale e non univoco, funzionalmente, nella lirica (e nella prosa) di Gozzano.

e luoghi erano subito diventati guerresche immagini di sogno ritrovate nel primo sonno, confuse e mescolate con altre discese proprio dalle vecchie stampe a comporre una fantastica mappa d'Oriente:

E nel mio sogno s'accendean le vampe
sopra le mura. Entrava la milizia
nella città: una città fittizia
quali si vedon nelle vecchie stampe,

le vecchie stampe incorniciate in nero:
... i panorami di Gerusalemme,
il Gran Sultano, carico di gemme...:
artificiose, belle più del vero;

le vecchie stampe, care ai nostri nonni
... il minareto e tre colonne infrante,
il mare, la galea, il mercatante...
città vedute nei miei primi sonni²⁵.

Sebastopoli e l'armata sarda erano entrate nella cornice (e nel sogno) accanto alle fasciose e mediocri immagini ereditate dall'esotismo romantico e parnassiano. In questo modo il fantasticare e il sogno infantili avevano operato l'assimilazione della realtà alla stampa e avevano inciso con la medesima tecnica il sultano ingemmato, i minareti e i proto-bersaglieri dei Savoia, divenuti in tal modo egualmente tipici ed egualmente antichi, fittizi, artificiosi e belli più del vero.

Questa stessa procedura tendono ad applicare ora la memoria poetica e l'adulto *sogno* letterario; con la sua malia di sillabe e di versi, a esempio, il redivivo Paolo potrà attraversare la pagina del suo *Paul et Virginie* (e con essa la frontiera del reale) e farne via via rivivere i paesaggi e le figure delle illustrazioni.

Morii d'amore. Oggi rinacqui e vivo,
ma più non amo. Il mio sogno è distrutto
per sempre e il cuore non fiorisce più.
E chiamo invano Amore fuggitivo,
invano piange questa Musa a lutto
che porta il lutto a tutto ciò che fu.
Il mio cuore è laggiù,
morto con te, nell'isola fiorente,
dove i palmizi gemono sommessi
lungo la Baia della Fede Ardente...²⁶.

In quel mondo di sogno si entra attraverso una stampa e tutto quel mondo ci viene restituito,

²⁵ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 165-176.

²⁶ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, X, vv. 153-162.

vivo ma in forma di stampa, manierato, un poco falso, esotico, artificioso e commentato dal di dentro con agili didascalie ricche di risvolti ironici e autoironici. Per lo scrittore la vecchia consuetudine alle suggestioni di quelle immagini, vera o meno che sia, si è tradotta in tecnica espressiva e nella conquista di un singolare strumento di caratterizzazione e di *straniamento*; per il protagonista gozzaniano la suggestione del fanciullo affascinato, cullata dall'insoddisfazione, è progressivamente diventata *habitus* psicologico, tendenza al distacco dalla realtà e alla fuga nel sogno e ha aperto la cesura sulla quale si chiude l'*Analfabeta*:

Ed ora, o vecchio, e sazi la tua fame
sulla panca di quercia, ove m'indugio;
altro sentiero tenta al suo rifugio
il bimbo illuso dalle stampe in rame²⁷.

Già sappiamo attraverso quali vicissitudini e deviazioni sia passato il malinconico e deluso sognatore, ma ciò che qui conta è sottolineare la riconosciuta ineluttabilità di quella cesura, che lo specchio di virtù e di quiete offerto dall'antico mondo e dal suo saggio genio ottuagenario non vale a sanare. Come si vede, caduto soltanto l'accento ultra-letterario a «sorella Morte», *L'analfabeta* ribadisce puntualmente le vicende cardinali di una biografia spirituale e poetica che è sempre la stessa e il cui riaffiorare è stato sollecitato dal ritorno anche reale (ossia narrato) alla casa dell'infanzia, al punto di partenza. Un ultimo segno infine non bisogna dimenticare di questa visita alla casa canavesana, un segno che qui è quasi parentetico: il suono che viene dalla cucina, il «ritmo eguale dell'acciotolio»²⁸.

Questo primo fondamentale ritorno si completa per ora con la collana dei sei sonetti, sottointitolabili (come più tardi *Cocotte*) dopo vent'anni, secondo la specificazione del quarto di essi:

Dopo vent'anni, oggi, nel salotto
rivivo col profumo di mentastro
e di cotogna tutto ciò che fu²⁹.

Segni inequivocabili li collegano al poemetto (dalle «glicini leggiadre» alla designazione del nonno come «padre di mio padre) così come alla prossima *Amica di Nonna Speranza* («fiori finti» e «fiori in cornice», «frutti di marmo» e «frutti d'alabastro», «dagherottipi») e dell'*Analfabeta* sono quasi,

²⁷ GOZZANO, *L'analfabeta*, vv. 177-180.

²⁸ GOZZANO, *L'analfabeta*, v. 52. Sono un suono e un verso che riappariranno intatti quando, a una visita successiva, nella cucina troveremo, seduti in silenzio, l'avvocato e Felicita.

²⁹ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, IV, vv. 9-11.

senza ipotizzare precedenza o posterità cronologica, il completamento in termini di monologo dentro casa e di un soliloquio rievocativo e riflessivo. In concreto, la composizione discorsiva e la struttura della piccola collana sono più complesse di quelle del poemetto e assai interessanti, poiché gradualmente ricostruiscono tutto il complesso cerimoniale iterativo del ricordo e del sogno per chiudersi con il dileguo degli antichi fantasmi e un'ampia coda meditativa; e meriterebbero una analisi accurata. Ma, per fermarci all'essenziale, al di là della esplicitazione ed enumerazione di tutta una serie di elementi attributivi e caratterizzanti della casa — a cui già si accennava e che sono destinati a persistere e ricomparire nella lirica di Gozzano come palesi segni di riconoscimento —, ciò che subito si impone all'attenzione è la ripresa, variata, della dichiarazione conclusiva dell'*Analfabeta*, ossia la riproposizione del rapporto tra quel luogo e quegli oggetti e il *sogno* del protagonista, tra quel *sogno* e gli *exempla* antropomorfi dell'ottuagenario prima e qui del nonno:

E il mio sogno riveda i suoi principi

nei frutti d'alabastro sugli stipi —
martirio un tempo del fanciullo ghiotto —
nei fiori finti, nello specchio rotto,
nelle sembianze dei dagherotipi³⁰.

Eppur la fonte troverò di questi
sogni nei tuoi ammonimenti primi,
quando, contento dei raccolti opimi,
ti compiacevi dei tuoi libri onesti:

il *tuo* Manzoni... Prati... Metastasio...
Le sere lunghe! E quelle tue malferme
dita sui libri che leggevi! E il tedio,

il sonno... il Lago... Errina... ed il Parrasio...
E a me cadeva forse il primo germe
di questo male che non ha rimedio³¹.

6.2. *L'ambiente, la casa, gli oggetti*

I *principi*, la *fonte* dei sogni, quindi, vanno localizzati qui, nella umile casa centenaria e nelle sue cose, diventati tutti il modello di un mito personale; e vanno rintracciati negli «onesti» libri del

³⁰ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, II, vv. 4-8.

³¹ GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, III, vv. 5-14.

nonno, entrati ad animare come le vecchie stampe i sogni del protagonista fanciullo incerto tra il tedio e il sonno nelle lunghe sere dell'infanzia. Il nonno forse non saprebbe perdonargli, ora, i suoi «ozi vani di sillabe sublimi» anche perché inconsapevole degli effetti di quelle lontane letture serali:

E in me cadeva forse il primo germe
di questo male che non ha rimedio³².

Ma, appunto, il «male» senza rimedio, la *letteratura*, è venuto al pallido nipote da quei primi passi infantili e fantastici dietro suoni irreali, sulle orme di Errina, così come i primi materiali del suo *sogno* sono stati i racconti del vecchio e le *stampe* e le «sembianze dei dagherittipi»; e il primo laboratorio dell'apprendista stregone è stato proprio il salotto con il suo folto e confuso intrigo di suppellettili («la sala da pranzo degli avi — dirà nell'*Ipotesi* — dove, bambino, pensavi tutto un tuo mondo illusorio»): lo specchio rotto, i fiori e i frutti finti ecc.; e potremmo ormai, è ovvio, aggiungere senza tema di errore i pappagalli impagliati, i busti, le scatole vuote e gli orrendi *souvenirs*, perché quello è il salotto, sia che il protagonista vi torni solo, sia che vi si trovino Carlotta e Speranza sedute al pianoforte, sia che i familiari di Felicita vi abbiano riunito gli amici di un tempo, sia che vi giochino a carte il padre di Felicita e i notabili del paese.

Al livello della sua storia, intanto, l'io lirico gozzaniano è rimontato più indietro nella propria autoanalisi e ha capito da quanto lontano provenga il disfacimento che lo rode e che qualcosa deve essere intervenuto a rendere velenose per lui circostanze e abitudini innocue e anzi benefiche per i suoi antenati e predecessori; ha capito come il dannunzianesimo e l'estetismo fossero potuti esplodere provenendo da una incubazione insospettabilmente lunga o come la dissociazione dell'adulto possa risalire a sottili relazioni infantili. La crisi fondamentale, quindi, deriverà proprio dall'aver instaurato questo rapporto diagnostico e dall'aver inteso la superficialità: al fondo, la falsità, per lui, dell'opposizione tra quel vecchio mondo e la quotidianità negativa: il «bimbo illuso dalle stampe in rame» non può più rappresentare la purezza perduta ma soltanto un dolce mito regressivo. La purezza intatta, la salute mai incrinata stanno ancora più indietro, in un tempo più remoto, prenatale.

Apriamo, a questo punto, una breve parentesi per dire che, naturalmente, usando un filtro interpretativo di ordine sociologico e ideologico, sarebbe abbastanza facile riconoscere in questa autoanalisi la testimonianza della crisi di un ceto e della sua cultura e i dissesti provocati dallo slittamento della condizione economica e sociale rispetto a quella ideologico-culturale, le quali mostrano di muoversi come due falde sovrapposte ma a differenti velocità storiche. Si potrebbero cioè riconoscere i segni della decadenza economica, di potere, e del ritardo culturale di una media

³² GOZZANO, *I sonetti del ritorno*, III, vv. 13-14.

borghesia rurale progressivamente inurbata e la scissura generazionale che questi fenomeni inducono, a livello ideologico, sullo strato più recente di quel ceto, evidenziando lo sradicamento e il distacco dell'intellettuale inurbato dalla propria matrice borghese e rurale e dai suoi valori.

Questi pallidi nipoti hanno bevuto a fonti culturali che il processo storico aveva oggettivamente superate e liquidate e i cui umori, nello sforzo che essi fanno per recuperarli all'attualità, irrimediabilmente si inquinano a contatto con una realtà strutturale e sovrastrutturale irreversibilmente mutata. Scavalcati dal passo accelerato dello sviluppo economico e dei suoi nuovi ideologi, essi scontano pesantemente il ritardo di partenza e nella fretta della rincorsa tentano, a livello culturale, mediazioni anacronistiche e fallimentari. Abbastanza tipico è il caso dell'io lirico gozzaniano, che precipita con il suo bagaglio spiritualistico, finalista-cattolico e romantico in un clima materialistico, agnostico ed estetistico al quale, da intellettuale economicamente disarmato e solo relativamente colto, fiduciosamente partecipa ma da cui esce a mani vuote e senza risorse, con vivaci rimorsi e sensi di colpa e i pochi brandelli della vecchia ideologia ridotti a favola e a mito soggettivo.

