

«putidam meretrix» dedicataria del sonetto erotico, viene schernita per il tramite dei duttili versi di Orazio e licenziata dal suo ruolo a causa degli attributi fisici ormai poco stimolanti. Il sesso orale rimane l'unica attività a cui la prostituta potrebbe ancora prestarsi. La lingua pungente di Guido non risparmia nessuna donna: sia le giovani che le anziane sono vittime dei suoi mordaci e scurrili commenti.

La vita sessuale di Guido prosegue senza freni. Durante un breve soggiorno a Firenze, ebbe modo di conoscere una ragazza inglese a cui dedicò un paio di sonetti, annodati l'uno all'altro dal titolo *Demi-vierge*. Gli erotici versi descrivono la vorace lussuria di una fanciulla – definita a più riprese «vergine impura» – che il poeta ricorda di avere violata «mille e mille anni» prima, in prossimità di un bosco. Attraverso l'ordinario procedimento della *revocatio*, la protagonista del sonetto viene esortata a vivere il presente del poeta emergendo da un passato plurimillenario. Ma ciò che di lei si può resuscitare è la sola e perversa libido:

I.

[...]

Or ti rivedo in un giardino toscano,

vergine impura, dopo mille e mille
anni d'esilio. Tu, fatta Britanna,
scendi in Italia a ricercarvi il sogno.

Sono tre mila anni che t'agognò!
Ma com'è lungi il sogno che m'affanna!
Dove sono la tunica e le armille?

II.

[...]

Del tempo ti restò nelle pupille
soltanto la lussuria che t'accusa,
vergine impura dalla fronte chiusa
tra le due bande lucide e tranquille.

E questa sera tu lasci le danze
(per quel ricordo al limite d'un bosco?)
tutta fremendo, come un'arpa viva.

Giungono i suoni delle aperte stanze
fin nel giardino... O bocca! Riconosco
bene il profumo della tua genciva!⁸

i tuoi cuscini di seta,/ i miei nervi profani sono meno inerti/ e il mio pene langue di meno?/ Per farlo rizzare dall'inguine riottoso,/ devi lavorare di bocca.]

⁸ *Demi-vierge*, vv.8-14, sez. I ; v.5-14, sez. II

che fa le notti lunghe e i sonni scarsi,
non dopo voluttà l'anima triste:
ma più un sereno e maschio sollazzarsi.

Lodo l'amore delle cameriste!¹¹

La poesia appartiene alla prima parte de *I Colloqui* (1911), *Il giovanile errore*, in cui Gozzano narra alcuni episodi di «vagabondaggio sentimentale». Il titolo della sezione comunica la consapevolezza da parte del poeta di aver intrapreso una scelta di vita errata, avvezza ai piaceri di strada. Il suo vagabondare senza sosta da una donna all'altra accentua in lui l'intima incapacità di provare un sentimento svicolato dai sensi. Per l'uomo Gozzano, la figura femminile è un corpo presso cui rivolgersi per soddisfare i propri primordiali istinti. D'altronde le donne di comoda concessione o le fanciulle facilmente adescabili per il tramite di una personale dote di finalizzata lusinga, furono le uniche categorie femminili con cui egli si seppe effettivamente relazionare da un punto di vista affettivo. Rare furono le volte in cui Guido si dimostrò capace di provare interessi scostati dall'appetito sessuale, ricavandone pure una profonda delusione. Considerate solo attraverso il filtro del desiderio carnale, le donne incontrate e bramate non possono che suscitare nel giovane ragazzo pensieri maliziosi, sabotatori perfino della più cerea attrazione sentimentale.

I contenuti delle lettere indirizzate agli amici fanno luce su di un aspetto del temperamento di Guido in estrema antitesi con quanto egli riversa in alcuni dei suoi componimenti. La compresenza nello stesso soggetto di due differenti modi di scontrarsi con la dimensione del rapporto amoroso, viene risolta nel dualismo uomo/poeta. Ciò che accade nella realtà viene denunciato – o giustificato – in poesia. Nella lirica Gozzano dà atto della propria incapacità di provare un sentimento che vada oltre il mero piacere fisico, e ne soffre:

Ah! Se potessi amare! – Vi giuro, non ho amato
ancora: il mio passato è pieno di menzogne amare.¹²

I versi appartengono alla poesia *Il responso*, dove il poeta, interrogando insistentemente la sibilla Marta, cerca di capire se in vita egli riuscirà mai ad amare una donna che non sia sua madre («– Mi piacquero leggiadre bocche, ma non ho pianto/ mai per altro

¹¹ *L'elogio degli amori ancillari*, v.1-10, sez. II

¹² *Il responso*, vv.31-32

Gozzano, operando un bilancio delle vane ed infruttuose esperienze che lo hanno coinvolto fino a quel momento, ammette tristemente:

Molte mani soavi apersi a poco a poco
come si fa nel gioco, ma non trovai le chiavi.²¹

La frotta di donne che Guido frequenta costituisce lo «stuolo [...] delle illuse»²² che, non disponendo della risposta al sigillo, offrono di sé la parte paradossalmente meno squisita perché destinata al giuoco della carne:

O dita appena tocche, forse amerò domani!
e abbandonai le mani e ribaciai le bocche...²³