Dalla mischia esce insomma, disincantato e piuttosto malconcio, Totò Merùmeni o, se così si preferisce chiamarlo, il «borghese onesto», del quale ha parlato Sanguineti³³ e che però, per non mescolare, sia pure con l'autorizzazione testuale *In casa del sopravvissuto*, sociologia e morale, chiameremmo piuttosto l'«intellettuale non integrato», borghese per definizione e, a maggior gloria della società, onesto e infelice.

Chiudiamo la parentesi, forse doverosa, aggiungendo che «la testimonianza di questa crisi di ceto non comporta affatto coscienza chiara della crisi in termini di rapporti tra le classi e di rapporto tra sistema e cultura: non sono affatto persuaso (d'accordo con Sanguineti), per essere chiaro, che Gozzano fosse, quanto e come Baudelaire, perfettamente al corrente della «precisa antinomia che si pone, storicamente, tra poesia e civiltà borghese»³⁴, al di là del certo disagio che il suo protagonista esprime per l'incompatibilità tra vita borghese e vita di poeta. Si tratta infatti da un lato di un dilemma posto come soggettiva incapacità di conciliazione e dall'altro come incertezza anche etica se sia più giusto persistere nella vita «sterile» del poeta sognatore o accettare la vita «ruvida concreta» del borghese e «vivere di vita». In quest'ultimo ordine di problemi, ancora un altro filtro di analisi potrebbe allora essere usato forse proficuamente, quello psicanalitico, proprio muovendo dai sensi di colpa e dall'impotenza che travagliano il protagonista lirico gozzaniano e dall'ampio ventaglio delle figure paterne e fraterne che popolano il suo mondo.

³³ SANGUINETI (a cura di), *Poesia del Novecento*, pp. IX-X e XVI ss.

³⁴ SANGUINETI, *Da D'Annunzio a Gozzano*, p. 76.

Sul piano invece della costituzione dell'universo lirico di Gozzano, dei suoi intrecci di temi e motivi, i chiarimenti apportati dall'*Analfabeta* e dai *Sonetti del ritorno* forniscono altre indicazioni e instaurano o perfezionano altri rapporti. Ecco che il motivo della *casa* e tutto l'inventario che esso comporta di motivi concomitanti: il frutteto, il giardino, la campagna (o la terra), gli interni significativi (salotto, cucina), la costellazione di mobili e oggetti; e il motivo della *stampa*, che per un verso è in rapporto di inclusione rispetto al primo in quanto la stampa è un oggetto accanto ad altri, per altro verso può addirittura invertire il rapporto gerarchico in quanto tutto quel mondo si trasforma talora in una raccolta di stampe d'ambiente: ecco che il motivo della *casa* e della *stampa* entrano in rapporto diretto con i temi del *sogno* e della *poesia* (o della letteratura). Da quella casa e dalle sue stampe e dalle prime volute del sogno, presto assuefatto a chiudere il reale nei contorni della stampa, sembra aver preso avvio la poesia che imprigiona immagini e sogni così come il male della letteratura che conduce alla vana sublimazione del reale e alla ipostasi estetica; mentre il sogno spesso muove da quella casa e dai suoi arredi alla conquista, per il tramite della poesia, di un suo mondo di vive ipotesi e, si diceva, di stampe viventi.

Si vorrebbe addirittura dire che spesso il sogno e la stampa paiono trascendere i propri pur importanti ruoli di tema tra i più costanti e insistiti e di motivo di amplissima funzionalità per comporre quasi, con le loro interrelazioni, un personale e specifico *genere misto* della poesia gozzaniana. I rapporti, poi, sono resi ancor più vari e complessi per il fatto che il sogno e la poesia sono suscettibili entrambi di connotarsi positivamente e negativamente, che quella casa, i suoi oggetti, i suoi fantasmi sono all'origine del sogno antico e vero come di quel falso sognare deludente e tormentoso, che quelle stampe, stereotipe e immobili o semoventi e vive, raffigurano miti vezzeggiati e desideri allo stato puro così come immagini deformate, patetiche e parodiche, adorate e derise. Anche per questo la lirica di Gozzano — così inerme e trasparente alla lettura e alla degustazione immediata, attraversata, com'è, da polarità resistenti e ribadite, da forti cariche positive e negative che spesso cambiano di segno e di luogo — è a volte più protetta e schermata di quanto non sembri nei confronti dell'analisi sistematica e dell'interpretazione complessiva.

Credo che tutto quanto si è fin qui annotato, in particolar modo sulla *Via del rifugio*, andasse detto senz'altro per impostare in termini anche cronologicamente credibili un profilo della poesia gozzaniana, per andare alle fonti delle sue componenti essenziali e porsi nella condizione di ravvisarle nell'opera successiva e di riconoscerne al tempo stesso le riprese e gli sviluppi così come la sostanziale stabilità e persistenza. Questo spiega le proporzioni relativamente ampie che ha assunto il discorso sul primissimo Gozzano e sulla prima parte soltanto della raccolta del 1907; d'altra parte, se è vera l'ipotesi secondo la quale lo scrittore è giunto a fissare presto le frontiere e i capisaldi del proprio mondo lirico, questa originaria e fondamentale cosmogonia andava esaminata

con cura perché a essa risalgono, per mantener fede all'immagine, sia lo scheletro portante di quel mondo e i pochi bradisismi che lo modificano, sia i più rilevanti fenomeni di orogenesi che lo interessano.

Sempre entro *La via del rifugio* due altri componimenti hanno certamente diritto a un ruolo di primo piano tutto particolare: *Le due strade* e *L'amica di Nonna Speranza*, ma, poiché essi caratterizzano assai più il discorso lirico di Gozzano in generale che non la raccolta che per prima li contenne (tant'è vero che, con poche varianti, sono anche gli unici due testi recuperati dallo scrittore alle intenzioni e alla struttura della raccolta maggiore), ritengo di non fare troppa violenza ai testi rinviandone l'esame e preferendo considerarli per ciò che rappresentano una volta incorporati nella assai più ferma architettura dei *Colloqui*.

È peraltro evidente che la loro data di composizione resta un parametro per il giudizio storico sulle tappe della diacronia gozzaniana, nel senso che il limite, la maturità del Gozzano del 1906-7 è testimoniata forse meglio dalla presenza di questi due componimenti che non dall'insieme della prima raccolta. Semmai, per completare questa indicazione, ai due piccoli capolavori del primo Gozzano andrebbe accostata qualcuna delle contemporanee rime sparse che fiancheggiano la stampa della *Via del rifugio* con scarti di appena qualche mese e che sono spesso più stimolanti e avanzate di parecchi dei testi accolti nel volumetto 1907 (alludo, per esempio, a *L'altro*, *Le golose* e soprattutto *Historia*, *L'ipotesi*, *Il commesso farmacista*).

Bisogna invece far cenno della lirica che nel corso della *Via del rifugio* si colloca in mezzo tra le visioni di Graziella e di Carlotta ed esplicita sia il cenno al «cuore che non fioristi» delle *Due strade* sia il malinconico e dubitativo congedo dell'*Amica di Nonna Speranza*: «o sola che — forse — potrei amare». Si tratta de *Il responso*, che della contigua *Le due strade* riprende anche il metro (distici di doppi settenari a rima interna). La lirica è interessante per molti motivi, e tra questi non è ultimo proprio il contrasto di registro che essa instaura, incastonata così tra quelle due gemme tipicamente gozzaniane e tipicamente crepuscolari. Subitamente scomparse Graziella e Carlotta, il protagonista cerca sorprendentemente conforto in casa di un'«amica buona» avvezza a lui come a un «fratello buono»; personaggi e clima paiono tornare quelli del D'Annunzio «paradisiaco», l'ambiente pare essere di nuovo quello dell'*Isotteo-Chimera*: non gli acquarelli scialbi ma «una stampa truce del Durero», non il familiare Loreto impagliato ma «una grigia volpe danese» dal «terso muso».

A prima vista, insomma, parrebbe che *Il responso* sia sfuggita attraverso una smagliatura vistosa al setaccio antidannunziano col quale si dice che lo scrittore abbia passato al vaglio il materiale da accogliere nella *Via del rifugio*; ma la facile congettura è troppo ovvia e, direi, esibita per corrispondere a verità, e fa torto alla sensibilità e alla sottigliezza di Gozzano in quanto letterato e in

quanto ironista e polemista. Inoltre, se anche la svista ci fosse stata o se in un primo momento fosse dispiaciuto al poeta lasciar cadere il componimento, Graziella e Carlotta (ecco l'importanza della collocazione del *Responso*) avrebbero con la loro vicinanza antitetica costretto lo scrittore a disfarsi di questa Marta, taciturna e misteriosa come una sibilla «gabrieldannunziana», o quanto meno a trasferirla altrove. Invece no: perché non c'è stata svista ma scelta, perché Marta e il suo salotto profumato di primule e di «essenze parigine», raffinato, colto («v'erano fiori, carte, / volumi, sogni d'arte»), l'«arme» stessa con la quale la donna taglia le pagine del volume intonso, «china in non so che taciturna indagine», sono, malgrado la messinscena ultra-letteraria, la realtà presente; sono l'ambiente e gli amici del protagonista: il vitalismo dannunziano è stato da lui esorcizzato, e sappiamo come e quando, ma non così la moda e il gusto dannunziani e i nuovi trofei del «pessimo gusto» borghese dei primi del secolo. Non a caso l'arredamento del salotto di Marta è l'esatto rovesciamento e aggiornamento cittadino, in termini estetizzanti, del poetico *Kitsch* tardo-romantico e provinciale del salone di nonna Speranza, al quale il lettore della *Via del rifugio* è, neanche stavolta a caso, invitato immediatamente dopo.

Viceversa l'agile ciclista Graziella (che è per tanti aspetti l'«arciere Diana» di Gozzano ben più della pattinatrice di *Invernale*) e l'incantata collegiale Carlotta sono il sogno e rappresentano l'una l'impossibile alternativa globale alla realtà presente e l'altra l'abbandono del presente e la risalita verso una realtà remota e, come si diceva, prenatale. Perciò non hanno potere su Marta. Ma c'è di più: nella realtà di quel salotto, davanti all'amica elegante, si confessa un io lirico che non è il poeta umile e penitente del *Paradisiaco* ma, anzi, l'opposto di Andrea Sperelli, è colui che non ha mai conosciuto l'amore, che ha sempre amaramente mentito e finto un sentimento, ragione per cui non è capace, e che ora sente di non poter più sopportare il peso di quella finzione e invoca disperatamente l'amore vero «prima che si faccia troppo tardi».

6.3. La circolarità del tempo: dal presente al passato al presente

Sembra che Gozzano non abbia mancato l'appuntamento con il suo libro decisivo: *I colloqui*. Anzi, in questo libro il poeta è pienamente riuscito — a mio modesto parere — a onorare le proprie ambizioni costruttive. Che i *Colloqui* contengano poi la poesia gozzaniana maggiore è anche vero ma niente affatto sorprendente (l'autore della sola *Via del rifugio* sarebbe oggi noto e riletto quanto l'amico Vallini, Chiaves e Oxilia e non ne faremmo, presumo, un ulteriore profilo), e questo è comunque un altro discorso. Ciò che qui intendo dire è che i *Colloqui* non sono una raccolta di versi

ma un libro, che come tali sono leggibili e come tali andrebbero letti. E sono un libro non soltanto perché parecchi dei testi centrali confermano pienamente la tendenza gozzaniana alle forme ampie e distese del poemetto e del racconto in versi, ma perché questa disponibilità narrativa del Gozzano lirico ha avvolto l'intero volume e tende a fare dei singoli componimenti i singoli episodi e i capitoli di una storia e di un discorso unici. Non è in gioco l'autonomia micro contestuale di qualcuna o ciascuna delle liriche dei *Colloqui*; questa autonomia può benissimo essere rispettata, come lo scrittore del resto per parte sua voleva, ma queste unità liriche o narrative non annullano l'unità del libro, che si pone a un altro livello. Il «sottile filo ciclico», che Gozzano voleva legasse il suo volume e lo rendesse «organico [...] benché formato di tante poesie indipendenti», percorre scopertamente da capo a fondo i *Colloqui* e ne istituisce l'unitarietà in termini che non sono solamente linguistici, stilistici, tonali o tematici, ma anche discorsivi. I *Colloqui* sono anche un compiuto discorso, un macrocontesto organicamente e sincronicamente leggibile le cui grandi frasi, le cui unità sono i singoli componimenti sebbene, ed è fin troppo ovvio, queste unità non intrattengano con il macrocontesto, del quale fanno parte esattamente gli stessi rapporti che a livello di discorso collegano frasi e contesto.

In questo senso la ciclicità dei *Colloqui* è anche la più rigorosa e ricca riprova della ciclicità di fondo della lirica gozzaniana, della sua insistente e quasi ossessiva tendenza a ricalcare le proprie orme. Dato il numero relativamente basso delle sue linee denotative, dei suoi paradigmi tematici, dei suoi motivi, è quasi fatale ritrovare le une e gli altri nei *Colloqui*, mentre proprio lungo il percorso dei *Colloqui* essi progressivamente e per successive iterazioni vengono accumulando connotazioni sempre più nitide e anzi, nel susseguirsi compatto di liriche e di «episodi», quelle denotazioni paradigmatiche hanno modo, ricomparendo volta per volta isolate oppure correlate da molteplici intersezioni reciproche, di stratificarsi e consolidarsi e di far disporre ordinatamente intorno a sé, come elettroni orbitanti intorno al nucleo, i propri predicati e i propri attributi connotativi.

Proprio in ragione di questa progressiva stratificazione connotativa si può dire che, mentre i *Colloqui* costituiscono un unico macrocontesto, un organico discorso sintagmaticamente disposto e sintagmaticamente percorribile, i singoli microcontesti (i singoli componimenti) sono via via le repliche parziali ma costanti di un costante percorso denotativo: sul piano della denotazione l'ipotetico diagramma dei *Colloqui* (e di tutta la lirica gozzaniana che precede le *Farfalle*) è una circonferenza e i suoi punti vengono continuamente ripercorsi nei due sensi dal discorso lirico; sul piano della connotazione i *Colloqui* in quanto libro e la lirica di Gozzano in quanto sistema sono rappresentabili come uno sviluppo di quella curva piana nello spazio, ossia come una spirale.

Fin qui abbiamo proceduto per estrapolazione, indicando paradigmi tematici e motivi e intersezioni significative degli uni con gli altri e di questi e quelli fra loro; e sarebbe certamente più comodo continuare così. Ritengo però giusto e utile far spazio, almeno di scorcio, alla «storia» che i *Colloqui* ci propongono e al modo specifico nel quale ce la propongono.

Letti così, come un romanzo, i *Colloqui* narrano contemporaneamente la storia di una educazione sentimentale mancata, di uno scollamento psicologico e ideologico tra io e realtà che è anche quello, storico, tra un certo tipo di intellettuale e di poeta e la società del suo tempo e del suo ceto, e infine la storia di una poesia. A raccontarcela, retrospettivamente e quasi sempre in prima persona, è un narratore-protagonista, venticinquenne precocemente invecchiato e precocemente stanco, che ci presenta fin dalla prima pagina come già scritto il suo romanzo, il suo «libro di passato», unico frutto della prima giovinezza e unica eredità di una vita già tutta vissuta, di un'esperienza conclusa. A introdurci nella sua storia e a invitarci a ripercorrerla come lettori è insomma un personaggio che da quella storia è già uscito, a far gli onori di casa alle soglie del libro non è un narratore che ci chieda di fargli silenziosamente compagnia durante le vicende delle quali si appresta a essere protagonista, come spesso avviene nel mondo del racconto, ma un personaggio che giunge, correndo a ritroso, direttamente dall'ultima pagina del libro e che fa in tempo ad aprircene la prima comunicandoci subito che tutto è finito e anche, un po' brutalmente, come la vicenda è finita.

È lui stesso, il narratore, nell'atto stesso di presentarsi ancora vestito dei panni del protagonista, ma col costume e il trucco dell'ultimo atto, ad anticiparci tutto quanto; da questo punto di vista, dunque, nessuna *suspence*: abbiamo davanti a noi il protagonista, freschissimo reduce dalla sua avventura e disposto a raccontarcela e a riviverla *post factum*. Quando, al suo fianco saremo arrivati un'altra volta quasi in fondo alla storia, capiremo appieno come gli ultimi gesti del personaggio che,

[...]... Rifatto agile e sano
aduna i versi, rimaneggia, lima,
bilancia il manoscritto nella mano³⁵,

inaugurino proprio quel moto circolare perpetuo che gli consente di ripresentarsi, col suo libro finito sotto il braccio, ad accogliere i nuovi lettori che mettono piede nei *Colloqui*. Capiremo anche come nell'anticamera del libro possa essere stata trascritta l'epigrafe («...reduce dall'Amore e dalla Morte / gli hanno mentito le due cose belle...») della quale molto più in là ritroveremo l'originale:

³⁵ GOZZANO, *I colloqui*, I, vv. 1-3.

Reduce dall'Amore e dalla Morte
gli hanno mentito le due cose belle!
Gli hanno mentito le due cose belle:
Amore non lo volle in sua coorte,
Morte l'illuse fino alle sue porte,
ma ne respinse l'anima ribelle³⁶.

Capiremo, infine, che le due liriche omonime che sono la prima e l'ultima del libro, e *L'ultima infedeltà* che è la seconda, rappresentano in realtà, nel tempo del racconto, rispettivamente il penultimo, il terzultimo e l'ultimo momento della storia; capiremo cioè che la lunga avventura che si chiude in fondo al libro ha una coda al principio del libro, una coda per cui il padrone e costruttore del castello (ovvero il personaggio che è contemporaneamente protagonista e narratore della storia e autore del libro) esercita, fuori d'ogni incognito, anche l'attività di cicerone per i visitatori del castello (ossia per i lettori del libro che contiene la storia e ne è anche l'unico frutto).

Con queste osservazioni tocchiamo due aspetti importanti del racconto: il punto di vista e il tempo. La soluzione scelta per il primo non sorprende quando si abbia a che fare con una raccolta di versi; a campeggiare è pur sempre una figura molto rassomigliante all'io lirico, che è il naturale «protagonista» dell'enunciato lirico. Non desta cioè meraviglia che il personaggio centrale, colui che dice (quasi sempre) *io*, assumi in sé le prerogative di narratore e di protagonista e che tra i suoi fondamentali attributi in quanto protagonista ci sia anche quello di essere autore di un libro intitolato «I colloqui» che è la sua autobiografia sentimentale e ideologica e sintetizza la sua esperienza giovanile.

Così facendo Gozzano, che a rigore è l'autore di un altro libro intitolato *I colloqui*, ha potuto facilmente riversare tutta una serie di funzioni del racconto nel suo personaggio senza sovvertire quasi mai le regole della lirica per quanto concerne il punto di vista anche se, avvalendosi delle libertà tipiche del narratore, in alcuni casi (*Totò Merùmeni*, *In casa del sopravvissuto*, i primi tre versi dell'ultima lirica) ha fatto senz'altro uso della terza persona per poter utilizzare al meglio lo spazio lasciato libero dalla divaricazione ironica e dallo sdoppiamento tra narratore e personaggio, una divaricazione e uno sdoppiamento la cui eventualità e possibilità è del resto fissata fin dalla seconda parte della prima lirica.

A richiudere poi questo spazio e a ridimensionare questo sdoppiamento, a impedire cioè che Totò e il «sopravvissuto» possano parere intrusi misteriosi, provvedono alcune ben distribuite funzioni indiziali che legano (e il corsivo sottolinea questi legamenti) *Totò Merùmeni* 15-16 (A) a *Un'altra risorta* 23-24 (B):

³⁶ GOZZANO, *I colloqui*, *In casa del sopravvissuto*, vv. 13-18.

(A)

vive Totò Merùmeni con una *madre inferma*,
una prozia canuta ed uno zio demente

(B)

Vivo in campagna, con *una prozia*,
*la madre inferma ed uno zio demente*³⁷.

In tal modo, mentre nella specificità dei singoli componimenti quello sdoppiamento può ottenere il massimo effetto di distacco e straniamento, nell'arco del discorso complessivo, del libro, quelle oggettivazioni e quelle terze persone non lasciano dubbi sul loro significato: sono giochi del punto di vista, artifici del racconto, sono il «fratello muto» nel quale l'io si specchia e non reali e inattese alterità, e dunque contribuiscono con particolare efficacia ad arricchire di connotati la storia del narratore-protagonista.

Anche per quanto riguarda il *tempo* del racconto o, in altri termini, a disposizione dell'intreccio, Gozzano ha operato in modo abbastanza semplice; avendo scelto una narrazione retrospettiva, si è limitato in sostanza a fissare i due traguardi temporali indispensabili, il passato e il presente. Sennonché, data la particolare circolarità del racconto, non si muove dal passato per scendere verso il presente divaricando inizialmente al massimo tempo dell'enunciazione e tempo del racconto e facendoli coincidere soltanto alla fine (che sarebbe poi stato un modo di ricostituire, sia pure sotto il segno del passato, la consueta successione cronologica), ma si muove dal presente al passato al presente.