Mani e *bocche* metaforizzano rispettivamente l'amore incorrotto e l'amore sensuale. Il poeta si lascia sedurre dal piacere dei labbri perché non sa scorgere tra le palme dischiuse delle innumerevoli conquiste la cura al proprio male. «*Forse amerò domani*»²⁴ è la speranza di cui si nutre quotidianamente, ma in questo stato di attesa il poeta già custodisce la risposta e la trattiene, preferendo illudersi di un eventuale mutamento. Quasi non conviene attendere il responso della sibilla. Egli è consapevole del fatto che tutti quei falsi amori compongono, nel loro insieme, la «maschera fittizia» che lo «esaspera nell'anima che sogna»²⁵ («pesa la menzogna terribilmente!»)²⁶. Durante il nostro percorso abbiamo già dimostrato che la pratica della fuga nel sogno – o più generalmente, in un'alternativa – è un escamotage di cui il poeta si avvale nel momento in cui desidera evadere da una situazione reale e certa. In questo particolare caso, egli, non potendo convivere con un cuore invalido («intatto»²⁷ e «senza fuoco»²⁸), falsifica l'ovvietà e predispone le circostanze che gli permettono di porsi nei confronti di un'eventualità. Gozzano entra in un contesto in cui può davvero augurarsi che la risposta di Marta produca degli effetti positivi a rimedio della sua malinconia. Il luogo in cui il protagonista de *Il responso* cammina soverchia i limiti del reale: Gozzano

²¹ *Ibidem*, vv.49-50

²² *L'onesto rifiuto*, v.3

²³ *Il responso*, vv.49-50

²⁴ *Ibidem*, v.49

²⁵ *Ibidem*, vv.51-52

²⁶ *Ibidem*, v.51

²⁷ *ibidem*, v.64

²⁸ *ibidem*, v.60

l'immagine della donna cui appartiene la folta chioma di capelli, viene assorbita dalla forza impetuosa del suo attributo, e con lei il poeta stesso:

[...] Dal monile
Divampa quella gran capellatura
vostra, fiammante nella massa oscura.
E pur non vedo il volto giovanile.

Solo vedo che il pettino produce
sempre capelli biondo-bruni e scorgo
un cielo fatto delle loro trame:

un cielo senza vento e senza luce!
E poi un mare... e poi cado in un gorgo
tutto di blande di color rame.⁵⁴

Quello dei capelli è un dettaglio rilevante nella lirica gozzaniana, il cui proposito è quello di alimentare il motore d'azione del desiderio carnale. La chioma bruna, in particolar modo, effonde un allettante profumo sessuale che sconvolge il poeta a tal punto da fargli abbattere le barriere del ruolo forzatamente attribuito alla mite «sorella» Amalia, la probabile interlocutrice di *Un rimorso*:

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...⁵⁵

«La nera chioma ondosa/ chiusa nel casco enorme»⁵⁶ devia il poeta dai suoi buoni propositi e lo reimmerge tra le infinite trame di un sogno perverso: l'incubo di un uomo che non è in grado di fuggire da un amore esclusivamente corporale. Per quanto tenti affannosamente di uscire dal labirinto delle sue brame, egli ne è destinato senza alcun rimedio.

scarto organico, materia informe dall'effetto perturbante e che genera disgusto.» (VITALE, SERGIO, *La donna in effigie, Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano*, in «Arabeschi», 1, giugno 2013, pp.63-76. Vedi anche: VIOLI, ALESSANDRA, *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Oscar Mondadori, Milano 2008. pp. 1-7)

⁵⁴ *Il sogno cattivo*, vv.5-14

⁵⁵ *Un rimorso*, vv.81-88

⁵⁶ *Ibidem*, vv.55-56

consumazione: una volta carpitone i tesori, il giovane non ha più motivo di trattenersi presso i vuoti forzieri. La fortuna sottratta, inoltre, si esaurisce in brevissimo tempo, lasciando al sazio predone solo un senso di “mortale malinconia”⁶². Per questo motivo Guido ammette di avvertire maggior piacere e soddisfazione durante lo stato di attesa di un evento che deve ancora concretizzarsi: è il caso de *Le non godute*⁶³, donne inaccessibili nell'immediato, ma che, per tale ragione, mantengono perenne il desiderio del giovane. L'epiteto scelto per indicare la particolare categoria di donne, si riferisce tanto a questo aspetto quanto alla difficoltà che la vista incontra nel momento in cui tenta di assaporare la bellezza fisica nella sua globalità:

Desiderate più delle devote
che lasceremmo già senza rimpianti,
amiche alcune delle nostre amanti,
altre note per nome ed altre ignote
passano, ai nostri giorni, con il viso
seminascosto dal cappello enorme,
svegliando il desiderio che dorme
col baleno degli occhi e del sorriso.

E l'affanno sottile non ci lascia
tregua; ma più si intorbida e si affina
idealmente dentro la guaina
morbida della veste che le fascia...
Desiderate e non godute – ancora
nessuna prova ci deluse – alcune
serbano come una purezza immune
dalla folla che passa e che le sfiora.⁶⁴

La limitata visione degli attributi fisici delle non godute provoca un incremento del desiderio del poeta, generato dal voluttuoso mistero che si cela sotto “gli enormi cappelli”. Le donne amano svelarsi parzialmente nella durata di un istante: gli occhi e le labbra schiuse in un sorriso, in particolare, nel balenio costante della loro apparizione, enfatizzano la portata erotica della contemplazione⁶⁵. Il loro continuo apparire e scomparire aumenta notevolmente di grado le brame del desideroso uomo:

⁶² Il 9 dicembre 1907 Gozzano, facendo riferimento alla consumazione avvenuta con la poetessa, scrive: «Ed ho riveduto il mare, il mare che sa consolare di tante cose anche di questo nostro cattivo ultimo giorno [...] e della cosa cattiva più nulla resta fuor che una dolcezza un po' acre sulle labbra e sulle gengive, come quando si è troppo o lungo masticato la corolla di certe violette...», p.66

⁶³ Esclusa da *I Colloqui*, fu stampata sulla «Riviera Ligure» dell'11 aprile 1911.