Dopo *I colloqui* e *L'ultima infedeltà* scatta il meccanismo del *flash-back* e ci trasporta con un salto nel passato delle *Due strade*, che sono il primo capitolo del *Giovenile errore*; e di qui comincia la progressiva discesa verso il presente del finale e, chiudendo il circuito, dei due testi proemiali. Il passato si snoda così tra due presenti, l'intreccio ordina i suoi momenti fondamentali secondo lo schema C, A, B. Ora, il presente potrebbe essere inteso in due modi, come continuità connotata e come puntualità denotata, come durata e come attimo. Nel primo caso esso è il tempo che caratterizza, oltre ai due componimenti iniziali, i tre testi finali e *Totò Merùmeni*, e i cui segni può sembrare che affiorino qua e là anche altrove specie nella terza sezione del libro, che addirittura potrebbe essere allogata tutta intera al presente. È infatti chiaro che la situazione del «*reduce*» non è più suscettibile di svolgimenti e che gli eventi che la caratterizzano sono altrettante connotazioni

³⁷ Sullo «sdoppiamento» possiamo continuare esaminando e confrontando le stesse due liriche e altre: *Totò Merùmeni* 23 («Totò scelse l'esilio. E in libertà riflette») e 55 («Chiuso in sé stesso, medita, s'accresce, esplora, intende») a *Un'altra risorta* 27-30 («vivere in una villa solitaria, (...) *appartenersi, meditare...* Canto / *l'esilio* e la rinuncia *volontaria*»), *Totò Merùmeni* 53-54 («Così Totò Merùmeni, dopo tristi vicende, / *quasi è felice*») a *Un'altra risorta* 25 («*Sono felice*»), *Totò Merùmeni* 17 («Totò ha *venticinque anni*») e *In casa del sopravvissuto* 45-46 («Penso, mamma, che *avrò tosto venti- / cinqu'anni! invecchio!*») agli ossessivi «*venticinqu'anni*» della lirica proemiale, *Torino* 69-70 («Tu mi consoli, tu che *mi foggisti / quest'anima borghese* e chiara e buia») a *In casa del sopravvissuto* 52-54 («tra sagge cure e *Temperate* spese, / sia la mia vita piccola e borghese: / *c'è in me la stoffa del borghese onesto...*») e quest'ultima per numerosi segni al discorso della *Signorina Felicita*.

specifiche che valgono a scolpire il tutto-tondo di uno *status* conclusivo: da *Una risorta* a *Un'altra risorta* a *L'onesto rifiuto* non si compiono passi avanti, il tempo pare essersi fermato e i testi scavano in profondità nel presente. C'è però una difficoltà non piccola: la storia che abbiamo davanti è anche la storia di una poesia e di un libro.

Ebbene, il libro è finito soltanto in apertura dell'ultima lirica e la lotta del poeta protagonista col proprio mestiere ha fine soltanto con l'addio alla Musa e con il voto di silenzio su cui si chiudono i *Colloqui*. E se questo è vero, nella solitaria immobilità dell'esilio sono bensì chiusi i capitoli dell'amore e della contemplazione della morte nonché il lungo conflitto tra sogno e realtà, ma procede ancora la vicenda del poeta e della poesia; e allora forse conviene assumere l'altra ipotesi e ammettere che il gelo del presente afferra il mondo dei *Colloqui* solo sul limite estremo, quando veramente tutto quanto doveva avvenire è avvenuto e tutto è stato scritto. In questo caso, pertanto, l'unico vero e puntuale segno dell'attimo presente è quell'«oggi» al v. 9 dell'*Ultima infedeltà*, che suggella il silenzio calato sull'ultima pagina del libro con il terrore del declino, la solitudine gelida e appartata e il «riso amarissimo» che torce la bocca del protagonista non più come una piega di tristezza ma, oltre i confini di questa, come la smorfia di chi avverte l'orrore di non poter più provare neppure tristezza.

Il punto più remoto nel passato è invece probabilmente proprio quello in cui lo sbalzo metacronico del *flash-back* di colpo ci trasferisce, quello delle *Due strade* appunto: *Il giovanile errore* comincia di là. Tutto procede da quella lontana alternativa apertasi nel passato e dal fatto che Graziella sia comparsa invano; da lì passo passo si scivola verso il presente. Nessuna delle singole tappe di questa discesa è più decisiva, la loro stessa ordinata successione non è sempre necessaria e a volte può anche suggerire quella contemporaneità che il racconto letterario non è però capace di istituire nei fatti: è il loro insieme, la loro addizione discorsiva a riempire pian piano lo spazio temporale verso il presente, è la loro somma connotativa, il loro risultato finale a partorire infine il presente.

6.4. L'aridità sentimentale e l'amore

Ecco dunque un altro dato della realtà: l'aridità sentimentale e la menzogna connessa alla sensualità. Il tema dell'*aridità* si accampa in tal modo, centrale, nel *Responso*, e completa il quadro delle fondamentali polarità tematiche gozzaniane evocando un'altra volta e connotando, *in absentia*

come già nelle terzine a Bontempelli, il «vero antico Amore», la «raggiante metà» (anche qui si parla dell'«Amore come un sole» capace di «irraggiare» l'anima sempre più stanca).

L'ordito dannunziano viene così utilizzato per ospitare un tema squisitamente gozzaniano: il più sensuale degli interni di Gozzano, l'avvolgente seduzione che ne emana sono evocati per ascoltare la più raggelante delle confessioni:

Ah! Se potessi amare! — Vi giuro, non ho amato
ancora: il mio passato è di menzogne amare,

Ma pesa la menzogna terribilmente! O maschera
fittizia che mi esaspera nell'anima che sogna!³⁸.

Lo scontro, qui, tra la scelta ambientale e stilistica e il monocorde ininterrotto filo tematico è soltanto apparente: l'aridità, la menzogna, l'impotenza sentimentale sono esattamente i mali di quel mondo e delle sue squisite sofisticazioni, e l'incapacità di amare non è che l'ultimo e il più grave dei mali che affliggono il «pallido nipote», l'esito estremo della sua intossicazione vitalistica ed estetistica. Ecco dunque la funzione della sorprendente macchia dannunziana del *Responso*: il suo registro stilistico e la sua ambientazione, già connotati negativamente e respinti, ricompaiono a rappresentare il volto negativo della realtà. La stessa *bontà* che pare avvolgere i due interlocutori e della quale il protagonista continuamente invoca per sé la conferma, risulta non essere altro che ambigua buona creanza, ipocrisia tranquillante e composto travestimento della sensualità: il finale è significativo:

Ella dal Libro, in quiete, tolse l'arme, mi porse
l'arme. Rispose: "Forse! — Perché non v'uccidete?"³⁹.

È tutto quanto l'«amica buona» sa offrire all'amico fraterno: un ultimo vezzo sibillino e un teatralissimo e anche un po' sadico pugnale per celebrare il suo trionfo della morte rovesciato. Se su tutto il resto si potessero ancora nutrire dei dubbi, è chiaro che nel distico conclusivo Gozzano ha voluto mimare D'Annunzio così da vicino da ribaltarlo parodizzandolo. E questa parodia dannunziana è appunto la realtà, il quotidiano, così come realtà vitale negativa è l'aridità che tormenta il protagonista; realtà, s'intende, entro il mondo lirico gozzaniano, e vita vera unicamente nell'ambito della *fictio* letteraria; *realtà* che serve, nella *Via del rifugio*, a dare tutto intero il loro

³⁸ GOZZANO, *Il responso*, vv. 31-32 e 51-52.

³⁹ GOZZANO, *Il responso*, vv. 76-77.

risalto alle due grandi epifanie del *sogno* che la precedono e la seguono: *Le due strade* e *L'amica di Nonna Speranza*.

Torniamo, però, al nostro personaggio e al suo romanzo che, date le scelte compositive di cui sopra, immediatamente al di là dell'autopresentazione del protagonista che costituisce l'esordio in termini di anticipazione, può cominciare nel mezzo della realtà e, direi, da un punto critico, lungo la ormai famosa strada canavesana fiorita di ginestre. Gli antefatti sono tutti differiti ad altri successivi momenti, e siamo invece subito nel cuore della lunga avventura amorosa dell'«eroe», nell'istante in cui, al fianco della sua bella amica prossima al declino, balena d'un tratto l'apparizione di una rivale per i suoi stessi attributi impietosa e rivelatrice: ciclista e amazzone senza cavalieri, adolescente e donna, «forte bella vivace bruna». Questa «bambina ardita» che giunge da un altro mondo e soprattutto da un altro tempo smaschera facilmente con la sua sola presenza la «Signora scaltra»⁴⁰, che avverte, triste, il pericolo e subisce, inerme, il confronto sotto gli occhi del suo amante.

Proprio a lui, all'avvocato e caro amico del marito della signora è rivolto il lampo premonitore e ammonitore di Graziella la quale, immagine certamente profana, copre però in certo senso il ruolo della donna santa e presta del sogno dantesco; sennonché egli è destinato a discendere e non a salire le cornici del suo purgatorio e Graziella, pur apparsa «per far colei confusa», non riesce fendendone i drappi a strappare il nostro protagonista dal suo dismagamento. Egli si chiede malinconicamente:

O mio cuore che valse la luce mattutina
raggiante sulla china tutte le strade false?⁴¹,

ed è una riflessione decisiva per il futuro della vicenda. La luce mattutina che emana da Graziella non investe infatti soltanto l'amica, ma illumina come una rivelazione la realtà. Questa Grazia adolescente irraggia per un attimo sul mondo il proprio sguardo di *ànghelos* venuto in soccorso al protagonista; per un attimo la mappa del reale non ha segreti, rivela ogni inganno, scopre ogni suo falso bivio, mentre all'imbocco della «buona via», della «via della salute» si accampa luminosa e intatta la «dolcesorridente» Graziella. Purtroppo il nostro eroe non sa raccogliere l'avvertimento e l'invito; Graziella scompare senza una parola. I miracoli, però, non si ripetono.

Da questo momento il destino sentimentale del protagonista è segnato. Poc'anzi si diceva che la sua storia muove da un punto critico, da una fondamentale alternativa mancata, e perciò si evocava l'ombra di Dante sull'episodio cardinale delle due strade; va da sé che la bella donna, sul cui sapiente e patetico trucco Graziella riversa la propria luce, non è esattamente una femmina balba, e tuttavia non è affatto escluso che una vaga suggestione dantesca abbia agito su questa situazione

⁴⁰ GOZZANO, *Le due strade*, I, v. 19 (e precedenti).

⁴¹ GOZZANO, *Le due strade*, II, vv. 51-52.

gozzaniana e che una traccia verbale dantesca sia presente proprio nell'amaro distico citato che segna la resa del protagonista⁴², abiurare a tutto il suo passato e cominciare daccapo.

Pur cominciata con questa grande occasione perduta, la storia è comunque soltanto all'inizio. La rassegnazione e la stanchezza, il presentimento dell'inutilità di ogni sforzo, l'impressione di essere giunto in ritardo a quell'appuntamento con l'amore e, forse, con la felicità, non hanno piegato Gozzano alla rinuncia; per il momento non sono condizioni definitive e paralizzanti: tutt'al più si potrebbe affermare che hanno sottratto al poeta il coraggio di reagire ai guasti del tempo; il suo viaggio sentimentale si arricchisce di motivi e vicende spesso immaginarie, senza tempo. La «strada falsa» che più spesso capita al protagonista di imboccare nel suo vagabondaggio alla ricerca dell'amore è quella del sesso e della sensualità: è questa la secca su cui più volte si arena la sua speranza.

La sensualità è, in primo luogo, il risvolto intimo di un certo mondo, quello appunto delle belle amiche, eleganti e scaltre, raffinate e sapute, e dei loro agiati e giudiziosi salotti dove fra un thè e l'altro «si cicalaccia» e si discute di Fogazzaro e D'Annunzio; è la parte privata dei rapporti sociali e delle amicizie fra queste nuove malmaritate e i cari amici del marito, di norma sempre assente e probabilmente invitato altrove. La letteratura come matrona: da questi salotti si passa nelle «alcove». Qui la sensualità si configura come eccitazione morbosa e tormentosa, come sovraccitazione dei nervi sottoposti alla «scaltrezza del martirio lento», come una voluttà studiata sui modelli di Sperelli ed Elena Muti, una voluttà costruita a mascherare il «tedioso sentimento» e dalla quale sono per di più assenti la serenità e qualsiasi lieta o esuberante vitalità. È quanto il narratore ci svela accennando ai fugaci e occasionali «amori ancillari», ai boccaccevoli e genuini abbandoni delle cameriste, alla freschezza e all'*humour* arguto che li caratterizza. In queste agili fantesche non si nasconde l'amore «vero» e non lo si cerca, ma esse svelano interamente l'artificio delle padrone e a esse è legata, nei *Colloqui*, che risultano essere l'unico dolce rifugio dei sentimenti.

Gaie figure di decamerone
le cameriste dan, senza tormento,
più sana voluttà che le padrone.

Non la scaltrezza del martirio lento,
non da morbosità polsi riarsi,
e non il tedioso sentimento

⁴² Si veda i versi di riferimento al *Purg.* I, 113-120, che contiene le rime *dichina, mattutina* e il motivo della strada: «com'om che torna alla perduta strada»; e al *Purg.* XXX, 124-135, che accanto alle rime *false, valse* ribadisce in altra chiave quel motivo: «e volse i passi suoi per via non vera».

che fa le notti lunghe e i sonni scarsi,
non dopo voluttà l'anima triste:
ma un più sereno e maschio sollazzarsi.

Lodo l'amore delle cameriste⁴³.

Sul sesso, però, lungo la sua educazione sentimentale avviata al disastro, il protagonista impara anche altre cose e innanzitutto scopre come esso possa essere la barriera che improvvisamente si leva tra l'amore e chi lo cerca. Glielo insegnano due vicende con due diverse donne. Nella prima i due, avventuratisi in una scampagnata marzolina vengono colti, come capita spesso fin dai tempi di Enea e Dido, dal repentino maltempo. Ne deriva una catena di conseguenze impreviste: la fuga precipitosa, il rifugio in un cascinale, il pernottamento e l'«ora folle» gioiosa, spensierata. Ma il mattino seguente, sulla via del ritorno, il pensiero di quel rapporto nascente o di quella tenera amicizia o di quel quasi amore giunti d'un tratto e in parte fortuitamente fino in fondo, fino all'intimità del sesso, partoriscono nella donna la nullificazione del sentimento e l'ostinato silenzio che la esprime. Nel fuoco (eufemistico-retorico) di quell'«ora folle» è bruciato tutto e tutto si è consumato. Nel rievocarlo il narratore, allontanando per un momento da sé il protagonista, constata come il tempo trascorso abbia dissipato il sapore dei baci e cancellato anche le «parole tenere fugaci» di quella notte, ma non quel muto testardo corruccio, non quel silenzio che imponeva silenzio al compagno e che suggellava un addio.

Giocosa amica, il Tempo vola, invola
ogni promessa. Dissipò coi baci
le tue parole tenere fugaci...
Non quel silenzio. Nel ricordo, sola
restò la bocca che non diè parola,
la bocca che tacendo disse: Taci!...⁴⁴.

Nella seconda vicenda le cose andarono diversamente: il nostro poeta aveva incontrato una donna singolare, anche lei artista, e da questa identità spirituale l'amore era parso poter nascere spontaneamente e naturalmente. Ora, di questa storia il narratore ci esibisce soltanto quello che pare essere un suo biglietto di congedo dall'amante: ancora una volta i sensi hanno ingannato entrambi; entrambi hanno creduto, fidando nella propria fraternità d'anima, di scoprire nell'«atto rapido, inconsulto» immensi misteri. Invece in fondo all'ora d'amore li attendeva l'«ultimo sussulto» dei sensi di lui e l'«arido singulto» di lei: al posto dei misteri la stanchezza e l'aridità. La reciproca comprensione di due cuori «già riarsi dal sogno e dal pensiero», tutti già posseduti dai problemi

⁴³ GOZZANO, *Elogio degli amori ancillari*, I, vv. 1-10.

⁴⁴ GOZZANO, *Il gioco del silenzio*, vv. 31-36.

della poesia e della verità, li aveva uniti e condotti fino alla soglia socchiusa dell'amore; quel subitaneo e «inconsulto» abbandono ai sensi li lascia delusi e divisi davanti a quella soglia richiusa per sempre: «Amor non lega troppo eguali tempre». La solidarietà fraterna in questo caso può durare, è più forte dell'equivoco sensuale, ma il sesso ha sbarrato il *passo* all'amore; il «buon compagno» può dire arrivederci all'amica e alleata, gli amanti devono dirsi addio.

Non fu l'Amore, no. Furono i sensi
curiosi di noi, nati pel culto
del sogno... E l'atto rapido, inconsulto
ci parve fonte di misteri immensi.

Ma poi che nel tuo bacio ultimo spensi
l'ultimo bacio e l'ultimo sussulto,
non udii che quell'arido singulto
di te, perduta nei capelli densi.

E fu vano accostare i nostri cuori
già riarsi dal sogno e dal pensiero;
Amor non lega troppo eguali tempre.

Scenda l'oblio; immuni da languori
si prosegua più forti pel sentiero,
buoni compagni ed alleati: sempre⁴⁵.

Un altro idillio, però, comincia per il nostro protagonista (che come dongiovanni sarebbe dopotutto fortunato e potrebbe vantare un «catalogo» non indegno, e che in questa prima parte della sua storia pensa all'Amore con una esclusività della quale sono capaci, fuori della patologia, soltanto gli eroi dei romanzi e i soggetti lirici dei canzonieri amorosi); stavolta la «bella preda» è una esperta e temeraria pattinatrice. Stavolta l'amore sfugge all'eroe perché egli non sa essere all'altezza del compito che l'amata gli impone di eseguire apertamente come suprema prova d'amore. La lieta brigata dei pattinatori è stata dispersa di colpo dallo scricchiolio sordo del ghiaccio e da una crepa che ha incrinato la superficie gelata del laghetto: tutti sono corsi a riva. Sullo specchio subdolo e minacciosamente stridente sono restati soltanto l'ardita damigella e il suo cavaliere e a questo punto, maliziosamente e perentoriamente, ella pone la sua condizione: «Resta, se tu m'ami!».

”...cri...i...i...icch”... l’incrinatura
il ghiaccio rabescò, stridula e viva.
"A riva!" Ognuno guadagnò la riva
disertando la crosta malsicura.

⁴⁵ GOZZANO, *Il buon compagno*, vv. 1-14.

"A riva! A riva!..." un soffio di paura
disperse la brigata fuggitiva.
"Resta!" Ella chiuse il mio braccio conserto,
le sue dita intrecciò, vivi legami,
alle mie dita. "Resta, se tu m'ami!"
E sullo specchio subdolo e deserto
soli restammo, in largo volo aperto,
ebbri d'immensità, sordi ai richiami⁴⁶.

Il cavaliere, preso alla sprovvista, mano nella mano e dita fra le dita di lei, resta e comincia con lei l'esecuzione di un numero da campionato di pattinaggio artistico a coppie. Ma i *cricch* del ghiaccio si fanno via via più tetri, più sordi e più forti, immagini di morte livide e propriamente agghiaccianti attraversano la mente di lui e generano un desiderio violento di vivere, già quasi un rimpianto del mondo: si strappa irresistibilmente agli amorosi legami di quella mano e raggiunge sulla riva il mondo dei vivi. Per nulla impressionata, la splendida campionessa passa a un numero di singolo femminile e soltanto dopo aver sfidato e superato spavalidamente indenne tutti i rischi, decide di por fine alla sua esibizione e di approdare,

[...], sfatta le chiome,
e bella ardita palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo⁴⁷.

Ridendo ignora i rimproveri delle amiche trepidanti, che decretano in realtà il suo trionfo, e sorridente cerca e raggiunge il suo campione, lo ringrazia gaiamente e gli stende con rigida cortesia la mano per meglio infliggergli l'umiliazione della stoccata finale, ossia lo schiaffo secco di un «Vile!» sibilato sottovoce: impeccabile esecuzione anche questa:

Non curante l'affanno e le riprese
dello stuolo gaietto femminile,
mi cercò, mi raggiunse tra le file
degli amici con ridere cortese:
"Signor mio caro, grazie!" E mi protese
la mano breve, sibilando: - Vile! -⁴⁸.

Raggelato dal sarcasmo, ancora una volta il fantasma d'amore dilegua. Per il protagonista è un'altra sconfitta, all'apparenza più bruciante delle precedenti perché meno intima e meno privata; in realtà è solo l'ultimo scacco, il più scintillante e colorito per lo splendore della scenografia e la genialità dei risvolti ironici, del nostro pellegrino d'amore che passa da una difficoltà all'altra, ormai

⁴⁶ GOZZANO, *Invernale*, vv. 1-12.

⁴⁷ GOZZANO, *Invernale*, vv. 34-36.

⁴⁸ GOZZANO, *Invernale*, vv. 37-42.

condannato a non ritrovare l'uscita del labirinto; e a questo punto la stessa serietà di questa sua ulteriore sconfitta può esser da lui stesso revocata in dubbio e spinta fin sull'orlo della parodia mondana. L'apologo di *Invernale* finisce così quasi per rovesciarsi. Guai, però, a pensare che l'ignota pattinatrice possa essere una fanciulla di nostra conoscenza che, mutata la stagione, ha mutato sport e ha lasciato la bicicletta per i pattini; l'orbita vitale di Graziella ha sfiorato una volta quella del protagonista, ma come una cometa sfiora il sistema solare: nessuna generazione d'astronomi la vede più di una volta.