⁶⁴ *Le non godute*, vv.1-9

⁶⁵ Che labbra ed occhi siano per Gozzano i più affascinanti ed incisivi attributi del corpo, viene ribadito in una lettera indirizzata ad Amalia il 6 gennaio 1908: il giovane poeta, dismemorando le particolarità fisiche della donna lontana, ammette che «gli occhi e la bocca restano vivi e superstiti, troppo impressi nella mia retina e sulle mie labbra, per poterli dimenticare...» (Lettera del 6 gennaio 1908, p.82)

illusori metodi utilizzati al fine di agguantare la «bella preda certa»⁷⁰, sono inutili di fronte a ciò che inevitabilmente lo attenderà poi:

Belle promesse inutili d'un bene
Lusingatore della nostra brama,
quando una sola donna che non s'ama
c'incatena con tutte le sue catene;⁷¹

Se si tratta di giacere con le donne, meglio rivolgersi a quelle «gaie figure di decamerone»⁷² identificate nelle cameriste. Esse infatti

[...] 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

che fa le notti lunghe e i sonni scarsi,
non dopo voluttà l'anima triste:
ma un più sereno e maschio sollazzarsi.⁷³

Ed è ciò a cui l'uomo che è in Guido aspirerebbe, poiché incapace di provare quel «tedioso sentimento» quale è l'amore. Egli predilige il sesso ancillare proprio perché promette un legame dissolubile nell'esatto ed immediato momento in cui il corpo intrattenuto viene abbandonato: la stretta delle membra si scioglie e così anche il rapporto tra i due protagonisti della performance. Guido ricava la *consolatio* alla propria lacuna sentimentale «sempre tra le braccia delle donne che accendono sorrisi ed allontanano i pensieri»⁷⁴: è il caso dell'americana *Ketty*⁷⁵, la «vergine folle da gli error prudenti»⁷⁶ che «come una cosa/ non sua concede l'agile persona»⁷⁷, conosciuta sulla nave che li avrebbe condotti a Ceylon. Quello di *Ketty* è un viaggio destinato a

⁷⁰ *L'onesto rifiuto*, v.5

⁷¹ *Le non godute*, vv.33-36

⁷² *L'elogio degli amori ancillari*, v.1, sez. II

⁷³ *Ibidem*, vv.2-9 (il corsivo è mio)

⁷⁴ DE LISO, DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, cit., p. 53

⁷⁵ Insieme al *Risveglio sul Picco d'Adamo*, *Ketty* è quanto Gozzano decise di salvare della produzione poetica relativa al suo viaggio in India, distrutta perché da lui stesso considerata oscena e pornografica. Nel 1916 egli scrive: «Tranne il poemetto di *Ketty*, l'agile ragazza americana, tutto il resto è per il cestino: la pornografia di rado diventa arte, forse mai. Io non sono tagliato per le spirituali sconchezze letterarie»

⁷⁶ *Ketty*, v.13. Il verso è nato dalla suggestione del titolo conferito alla raccolta della Guglielminetti.

⁷⁷ *Ibidem*, vv.5-6

lo stuolo accrescerai delle deluse.
So che sei bella e folle nell'offerta
di te. Te stessa, bella preda certa,
già quasi m'offri nelle palme schiuse.⁸²

Il poeta decide di proteggerla dall'indistinta falange delle donne ferite e deluse, al fine di mantenere un più facile rapporto di amichevole conoscenza. Guido sa che «la bella preda certa» (contrapposta alle “rose non colte” della poetica dell'ideale) si offrirebbe a lui senza remora, ed egli stesso è consapevole del fatto che s'ella lo raggiungesse a casa, l'alta bellezza di cui è sfortunatamente provvista lo solleciterebbe ad accettare l'offerta: «Ma (tu sei bella) fa ch'io non ti veda/ il desiderio della bella preda/ mentirebbe l'amore che tu speri»⁸³. Pertanto la assicura che ne arresterà le intenzioni sulla soglia e la rifiuterà «come una mendica»⁸⁴ qualora le dovesse venire la voglia di avvicinarsi al lui per sedurlo. La decisione del giovane Gozzano è giudiziosa quanto determinante nella comprensione dei propri limiti:

Non posso amare. Illusa! Non ho amato
mai! Questa è la sciagura che nascondo.⁸⁵

D'altronde, tenere al riparo la pseudo-Amalia dai suoi raggiri amorosi, allontanandola cioè come se fosse un'estranea, è forse un modo per ammettere che *questa particolare donna* potrebbe avere per lui una certa importanza («Per te serbare immune da pensieri/ bassi, la coscienza ti congeda/ onestamente, in versi più sinceri...»⁸⁶). In ogni caso il poeta apparecchia una situazione che gli ritorna utile nello scopo di proclamare ufficialmente lo scioglimento della propria immagine fittizia. Egli, infatti, confessa a pieni polmoni:

Non sono lui, non sono lui! Sì, questo
voglio gridarti nel rifiuto onesto,
perché più tardi tu non maledica.