Tuttavia, con questo episodio si chiude proprio quella parte della lunga parabola amorosa del protagonista che si svolge sotto l'influsso dell'astro di Graziella, che è stato la stella polare di tutta questa prima parte. Si chiude almeno quanto ad avvenimenti; prima della fine c'è ancora una breve pausa di trasognata quiete, la cosa più «lirica» della prima sezione dei *Colloqui*, e che coincide proprio con l'assenza di una donna e con lo spazio di riflessione e introspezione che essa offre al narratore; e, dopo questa o, se si preferisce, entro questa, nella pace solitaria del tramonto davanti al fuoco, l'evocazione memoriale e fantastica, da parte del protagonista, delle poche donne della sua giovinezza. Apertasi con l'apparizione solare e illuminante di Graziella, la prima parte si conclude dunque con questo quasi notturno «convito» di quieti fantasmi e col loro coro profetico e sentenzioso. A queste ombre femminili il protagonista confessa finalmente di essersi invano offerto alla prigionia d'amore e di non aver mai riamato nessuna di loro⁴⁹; e chiede loro il perché di questo suo gelo sentimentale e se qualcosa varrà a scioglierlo. Ne riceve una risposta senza speranza:

- Un maleficio fu dalla tua culla,
né varrà l'arte maga, o sognatore!
Fino alla tomba il tuo gelido cuore
porterai con la tua sete fanciulla,
fanciullo triste che sapesti nulla,
ché ben sa nulla chi non sa l'Amore⁵⁰.

Il primo grande segreto del protagonista è svelato: la sua aridità deriva da un lontano maleficio, che ancora non conosciamo, ed è inguaribile; né il sogno né l'«arte maga» possono vincerla⁵¹. Il suo destino è perciò quello di portare con sé nella tomba il suo «gelido cuore» così come la sua «sete fanciulla», inappagata, d'amore, e la tristezza di non aver conosciuto nulla, perché «sa nulla

⁴⁹ Nella circostanza solenne il poeta si fa aiutare dal più fecondo e autorevole dei servi d'Amore, Petrarca: «Non seppi / il vero Amor per cui si ride e piange» (*Canz.* XXVIII 114), «Amor non mi piagò di quella piaga che mi parve dolcissima in altrui» (*Canz.* XXIII 28-29);

⁵⁰ GOZZANO, *Convito*, III, vv. 23-28.

⁵¹ Anche «arte maga» è sintagma petrarchesco e viene da *Canz.* LXXV 3, ma è qui ripreso due volte e sussunto con forte e progressiva distorsione semantica, finendo a significare molto più *magia d'arte* che non *arti magiche*.

chi non sa l'amore». Infine le trasumanate ospiti gli profetizzano la venuta dell'unica compagna capace di sciogliere con un bacio quel ghiaccio: la morte; gliene preannunciano la prossimità e dileguano lasciandolo con un augurio oscuro:

Si dilegua con occhi di sorella
indi ciascuna. E si riprende il cuore.

“Fratello triste, cui menti l’Amore,
che non ti menta l’altra cosa bella!”⁵².

Non stentiamo a riconoscere la prima formulazione dell'epigrafe che apre i *Colloqui*; di quella, che è anche una chiave di lettura del libro, un filo d'Arianna messo in mano ai lettori, una prima metà ha ora il suffragio della storia e delle sue varie vicende. Ciò che, nel saluto dei docili fantasmi, concerne l'amore, è infatti ormai epitaffio: reduce dall'amore, potremmo trascrivere, la prima cosa bella gli ha mentito. Il protagonista può stilare al proposito, in solitudine e con la certezza della menzogna, il suo primo bilancio. È invece appunto augurale quanto, in quel congedo, allude alla morte e con essa al futuro della storia. Svanisce ciascuna delle pallide convitate «con occhi di sorella», il cuore si riprende e il protagonista resta in attesa dell'unica ed estrema *sorella di carità*. Finisce qui la prima parte dei *Colloqui*.

6.5. *L'imminenza della morte*

Sull'appressamento e contemplazione della morte si apre la seconda sezione dei *Colloqui*. Alla prima aveva presieduto la divinità d'amore e la sua più nitida messaggera, Graziella; a questa seconda presiede la «Signora vestita di nulla» e la sua sigla è, al livello della vicenda, la malattia del protagonista, i sintomi minuscoli ma inquietanti della tisi, l'oscuro rituale medico. Con uno sdoppiamento tra narratore e protagonista si era inaugurato il libro, e proprio con una disgiunzione di quei due attributi; con un altro sdoppiamento si apre questa seconda parte: il narratore-protagonista si divide in una metà loica e razionale, adulta e paterna, a cui affida la consapevole responsabilità dell'io, e in una metà sentimentale e istintiva, filiale, che è il cuore, «monello giocondo» e «bambino» felice d'esistere, spaventato dall'armeggiare dei medici e dai lampi delle radioscopie, terrorizzato e impreparato di fronte all'eventualità della morte. A questo *tu* infantile l'io

⁵² GOZZANO, *Convito*, III, vv. 35-38.

si rivolge per consolarlo e spiegargli come «quella Signora» senza abito e senza forma trasformi ogni cosa che tocca senza dolore, attraverso un incubo innocuo, un benessere dal quale ci si risveglia del tutto mutati ma di tutto dimentichi.

Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

mio cuore, dubito forte – ma per te solo m'accora –
che venga quella Signora dall'uomo detta la Morte⁵³.

Tacitato così il cuore, la ragione può pensare in placida serenità alla morte. Di conseguenza, ecco riaffacciarsi l'*alter ego* della lirica proemiale in una sua ulteriore specificazione, quella quasi darwiniana del «più atto». Il «fratello muto» è ora non soltanto, e non tanto, colui che pensa e agisce e vive — di contro alla sua metà passiva che ne osserva, registra e narra la vita — , quanto più propriamente l'io opposto e positivo, dotato di tutti gli attributi che all'altro mancano: giovinezza, forza, serenità, attività, vivacità, libera spontaneità, bellezza e robustezza fisica, salute. A questo fratello di segno rovesciato l'io si appresta, all'approssimarsi della morte, a cedere la coppa «senza querele», sorridendo. Specificazione dello sdoppiamento, si diceva, *quasi* darwiniana, poiché per la verità si infiltrano nel discorso elementi niente affatto evolucionistici, anzi propri di quello spiritualismo immanentistico e di quella sorta di panteismo naturalistico che caratterizzano le posizioni estreme del protagonista:

A lui vada la Vita! A lui le rose, i beni,
le donne e i piaceri! Madre Natura, è giusto⁵⁴.

Emerge il riconoscimento di una logica della natura e di una sua finalistica giustizia capaci di addolcire al morituro «lo strazio del Nulla» con la speranza che almeno quel fratello possa essere felice e il conforto di rivivere in lui come vittima non vana ma, anzi, sacrificale e necessaria del processo vitale. Le due immagini gemelle si ricompongono infatti attraverso un «E già mi sento lui» che conclude il del secondo componimento di *Alle soglie* e con esso il prologo riflessivo di questa parte del libro, caratterizzata appunto dai soliloqui del protagonista a tu per tu con la morte. I conti con quest'ultima andavano fatti in fretta, prima che potesse sopraggiungere all'improvviso. Pacificato il cuore, confortata la ragione recalcitrante al decollo dal tempo e dallo spazio verso il nulla con la sottomissione alla natura e l'ipotesi di un'immanentistica immortalità nei «più atti», anche questa appendice di bilancio può essere chiusa senza disavanzi. Infatti nella brevissima pausa

⁵³ GOZZANO, *Alle soglie*, III, vv. 23-26.

⁵⁴ GOZZANO, *Il più atto*, vv. 7-8.

lirica che segue, la morte non pone più alcun interrogativo, non suscita alcun rimpianto e appare una «salvezza» desiderata, un sopore da benedire: il mattino è trascorso e contiene tutta la bellezza del giorno, dunque

meglio dormire, meglio
prima della mia sera.

Poi che non ha ritorno
il riso mattutino.
La bellezza del giorno
è tutta nel mattino»⁵⁵.

In questa edificante pace della coscienza, dell'intelletto e del cuore si può veramente attendere l'*ultima ospite* senza aggiungere parola. Ma, troppi segni ormai ce l'hanno rivelato, non è questo lo scioglimento della storia. Ecco, allora, che nella solitudine e nel silenzio che caratterizzano tutta la seconda parte del libro, altre immagini vengono a visitare il protagonista, altri fantasmi gli si affollano intorno riaffiorando dal sogno o dalla memoria. Ecco che, nella placata attesa della morte, egli può riaprire e rileggere *Paul et Virginie*, un libro dell'adolescenza, e commuoversi fino alle lacrime «come uno scolaro». Da quel libro, da questa commozione prende l'avvio il sogno: «Io fui Paolo già», ed egli può rivivere tutta quanta la sua remota e ultraromantica vicenda d'amore con Virginia, sprofondare in quel tempo senza data e in quella mitica «patria perduta», può provare davvero quei sentimenti, felicità, amore, sconforto, «disperato dolore», può morire d'amore per Virginia morta e contemporaneamente può, serbando lucida e penetrante la sua coscienza reale e attuale, staccarsi da quel mondo e confrontarlo con la realtà e con la sua seconda vita nel presente. In quel sogno esotico, languido, traboccante di moralismo e pietismo egli era morto d'amore, in questa seconda incarnazione egli è vivo ma senza speranza d'amore. Primi preannunci, nel tempo del racconto:

Non vivo. Solo, gelido, in disparte,
sorrido e guardo vivere me stesso⁵⁶,

e del «riso amarissimo» dell'*Ultima infedeltà*,

[...] l'anima corrosa
sogghigna nelle sue gelide sere...
Amanti! Miserere,

⁵⁵ GOZZANO, *Salvezza*, vv. 7-12.

⁵⁶ GOZZANO, *I colloqui*, I, vv. 40-41.

miserere di questa mia gioiosa
aridità larvata di chimere⁵⁷.

All'uscita dal sogno, quindi, anche la sua poesia gli appare debole e povera e prigioniera degli stessi mali, una «giocosa / aridità larvata di chimere», l'unico prodotto possibile di un poeta i cui sogni sono distrutti per sempre e il cui cuore non può più fiorire:

Ah! Se potessi amare! Ah! se potessi
amare, canterei sì novamente!⁵⁸,

e invece

invano piange questa Musa a lutto
che porta il lutto a tutto ciò che fu⁵⁹.

Per la prima volta esplicitamente, conclusa l'esperienza amorosa giovanile e nell'imminenza della morte, il protagonista parla autocriticamente della propria attività di poeta e della poesia che costituirà infine il «libro di passato»; e indica un limite del suo messaggio nella scherzosa leggerezza che maschera l'aridità, nelle fragili chimeriche larve che quell'aridità partorisce come sostitutivo del sentimento che il poeta non può provare. A chi ama, questo messaggio non può dire niente, può solo chiedere pietà per il suo gioco dolcemente amaro. Ma un limite forse più grave si affaccia alla mente del poeta, e per il quale non può esserci misericordia: ed è il timore che, come invano egli ha invocato l'amore nella sua vita, invano la sua poesia «a lutto» pianga e rimpianga «tutto ciò che fu». La realtà e la vita sono contemporaneità, attualità, in una parola presente, e la sua Musa rincorre continuamente i suoi più dolci spettri nel passato; chiusa nel suo lutto sfugge e ripudia quasi il mondo del reale per suoi appartati e luminosi «orizzonti immaginari», per l'elisio di ciò che fu, dove soltanto può smettere il lutto e sorridere. Questa poesia può parlare ai vivi, a coloro che fanno il presente e partecipano alla «gara che divampa / nel triste mondo»⁶⁰, o a costoro può soltanto dispiacere e parlare soltanto ai morti, ai sopravvissuti, agli apolidi dal reale?