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,

⁸² *L'onesto rifiuto*, vv.1-6

⁸³ *Ibidem*, vv.22-24

⁸⁴ *Ibidem*, v.9

⁸⁵ *Ibidem*, vv.25-26

⁸⁶ *Ibidem*, vv.19-21

ancestrali»⁹². Egli, a causa della sua natura incline alla gratificazione dei sensi, «non può amare una donna o forse non può amare come una donna vorrebbe essere amata»⁹³. Ma prima di arrendersi definitivamente allo stato di «reduce dall'Amore»⁹⁴, Guido decide di dirottare, per pochi ed ingannevoli istanti, il già tracciato percorso della sua vita. Se egli non può in alcun modo schivare lo scoglio del difetto sentimentale che sempre lo accompagna, riuscirà senz'altro nell'impresa un secondo ed immaginario Gozzano, generato dal cuore e dalla penna dell'originale. Il poeta pausa il proprio inevitabile tragitto, siede e decide di fare un bilancio della propria persona. Pensa a tutti gli attributi che non gli competono, ma che vorrebbe poter possedere, e con essi nutre un nuovo modello, una falsa e desiderabile copia di se stesso. Dopo aver allestito questa amabile finzione, è il momento di attribuirle un moto, facendola percorrere sentieri riconoscibili, situati non nel presente, certo, ma in un passato quanto più ancestrale e puro. O in un futuro. O in una fiaba. In un sogno. La copia ideale vive necessariamente in un mondo ideale: al vero Guido spetta l'insopportabile ed avversa realtà di tutti i giorni. Nella durata di pochi istanti le coordinate dello spazio onirico prenderanno il sopravvento sui confini del vero, superati, "transumanati", al fine di favorire un temporaneo avvicinamento a quel poetico desiderio d'amore a cui Gozzano sogna di pervenire. Il poeta narrerà di passeggiare al fianco di fanciulle immacolate – estranee al sentimento della *cupiditas vitae*⁹⁵ – che egli non è abituato a frequentare e che *forse* potrebbero infondere in lui quel tanto agognato dono mancato. Sono donne che non lo possono amare, e per questo ne è attratto. Esse non calpestano il suo stesso terreno, ma, nella grazia della loro inconsistenza, abitano «una fiorita d'esili versi consolatori»⁹⁶. Gozzano è al contempo creatore ed ospite di un mondo che paradossalmente non lo può accettare: «il mondo che dice di odiare, quello delle donne raffinate e degli esteti divorati dall'*amor sui*, gli appartiene. Anche la malattia, che distende su di lui l'ombra della Morte, è vissuta come una meritata punizione per aver sprecato il dono della vita, per non aver saputo amare»⁹⁷. Solo alla fine di questo viaggio trascendentale Gozzano dovrà fare i conti con la propria effettiva esistenza, escogitando un modo reale per

⁹² DE LISO, DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, cit., p.6

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *In casa del sopravvissuto*, v.13

⁹⁵ DE LISO, DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, cit., p.16

⁹⁶ *Totò Merùmeni*, v.8, sez. IV

⁹⁷ DE LISO, DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, cit., p.22

Ritornando al di qua delle soglie del sogno, Gozzano non abbandona le proprie inesorabili consuetudini. La sua duplicità si manifesta anche in questa occasione: il Guido “pudico” è scosso dall’«ansia di sottrarsi ad una vita molle di grazia estetizzante [...] per abbandonarsi al sentimento fresco, puro di un amore giovane»¹⁰⁸; il secondo, al contrario, vive nella «consapevolezza d’essere destinato ad una vita di passioni, ma senza amore»¹⁰⁹ e le donne a cui egli è destinato non possono che essere contaminate dalla piaga del sesso. Esseri materiali ed esseri spirituali si scontrano nel campo di battaglia dei versi di Guido, portando alla luce le due diverse e contrastanti necessità dell’uomo/poeta. Una guerra conclusa con l’intervento del destino. Alla poetica dell’Ideale succede quella del disincanto, a conferma dell’«aridità sentimentale» di Gozzano. Ma il poeta amerà sempre ed unicamente il suo irrealistico universo, luogo in cui può accadere ciò che non si è verificato tra i confini dell’esistenza vera, e che mai si verificherà.

2.2 *Non amo che le rose che non colsi*: il recupero sentimentale nella poetica dell’Ideale.

*Il mio sogno è nutrito d’abbandono,
di rimpianto*

Abbiamo detto che il poeta progetta un piano di evasione per fuggire dalla propria malinconica condizione sentimentale. Il rifiuto dell’erotismo nel terreno della poesia che allestisce *Alle soglie*, continua il processo di negazione del se stesso reale: Gozzano, auto-duplicatosi per proclamare l’esistenza di una rinnovata personalità, può avvertire la pallida possibilità di amare, «amare d’amore»¹¹⁰. Ancora una volta la dimensione onirica concede al poeta pochi istanti di tregua: la durata di una lirica gli permette di sciogliere temporaneamente il filo che lo annoda irrimediabilmente al suo mondo. Entro questi confini di luce che mai coincidono con gli spazi del presente, Gozzano fa vivere un’alternativa di sé: il «buon sentimentale giovine romantico»¹¹¹ che finge di essere, ma

¹⁰⁸ DE LISO, DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, cit., p.7

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ *L’amica di Nonna Speranza*, v.12, sez. V

¹¹¹ *La Signorina Felicità ovvero la Felicità*, vv.52-53, sez. VIII

movimento di spinta verso l'ideale, la cui presa, naturalmente, non si realizza. Tutte le donne del suo sogno si rivelano figure evanescenti, destinate a sfumarglisi tra le dita prima che egli ne possa aver goduto pienamente. Queste creature oniriche concedono al malinconico Guido soltanto un sorso di quel «dolce beveraggio»¹¹⁹ quale è l'amore, per poi svanire per sempre. Ma il giovane sognatore non se ne rammarica: consapevole dell'impossibilità di poter far coincidere un amore fantasmatico con la realtà, sospira disincantato:

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...¹²⁰

Com'è strategico il passato prossimo pausato al suo interno dalla cesura dell'accapo! Il verso che lo precede pare essere messo in relazione con due diverse stagioni della vita del poeta ravvisabili grazie alla scomposizione del tempo grammaticale: «Non amo che le cose/ che potevano essere e *non sono*» ora, e «*non sono/ state*» prima: sia il suo passato che il suo presente reali, sono incapaci di garantirgli l'assunzione della prima «cosa bella». È solo in un'altra ed astratta dimensione che il poeta può dirimere la propria complicazione sentimentale: entro i limiti del suo sogno «nutrito d'abbandono, di rimpianto» di ciò che non si è verificato e che mai si verificherà, egli assapora il breve piacere di vestire i panni di un uomo nuovo, che non coincide con il se stesso reale proprio perché provvisto di quella – se pure fievole – facoltà di amare.

Il desiderio inappagato collima con l'amore pudico; al contrario, la compiuta realizzazione dell'atto fisico coincide con la *diminutio* – cioè, con l'appiattimento sul piano del reale – di ciò che ci si illudeva potesse corrispondere ad un ideale. La consumazione carnale conduce il poeta a negare l'esistenza stessa dell'amore, ma l'esperienza sessualmente elusa viene immaginata come un momento di pura tensione che custodisce il sentimento intatto. L'intreccio delle membra non ha nulla a che vedere con l'Amore vero – quello illibato – cui aspira il poeta, reso dalla delicata metafora delle «rose non colte». L'insoddisfazione del poeta alimentata dal costante e sicuro appagamento dei sensi, si risolve nell'impossibilità onirica di accedere ad un corpo

¹¹⁹ *Le due strade*, v.32

¹²⁰ *Cocotte*, vv.25-29

«Gradisce molto Lei, Amalia Guglielminetti, il confronto con Gaspara Stampa? – le chiederà poche righe più avanti – *Saffo dei nostri tempi, alta Gasparra!* – le diceva il Varchi»¹²³. Gozzano, riportando l'intervento dello studioso, voleva forse enfatizzare l'altezza della scrittura di Amalia: i suoi versi, superiori a quelli della petrarchista cinquecentesca, venivano in realtà paragonati a quelli della poetessa greca.

Il poeta procede poi ad elogiare la struttura della raccolta, i mezzi tecnici utilizzati, uniti «ad una profondità di sentimento e di pensiero eccezionale»¹²⁴. Senza alcun «entusiasmo obbligatorio»¹²⁵ ammette di essere *innamorato* dei suoi versi, di conoscerli quasi a memoria e di sentirne pulsare il ritmo in ogni angolo della vita che lo circonda: «nel mare, nel treno, nel ticchettio dell'orologio, nel soffiare del vento fra i palmizi, nel contare le gocce di creosoto, nel tinnire delle posate, nel gridio de' bimbi...»¹²⁶. I sonetti della poetessa sussurrano al cuore di Guido parole di straordinaria dolcezza. Egli non può sottrarsi al loro fascino attraente: è deliziato dalla lettura di quei versi che «il suo spirito è sempre pronto a ricevere»¹²⁷. Gozzano viene realmente sedotto dalla freschezza dell'anima della poetessa, «sgombra di virtuosità retoriche»¹²⁸, «liberata da tutte le influenze di antichi e di moderni»¹²⁹. A partire dall'assunzione della «degnghirlanda di sonetti»¹³⁰, la purezza interiore di Amalia riflette i più caldi desideri di Guido.

Anche Gozzano suscita in lei una profonda commozione: in seguito alla lettura de *La via del rifugio*, nei termini di una «fraternità spirituale»¹³¹, ella scorge nel poeta un'«anima un poco amara, un poco inferma»¹³², esposta al tormento del presente:

Cortese Avvocato,
ieri sera ho ritrovato fra le pagine del suo libro un poco di quella fraternità spirituale che la sua offerta mi rivela. 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.¹³³

¹²³ *Ibidem*, p.12

¹²⁴ *Ibidem*, p.8

¹²⁵ *Ibidem*, p.12

¹²⁶ *Ibidem*, p.11

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ *Ibidem* p.12

¹²⁹ *Ibidem*, p.12

¹³⁰ *Ibidem*, p.8

¹³¹ *Ibidem*, p.6

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibidem*, p.6

Vi ho studiata molto. Non ho mai potuto capire, ad esempio, se, sotto i grandi caschi piumati, alla Rembrandt, che voi prediligete, i vostri capelli siano spartiti alla foggia antica o no; ma ho benissimo impresse le ondulature che hanno alle tempie e la mollezza con che si raccolgono in nodo, dietro la nuca.

Ho presente anche questo: che avete bei denti e una bella bocca, piuttosto grande e fresca e attirante come poche, e che avete due begli occhi (anche questo devo convenire, e quasi con dispetto) due occhi d'una dolcezza servile: gli occhi di colei che s'inchina al despota Signore e gli tende i polsi febbrili e li vede cerchiare di catene, quasi godendone¹³⁷