È questo il primo severo confronto del poeta protagonista con se stesso e con la sua opera; sentendo vicina la morte egli si interroga anche sulla natura e la sorte della sua poesia, e per la prima volta gli balena, con la coscienza di come essa tenda ad allontanarsi dal suo tempo e a essere

⁵⁷ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, X, vv. 165-169.

⁵⁸ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, X, vv. 163-164.

⁵⁹ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, X, vv. 157-158.

⁶⁰ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, V, vv. 69-70.

poesia ed elegia del passato, il dubbio di una possibile frattura tra il suo messaggio e i lettori, tra la sua anima corrosa e indagatrice di intellettuale e poeta non più ignaro

delle Scienze e dell'Indagine che prostra
e della Storia, favola mentita
abitavamo l'isola romita
senz'altro dove che la terra nostra,
senz'altro quando che la nostra vita⁶¹,

e quegli «amanti» ai quali chiede pietà e che per ora rappresentano tutta la società nel rapporto con la sua poesia. Entra in questo modo nell'intreccio, mentre il tema d'amore ricompare mutato e incamminato verso altri approdi rispetto a quelli della prima parte e la supposta imminenza della morte è un dato scontato e sdrammatizzato, l'altro filo portante della storia, quello appunto dei conti del protagonista col proprio mestiere di poeta e la propria poesia.

Richiuso il libro di Paolo e Virginia — svanita l'ombra di Euridice agli occhi di questo Orfeo rovesciato che deve sempre volgere uno sguardo fatale al mondo dei vivi e ritornarvi, fissata nei versi la vicenda di Virginia e la loro storia d'amore con il timore che sia stato vano e che essa resti inascoltata come una miserevole falsificazione —, basta che il protagonista sollevi gli occhi dalla pagina e li volga al calendario («10 luglio: Santa Felicita») perché da altri luoghi e da un più prossimo tempo un altro fantasma lo richiami a sé sul filo della memoria: Felicita appunto. È di gran lunga il più ampio capitolo del libro, occupa da solo quasi un quarto dei *Colloqui* e costituisce, a mio parere, assieme ai due componimenti limitrofi, un po' la chiave di volta del volume e un giro di boa fondamentale del racconto. Felicita riemerge, si diceva, da un tempo meno lontano, non soltanto in rapporto a quello, mitico, di Virginia, e a quello, prenatale, di Carlotta (che la segue), ma anche a quello, naufragato con la prima giovinezza, di Graziella e del «giovenile errore». Felicita ritorna da un tempo sul quale già gravano i segni della malattia e incombe la morte e che si colloca tra la diagnosi, e gli ordini, dei medici di *Alle soglie*:

Nutrirsi... non fare più versi... nessuna notte più insonne...
non più sigarette... non donne... tentare bei cieli più tersi⁶²,

sono ordini, sembra, ben recepiti: siamo alla vigilia della partenza verso cieli più tersi e climi più salutarì. In questo senso, quindi, il discorso si rapporta significativamente a quel preciso momento più che al passato; ma, se così fosse inteso, potrebbe estendersi all'infinito (e Virginia è il punto più prossimo a quest'infinito), ma anche al tempo del racconto, a quel tempo biograficamente limitato e

⁶¹ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, V, vv. 7-12.

⁶² GOZZANO, *Alle soglie*, vv. 11-12.

fittizio che dalla «giovinezza prima» lentamente discende verso il presente del «reduce», del sopravvissuto senza amore che bilancia nella mano il libro del suo passato.

La signorina Felicita rappresenta, accanto all'atto della rilettura del volume «senza fine amaro» di Bernardin de Saint-Pierre⁶³, accanto alla visita al salotto canavesano di nonna Speranza e al giardinetto ligure di Cocotte, uno dei pochissimi *eventi* della seconda parte del libro, una delle pochissime vicende *accadute*, entro la storia, nel periodo della malattia e dell'attesa della morte, e non soltanto un episodio narrativamente incluso nella sezione centrale del libro anche se, poniamo, accaduto prima o dopo, riemerso a distanza nella memoria del protagonista e, a posteriori, entrata a far parte del suo libro. Il protagonista della *Signorina Felicita* non è l'errante cercatore d'amore della prima parte né l'esiliato dell'ultima, ma proprio il malato morituro di *Alle soglie*. È, credo, evidente anche che il soggiorno a Villa Amarena rappresenti, nel confronto con gli altri, l'avvenimento incomparabilmente più importante.

L'idillio con Felicita occupa infatti il centro del libro e ne contiene una svolta irreversibile che si ripercuote su pressoché tutte le fila della vicenda. Ne diamo un esempio. Il delizioso astro di Granella si trova prossimo all'orizzonte e vicino al tramonto in conclusione della prima parte dei *Colloqui* che ha illuminato dall'alto con la sua parabola (non a caso Graziella non è presente tra le ombre visitatrici di *Convito*): il sorgere di Felicita ne determina la definitiva eclissi. Abbiamo, inoltre, un parametro verbale su cui controllare il fenomeno, quello della *felicità*, che era presente nella chiusa delle *Due strade* e ricompare qui nel titolo, *La signorina Felicita* ovvero *La felicità*:

Ecco la Morte e la Felicità!
L'una m'incalza quando l'altra appare;
quella m'esilia in terra d'oltremare,
questa promette il bene che sarà...⁶⁴.

Felicità è un segno raro in Gozzano; era comparso in *Convalescente* (v. 40) e sparito nella redazione definitiva della *Via del rifugio* (vv. 43-44), ricompare nell'*Ipotesi* (v. 18), ossia in fondo a quella primissima parte del poemetto che è un abbozzo collaterale della *Signorina felicita*, e basta. In sostanza, dunque, soltanto Graziella e Felicita sembrano capaci di provocare l'emergenza di un tal segno risolutore, ma sono anche evidenti le differenze profonde e le distanze tra queste due ipotetiche felicità dai connotati così diversi, e per quanto riguarda le donne che le incarnano e per quanto riguarda il mondo e il modo di vita che presuppongono. Perciò si escludono a vicenda e, nel concreto della storia, Felicita destituisce Graziella, e anche sotto questo profilo *La signorina*

⁶³ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (Francia 1737-1814) è l'autore del romanzo *Paul et Virginie*.

⁶⁴ GOZZANO, *La signorina Felicita*, VII, vv. 377-380.

Felicità imprime una svolta sostanziale alla rotta del racconto. Se la lirica *Paolo e Virginia* aveva coinvolto nel discorso, insieme al sogno, all'amore, al passato come polo temporale positivo, anche il tema della poesia e del far poesia, *La signorina Felicità* affronta, nel suo ampio arco poematico tutto il ventaglio di temi dei *Colloqui* e per ciascuno di essi fissa un assestamento non transitorio e connotativamente non reversibile.



Gozzano con alcuni amici al circolo della *Marinetta* a San Francesco d'Albaro in provincia di Genova



Genova - Lido D'Albaro - cartolina del primo Novecento



Guido Gozzano con due amici

CONCLUSIONE

La poesia di Guido Gozzano, fin dal suo concepimento, è stata giudicata più per i suoi difetti che per i suoi pregi. Non poteva essere altrimenti: quando apparvero la prima volta i *Colloqui*, D'Annunzio riempiva di sé la contemporanea letteratura esprimendo uno stato d'animo (forse non sentito dallo stesso poeta) che disorientava i lettori sotto il peso della sua elevata e complicata produzione. Di Gabriele D'Annunzio non si voleva percepire ciò che era arte e ciò che veniva trasformato in materia d'arte, ma si cercava di capire le sue teorie e quello che nei suoi scritti vi poteva essere di reale e quindi di accettabile. Questo è certamente il difetto in cui si incorre comunemente nel giudicare l'opera di un contemporaneo, ma per D'Annunzio esso veniva innalzato quasi a sistema di critica; ed era naturale: c'è, nella sua opera, troppa zavorra prima di arrivare alla sua arte e c'è principalmente il tentativo di imporre un sistema di vita che, se non falso o irreali, è senza dubbio discutibile. Nella discussione del sistema si trascurava quindi l'artista e alla conclusione non si pensava che, se si era demolito l'esteta, restava sempre il poeta che aveva saputo fondere finito e infinito nella sua anima e riempito di questa comunione il suo canto.

I *Colloqui*, direttamente o indirettamente, nascono dallo stesso mondo dannunziano: si direbbe quasi siano stati scritti in margine ad alcuni libri del poeta maggiore e conservino sempre qualcosa per cui non se ne possano totalmente distaccare. Gozzano non ha creato un suo mondo, ma ne ha falsato un altro; vi si è avvicinato, non per vederlo con altri occhi, ma per impoverirlo. Così Madonna Isotta e la gelida virgo preraffaellita dannunziane si sono trasformate in Signorina Felicità, brutta e priva di lusinga. Noi non discuteremo ciò che poteva nascere da questa trasformazione, ma abbiamo visto come al suo poeta mancò la forza per innalzarla verso nuove vette e per approfondirla interiormente.

Tolto ciò che era nel motivo potenziale gozzaniano e quindi non espresso interamente, la poesia dei *Colloqui* restava nell'essenza (cioè in quel desiderio di vita che volta a volta si intravede in ogni lirica), quella dell'*Isottèo* e del *Poema paradisiaco*. In Gozzano, tuttavia, si sentiva una voce più modesta e più dimessa: quando non impoveriva, imborghesiva D'Annunzio e il suo superomismo e

abbatteva quanto vi era, in questo, di eroico. Ai personaggi dannunziani, che sembravano modelli di statue greche, Gozzano reagiva con gli stessi personaggi, vestiti di abiti moderni e che si sforzavano di pensare modernamente.

A noi non interessa capire se questo mondo, come quello, fosse troppo artificioso e sapesse di anacronismo o se, nella trasformazione, si sentisse pulsare una nuova vita; piace la reazione — soprattutto la esteriore — e piace, accanto alla veemente poesia dannunziana, quella piccola e cantata in sordina di Gozzano.

Dalla demolizione dell'esteta D'Annunzio era nato l'antiesteta Gozzano che soddisfaceva di più; come in quello era sembrato falso il metodo di vita, in questo avevamo amato il metodo di vita: entrambi vennero discussi in ciò che appariva e in ciò che era relativo ai tempi e alla nostra sensibilità, in quello cioè che, da solo, è destinato a morire.

Da qui possiamo capire i pregi di Gozzano, definibili entro un limite ristretto: la sua creazione assoluta è il suo decadentismo, senza alcun dubbio sufficiente ad assegnargli un posto alto nella poesia italiana. Il suo decadentismo è potenza artistica e vita spirituale: nell'uno o nell'altro caso si rivela soltanto, dunque, in un lato positivo, cioè in quel che vi è di bello e sublime nella sua visione. Su queste basi Gozzano innalza le sue costruzioni che conservano perciò il pregio d'origine: è naturale quindi che esse siano vigorose e che non manchino di una seria architettura. Le sue liriche, anche se, a volte, possono sembrare poco approfondite o male espresse nel loro tormento interiore, ugualmente Gozzano poté raggiungere un'oggettivazione artistica e, per questo, dunque, il mondo dei *Colloqui* appare colorito e reale.

Non ci sono dubbi, quindi, sul fatto che Gozzano sia figlio dei tempi in cui visse: c'è in lui tutta l'inconsistenza e la vanità che si trova nello spirito e nella letteratura contemporanea; di questa egli si accorse, ma non riuscì a infonderla nelle cose che cantava, come una verità del mondo che gli stava attorno, sebbene rimase in lui come vizio e come difetto. Da questa esteriorità nacque però la sua indeterminatezza e l'indeterminatezza della sua anima: l'inafferrabile abbandono che rende indecisi i suoi sentimenti, senza fede ma senza eresie; il desiderio di vita che non è tanto forte da diventare, come in D'Annunzio, volontà: la dolcezza della morte, talvolta intravista, appariva così debole da sembrare una tranquilla amica.

In tutto questo i contemporanei di Gozzano hanno ritrovarlo qualcosa di se stessi e questo è quello che ha dato vita e darà ancora, per qualche tempo, vita alla sua opera: quando questi motivi, non fusi con la poesia gozzaniana ma sentiti a fior di pelle, perderanno d'attualità, perderà d'attualità il libro che li contiene.

La personalità poetica di Gozzano, perciò, ha avuto maggior campo di svolgersi fino a raggiungere un suo inconfondibile accento: in lui la «giocosa aridità larvata di chimere»⁶⁵ è tutt'altro che una posa letteraria, ma neppure si riduce, come in Corazzini, a un'effusione acerba e immediata del sentimento; è riscattata dovunque dal rigore inconsueto dell'arte, molto impegnata e messa in risalto dalla tenuità stessa e quasi inconsistenza della materia su cui l'artista si esercita a comporre i suoi rari e delicati ricami «di sillabe e di rime». La sincerità dello spunto umano si ricava agevolmente dalle sue prose di fantasia e di viaggi: dove la malinconia assidua, la rinuncia consapevole, il sentimento della morte e della corruzione che si annida in ogni spettacolo di vita e di bellezza, sono espressi in forme più dirette e immediate. Nelle sue composizioni poetiche (*La via del rifugio*, *I colloqui*, *Epistole entomologiche*, *Poesie sparse* e altre sue liriche), quello stesso mondo sentimentale, con la sua desolata indifferenza e le sue evasioni nel sogno e nel passato e la sua stanca nostalgia di salute e di felicità, riaffiora, ma come attraverso un diaframma di ragioni intellettuali, in toni scherzosi e umoristici, che introducono a tratti un'ambiguità, un'apparenza di gioco e di artificio, ma sono anche, nei momenti migliori, lo strumento appunto di un'arte più raffinata, il mezzo di cui il poeta si giova per stabilire un sufficiente distacco fra sé e la sua materia.



⁶⁵ GOZZANO, *Paolo e Virginia*, Prologo e vv. 167-169: «Amanti, / Miserere / miserere di questa mia giocosa / aridità larvata di chimere!».



Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti

BIBLIOGRAFIA

- ANGELONI Italo Mario, *L'ombra sua torna*, in «Giornale Cattolico “Il Momento”» di Torino, 10 febbraio 1925.
- ANGIOLETTI Lina, *Invito alla lettura di Gozzano*, Milano, Mursia, 1983.
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio (a cura di), *Guido Gozzano, Poesie*, Milano, Rizzoli, 1997.
- BENJAMIN Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.
- BIONDOLILLO Francesco, *La poesia di Guido Gozzano*, Milano, Treves, 1926.
- BORGES Jorge Luis, *La lettura e il conflitto delle interpretazioni*, in *Scrittura riflessa: alcune osservazioni su Jorge Luis Borges* di Carmen Martín Gaité e Javier Marías, a cura di Antonio Candeloro, Pisa, AISPI, XXII (2004).
- BORGESE Giuseppe Antonio, *La vita e il libro*, Bologna, Zanichelli, 1923.
- CAJUMI Arrigo, *Gli amanti di Torino*, in “La stampa”, 15 maggio 1951.
- CALCATERRA Carlo – DE MARCHI Andrea (a cura di), *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944.
- CALCATERRA Carlo – DE MARCHI Alberto (a cura di), *Guido Gozzano e altri poeti*, Milano, Garzanti, 1948.
- CALCATERRA Carlo – DE MARCHI Alberto (a cura di), *Opere di Guido Gozzano*, Milano, Garzanti, 1948.
- CAMPOSANPIERO Giuseppe, *La poesia italiana contemporanea*, Roma, “S.A. Casa Editrice”, 1938.
- CAPPA-LEGORA Antonio, art. su «Giornale Cattolico “Il Momento”» di Torino, giugno 1908.
- CARBONI C., *La "Marmetta" al tempo di Guido Gozzano*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 2-3 settembre 1941.
- CECCHI Emilio, art. in «La Tribuna», 6 marzo 1911.
- CECCHI Emilio, art. in «La Voce», I, 35, 12 agosto 1909.

CENA Giovanni, *Raccolta di sonetti*, Roma, Nuova Antologia, 1907.

CITATI Pietro, *Gozzano un "dendy" che si contempla nella propria poesia*, in «Il Giorno», 10 ottobre 1961.

COLLODI Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 1968.

CONTORBIA Franco, *Il Sofista subalpino. Fra le carte di Gozzano*, Modena, TEIC, 1979.

CORAZZINI Sergio, *Desolazione del povero poeta che piange*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968.

CUCCHETTI Gino, *Guido Gozzano*, Venezia, La Cartografica, 1929.

DE FRENZI Giulio, *Conversazioni letterarie. Ironia sentimentale*, in «Il Resto del Carlino» di Bologna, 10 giugno 1907.

DE RIENZO Giorgio (a cura di), *Guido Gozzano, Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, Torino, «Centro Studi Piemontesi», 1971.

DONNA G., *La madre di Guido Gozzano*, in "Torino", XIII (1935), 10.

FARINELLI Giuseppe, *Vent'anni o poco più: Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Milano, Ed. Otto/Novecento, 1998.

GATTO Alfonso, *Un poeta privato*, in "Avanti", 29 novembre 1969.

GETTO Giovanni, *Guido Gozzano*, in *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953.

GOZZANO Guido - GULIEMINETTI Amalia, *Lettere d'amore*, Milano, Garzanti, Ediz. Elettronica "Progetto Manunzio", 2016.

GOZZANO Guido, *I sonetti del ritorno*, in *Le poesie*, Milano, Rizzoli, 2009.

GOZZANO Guido, *La via del rifugio*, Torino, Renzo Streglio, 1907.

GOZZANO Guido, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1976.

GOZZANO Guido, *Lettera al direttore* de «Il Momento» del 22 ottobre 1910.

GOZZANO Guido, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, in «La Rassegna Latina», 1908.

GOZZANO Guido, *Poesia che diverte...* in «Il Corriere di Genova», 1-2 gennaio 1908.

GOZZANO Guido, *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, (Ristampa 1978).

GOZZANO Guido, *Poesie sparse (XX secolo)*, Libri/Ebook, 2016.

GOZZANO Guido, *Poesie*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

GOZZANO Guido, *Torino del passato: la bela madamin la vòlò maridè*, Torino, Lampi di stampa, 1915.

GOZZANO Guido, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1993.

- GRAF Arturo, *Le rime della selva*, Torino, Rocco Carabba, 1906, riedita, Milano, Garzanti, 2008.
- GRANDE A., *L'osteria dei poeti*, in «Giornale di Genova», 28 agosto 1929.
- Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, Torino, 1976.
- GUGLIELMI Marina, *Virginia ti rammenti... Le riscritture di Paul et Virginie. La poetica della reminiscenza in Guido Gozzano*, Roma, Arnoldo Mondadori, 2002.
- GUGLIELMINETTI Amalia, *Le Vergini folli*, con Prefazione di Giuseppe Antonio Borgese, Torino, Vincenzo Bona, 1907.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *All'insegna del crepuscolo*, in *Da D'Annunzio a Gozzano: Carlo Vallini*, in «Bimestre», 18-19 gennaio - aprile, 1982.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984.
- MARTIN Henriette, *Guido Gozzano (1883-1916)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, ed. it. Milano, Mursia, 1971.
- MASCHERONI Lorenzo, *Invito a Lesbia Cidonia e altre poesie*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1887.
- MENGALDO Pier Vincenzo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- MONTALE Eugenio, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Sulla poesia* a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1993.
- MUGÑOS RIVAS José, *Antiromanticismo e impresionismo en la poesía de Guido Gozzano*, Universidad de Extremadura, *AnMal Electrónica* 36 (2014).
- PASTONCHI Francesco, *Ponti sul tempo*, Milano, Mondadori, 1947.
- PASTONCHI Francesco, *Raccolta di poesie*, Torino, Renzo Streglio, 1903.
- PELLIZZI Camillo, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, "Libreria d'Italia", 1929.
- PIROMALLI Antonio, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1974.
- PORCELLI Bruno., *Gozzano e Maeterlinck, ovvero un caso di parassitismo letterario*, in "Belfagor", XXIV (1969), 6.
- ROCCA Andrea (a cura di), *Tutte le poesie di Guido Gozzano*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1980.
- ROTA A., *Il poeta di Nonna Speranza nel suo eremo di Sant'Ilario*, in «Stampa Sera», 11 agosto 1941.
- SANGUINETI Edoardo (a cura di), *Un giorno e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967.
- SANGUINETI Edoardo, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, a cura di E. Sanguinetti, Milano, Mondadori, 1958.
- SANGUINETI Edoardo, *Gozzano e il dannunzianesimo*, in *Guido Gozzano, indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.

SANGUINETI Edoardo, *La poesia di Carlo Vallini*, in Carlo VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967.

SANGUINETI Edoardo, *Poesia del Novecento*, Torino, «Parnaso italiano» XI, 1969.

SAPEGNO Natalino, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

SERRA Renato, *Le Lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, in Archivio "Cesare Angelini". Pavia.

STÄUBLE Antonio, *Sincerità e artificio in Gozzano*, Ravenna, Longo, 1972.

TOSCANO Tobia Raffaele, *Rassegna di studi critici sulla poesia di Carlo Vallini*, in «Critica letteraria», 29, 1980.

VALLINI Carlo, *La rinunzia*, Torino, Renzo Streglio, 1907.

VALLINI Carlo, *Un giorno e altre poesie*, Torino, Renzo Streglio, 1907.

ZANZI E., *La "Imitazione di Cristo", predilezione di Guido Gozzano*, in «Il Risveglio Popolare», 13 settembre 1951.



Amalia Guglielminetti (Torino 1881- Torino 1941)