La poetessa, attraversata con attenzione dallo sguardo indagatore di Gozzano, potrebbe aver ispirato il poeta nella posteriore composizione de *Le non godute*: Amalia, sembra in parte anticipare queste misteriche figure: sfila davanti al giovane, “taciturna” («la vostra persona muta»¹³⁸) ed “assorta”¹³⁹ («con l'eleganza un po' stracca e un po' trasognata»¹⁴⁰); la disposizione dell'acconciatura è occultata dal «cappello enorme»¹⁴¹ («i grandi caschi piumati, alla Rembrandt») il quale limita l'investigazione visiva del poeta, obbligato a concentrarsi, piuttosto, sulle rade ciocche percepibili («ma ho benissimo impresse le ondulature che hanno alle tempie e la mollezza con che si raccolgono in nodo, dietro la nuca»). Ma il punto di maggior sensualità nella descrizione del fascino attribuito alla donna, viene raggiunto con l'elogio delle labbra e degli occhi: gli stessi attributi fisici che nella poesia saranno destinati alle passanti e che faranno scaturire nel curioso osservatore i più bramosi desideri. Le misteriose fanciulle che appartengono a questi versi infatti

passano, ai nostri giorni, con il viso
seminascosto dal cappello enorme,
svegliando il desiderio che dorme
col baleno degli occhi e del sorriso.¹⁴²

A dispetto della ferrea volontà di dimenticare il corpo seducente dell'amica, gli occhi «d'una dolcezza servile» e la bocca «piuttosto grande e fresca e attirante come poche» abiteranno per sempre l'inospitale ma rassegnata retina del poeta. Inoltre, quei piacevoli occhi suggeriscono a Guido l'idea di una donna disposta ad accogliere di buon grado l'occasione dell'innamoramento, con una capacità di risposta a lui totalmente estranea:

¹³⁷ *Ibidem*, p.20

¹³⁸ *Ibidem*, p.21

¹³⁹ Riferimento al v.17 de *Le non godute*

¹⁴⁰ Lettera citata, p.20

¹⁴¹ *Le non godute*, v.6

¹⁴² *Le non godute*, vv.5-8 (il corsivo è mio)

Amalia, infatti, ha l'espressione di colei «che s'inchina al despota Signore e gli rende i polsi febbrili e li vede cerchiare di catene, quasi godendone». L'avvenente corpo ed il sospetto di una felice predisposizione all'amore sono gli ingredienti che confermano l'intolleranza del poeta ad Amalia («Vedete che c'era di che rifuggire la vostra conoscenza»¹⁴³). Gozzano non esclude la possibilità che lui e la poetessa possano condividere un'amicizia, anzi, lo spera vivamente. È importante però mantenere le distanze:

Ora invece lontani – io serenamente ammalato ed esiliato dalla città per due, tre anni: forse più – possiamo benissimo essere amici.¹⁴⁴

E quando finalmente può verificarsi il primo e tanto atteso incontro, è la presenza escogitata della madre a rendere impossibile ogni tentativo di avvicinamento:

Vi aspetto dunque [...] e vi aspetta anche mia Madre che è lettrice vostra e grande ammiratrice. [...] Sarà un incontro savio e molto poco romantico¹⁴⁵

d'altronde per Guido è difficile opporre resistenza, indebolito com'è dalla tentazione suscitata da una donna tanto fascinosa quanto culturalmente pregevole:

La vostra bellezza! La temevo molto! Quel giorno, al Meleto, ne rimasi annichilito: la giudicai una terribile nemica alla serietà della nostra amicizia. Ancora l'altro giorno cercavo di demolirla, a furia di analisi e sofismi, ma in vano!
Voi eravate seduta accanto a me fra i cortinaggi della finestra, sotto uno sprazzo di luce violentissima: in condizioni poco propizie e molto rivelatrici: io indagavo i minimi particolari del vostro volto con lo zelo di un'amica malevola: ma dovevo convenire che la luce violenta non vi nuoceva per nulla! È male!¹⁴⁶

Il poeta si scontra per la prima volta con la propria libidinosa natura tentando di resistere allo splendore travolgente del corpo di Amalia. Egli, senza vergogna, la rende partecipe di ogni personale complicazione emotiva: da quella toccante limpidezza interiore, emerge un uomo incapace di convenire con se stesso, nella lotta con i propri naturali capricci sensuali. Le ragioni che lo spingono ad allontanarsi fisicamente sono numerose: le ipotesi pervenute, confacenti al presente studio, si rivolgono tanto ad un ego poetico (allestito al fine di produrre un esito diversificato presso i luoghi dell'irreale), quanto al rapporto che Gozzano è abituato ad intrattenere con le donne che

¹⁴³ Lettera sovra citata, p. 20-21

¹⁴⁴ 10 giugno 1907, p.23

¹⁴⁵ 4 ottobre 1907, pp.42-43

¹⁴⁶ 23 ottobre 1907, p.47

abitano il suo vero mondo. Le due dimensioni, anzi, arriveranno a convergere in un unico punto: la realizzazione da parte del poeta di non poter divenire altro al di fuori di sé, a prescindere dall'impareggiabilità del soggetto coinvolto (in questo caso Amalia). Innanzitutto, sulla scorta di quanto discusso nei paragrafi precedenti, potremmo sospettare da parte dell'autore un tentativo di idealizzazione della figura della poetessa. Egli, cioè, si sarebbe sforzato di renderla quanto più affine alle creature immacolate dei suoi sogni, anche a discapito della propria naturale predisposizione: la trasfigurazione di Amalia a donna onirica implica, per necessità, un innalzamento della stessa identità del poeta. Il giovane, sottomettendosi ai bisogni di un altro se stesso, subisce la repressione degli istinti. Egli si autoimpone non solo una rinuncia fisica, ma anche quella visiva delle pericolose qualità corporee della donna. Il famoso proverbio "out of sight, out of mind" con Gozzano pare capovolgersi: il valore di Amalia accresce solo nel momento in cui viene allontanata, addirittura ridotta a mera effigie di una fotografia conservata, al pari de *L'Amica di Nonna Speranza*:

[...] la bellissima creatura è già un poco annebbiata agli occhi miei, già innocua, confinata nel rettangolo della fotografia. Così non sarebbe stato se fossi rimasto a Torino.¹⁴⁷

Il poeta riesce tanto più a legarsi emozionalmente ad un'immagine (ad un ricordo) che ad una persona della sua vita reale. Egli desidererebbe profondamente che l'appannaggio dell'aspetto esteriore di Amalia si facesse via via sempre più intenso fino ad arrivare al punto di ridurla a pura anima: l'incorporeità è la prima – nonché la più importante – caratteristica dei suoi prodotti poetici ideali. In più momenti Gozzano ribadisce il valore dell'ineffabilità, poiché l'assenza del corpo rivela la vera bellezza:

Vi sto dimenticando (mi spiego) fisicamente. [...] non riesco più, per quanto io tenti, a ricordare certi piccoli particolari del vostro volto, delle vostre mani...

L'ovale del volto vanisce a poco a poco, la tinta giusta dei capelli si altera, si deforma l'arco dei sopraccigli: ricordo poco il vostro mento e quasi più affatto il vostro orecchio (che pure dev'essere bello se un giorno l'elogiai). E in tanto incipiente sfacelo gli occhi e la bocca restano vivi e superstiti, troppo impressi nella mia retina e sulle mie labbra, per poterli dimenticare...

*Ma in questo lento dileguare la vostra immagine spirituale [...] si definisce meglio, balza al mio spirito con linee precise: vi voglio un gran bene Amalia!*¹⁴⁸

¹⁴⁷ 12 novembre 1907, p.55

¹⁴⁸ 6 gennaio 1908, p.83 (il corsivo è mio)

Gozzano consacra l'allontanamento al fine di ostracizzare la portata materiale del corpo, rendendo la donna desiderata indefinibile, «trasparente come l'aria»¹⁴⁹ come la Signorina Felicità dell'omonima poesia. Inoltre, nella prima gestazione di *Cocotte*, indirizzata alla stessa Amalia, il poeta propone alcuni versi – poi modificati in vista di un approdo alla versione finale – che sembrano evidenziare l'importanza di un valore invisibile:

[...] Oggi ho bisogno
di te! *Che importa se non sei più bella?*
Ti vedrò bella, ti rifarò pura
come Carlotta, come Graziella,
come tutte le donne del mio sogno.¹⁵⁰

L'aggettivo “bella”, recuperato nel verso immediatamente successivo, assume connotati differenti. *Cocotte* non può più essere prestante, poiché l'ultima volta che il poeta la vide correva l'anno 1889 («Dopo vent'anni, dove sei, cattiva/ Signorina?»¹⁵¹, cioè quando lui non ne aveva che cinque). Gozzano la invita a raggiungerlo, assicurandola: non temere di non essere più bella solo perché, su di te, «pesa già l'arco inesorabile degli anni»¹⁵²; io ti rivedrò bella per ciò che interiormente mi resta di te, «ti rifarò pura» riproponendoti al mio tempo, poiché conservo il ricordo di quello che mi lasciasti in quel momento. Al poeta non importa se la donna che effettivamente incarna *Cocotte* sia viva o morta, anzi, non ne ha nemmeno la certezza («dove sei cattiva/ Signorina? Sei viva?»¹⁵³). Ciò che egli desidera è ricondurre al presente l'essenza di una donna lontana ed estraniata dal suo ruolo per merito di un innocente sguardo bambino. La donna, infatti, agli occhi del quattrenne Guido (che non aveva idea di che cosa significasse la parola “cocotte”), subiva l'incantamento di un'infantile (ma salvifica) perizia immaginativa:

«Una cocotte: che vuol dire, Mammina?»
«Vuol dire: una cattiva Signorina,
non bisogna parlare alla vicina!».
«Cocotte!» La strana voce parigina
dava alla mia fantasia bambina

¹⁴⁹ *La Signorina Felicità*, v.10, sez. VI

¹⁵⁰ 23 dicembre 1907, p.77

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ *Ibidem*

un senso buffo d'ovo e di gallina...¹⁵⁴

Nella versione finale Gozzano introdurrà altri versi che determineranno un ampliamento della «fantasia bambina» del giovane protagonista, attraverso l'inserzione di un viaggio mentale capace di uno spostamento spazio-temporale di notevole estensione. Senza saperlo, il piccolo Guido riscatta la donna nel momento in cui, spontaneamente, la introduce in un contesto antireale, fiabesco, in cui ella può ricevere un innalzamento:

Pensavo deità favoleggiate:
i naviganti e l'Isole Felici...
Co-co-tte...le fate intese a malefici
con cibi e con bevande affatturate...
Fate saranno, chi sa quali fate,
e in chi sa quali tenebrosi uffici!¹⁵⁵

Ed ora, l'uomo consapevole che è in Guido, sceglie comunque di ripristinare la candidezza della fanciulla riproponendo a se stesso il medesimo sguardo vergine di un tempo («ti rifarò pura»). Forse, proprio per questo motivo, è meglio per lei «non essere più viva»¹⁵⁶, per permettere al poeta di perpetuare un ricordo filtrato da occhi e da una mente appartenenti ad un'altra età («Sempre ch'io viva rivedrò l'incanto/ di quel suo volto tra le sbarre quadre!»¹⁵⁷; e, presente in entrambe le versioni, «*Risorgeremo dal tempo lontano*»¹⁵⁸). Questo è il valore della lontananza, inevitabile sposa dell'inconsistenza. Di Cocotte (come anche noteremo nelle poesie dedicate alle altre compagne oniriche) non viene data alcuna descrizione: non possiamo immaginarne il volto, o il corpo; non sappiamo che cosa possa aver indossato in quell'occasione. Cocotte non è neppure il suo vero nome. Tutto sembra essere orientato all'obiettivo di rendere la protagonista della lirica quanto più possibilmente ineffabile e, soprattutto, slacciata da ogni (plausibile in poesia) riferimento alla realtà. Solo nella versione accolta emerge un dettaglio, uno dei più amati dal poeta nell'orizzonte del suo universo femminile: le labbra fanno la loro istantanea comparsa, ma solo per sollecitare il paragone con l'unica donna frequentata fino a quel momento, sua madre. Il particolare

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Cocotte*, vv.28-33, sez. II

¹⁵⁶ *Ibidem*, v. 5-6, sez. IV

¹⁵⁷ *Ibidem*, vv.9-10, sez. II

¹⁵⁸ *Ibidem*, v. 30, sez. II (il corsivo è mio). La *revocatio* è indirizzata ad entrambi i protagonisti della lirica: Gozzano chiede alla Signorina il recupero di un'amata età perduta, quella infantile. Il desiderio rivolto al periodo giovanile appare di frequente nella produzione lirica gozzaniana. Ne è un emblema il testo poetico *Salvezza* («La bellezza del giorno/ è tutta nel mattino» vv.11-12).

pare rilevare una punta di malizia nella psiche ancora ingenua del Guido bambino, quasi ad anticipo di quella che diverrà poi la sua effettiva indole («ed io stupivo di vedermi accanto/ al viso, quella bocca tanto, tanto/ diversa dalla bocca di mia Madre!»¹⁵⁹). Nella prima resa poetica il termine “bocca” non compare, ma vengono indicate solo le azioni ad essa assegnate («perdutamente rise e mi baciò»¹⁶⁰). Il poeta, rivolgendosi alla stessa donna della sua infanzia, la conforta del fatto che, per ritornare dal lui, non ci sarà bisogno di alcun artificio atto a renderne piacevole la figura: l’inesausto recupero del ricordo passato rilucerà di ideale la pelle della fortunata in eterno:

Vieni! Sarà come se a te, per mano
io riportassi la bella signora,
la giovinezza, te stessa d’allora!
Risorgeremo dal tempo lontano!
Non apporre alle guance il tuo belletto!
Per quel pallore stanco oggi ti chiamo,
per quel pallore stanco io t’amo, t’amo.

Gozzano si rivolge ad un’immagine irrecuperabile per definizione, e per questo motivo egli la può amare. Ciò che di lei resta al poeta è quel «pallore stanco» che non ha motivo di essere mascherato. Con questa tipologia di donne egli riesce a comunicare più di quanto non sia in grado di fare nella sua vita reale; ancor meglio sarebbe che Amalia non potesse rispondergli, determinando un’assenza che gli permetterebbe di aumentare di grado il processo di idealizzazione:

Quando mi distendo sulla spiaggia, seguendo il gioco del risucchio o le vele all’ultimo orizzonte o le prime stelle che si accendono col Faro, sento che comunico con Voi più assai che accingendomi a comporre cose dette parole con le cose dette carta e inchiostro... Per questo dico ben venga il silenzio.¹⁶¹

Ma, per il momento, Gozzano è fin troppo occupato nel tentativo di rimuovere la bellezza esteriore della poetessa dalla propria memoria («perché arresterebbe di troppo il mio passo tranquillo»¹⁶²), per quanto il pertinace ricordo delle labbra e degli occhi non lo abbandoni: è questo il nitido segnale anticipatore del fallimento del suo sogno ideale.

¹⁵⁹ *Cocotte*, vv.13-14, sez. II.

¹⁶⁰ Lettera sopra citata, p.76

¹⁶¹ 15 gennaio 1908, p.85

¹⁶² 30 marzo 1908, p.100

Ciò che Gozzano vorrebbe mantenere è una diretta comunicazione di anime, le stesse che si riflettono nei versi delle poesie prodotte. Quando il giovane si avvicinò alla poetessa, il suo interesse primario non proveniva da quell'ovvia bellezza percepibile con i sensi, quanto piuttosto dall'opera in versi che poteva dirsi l'esclusivo risultato di una mente e di uno spirito sublimi. Guido, lo abbiamo ricordato, l'aveva già conosciuta l'anno precedente. Ma solo dopo la lettura e l'interiorizzazione dei versi destinati a nutrire *Le vergini folli* inizierà ad esserne attratto e, soprattutto, ammirato. Ce lo conferma una delle lettere iniziali, datata 10 giugno 1907:

[sott.: Al vostro fascino] aggiungete l'aureola letteraria che – prima delle «Vergini folli» – mi dava un senso di avversione indefinibile – per qualunque donna scrittrice da Corynna ad Ada Negri.¹⁶³

Pochi fogli più tardi il poeta azzarderà un'ipotesi a proposito di una dubbia corrispondenza tra i versi realizzati e la vera tendenza passionale della scrittrice:

[...] lo stesso vostro canto, così sdegnoso pur nella passione, così alto e puro e casto non è che il grido del vostro pudore convulso, contratto sotto la sferza dell'istinto, dell'istinto che provvede all'eternità della specie... Accettate per amico un uomo che vi dice questo?¹⁶⁴

Se così fosse, Amalia starebbe semplicemente giocando la partita di Gozzano: il tramite della poesia contribuirebbe a rendere più tollerabile un aspetto della propria persona (o una particolare vicenda della propria vita) che sul piano della realtà risulta essere, ormai, inaccettabile. Il poeta riconosce che con questa particolare donna potrebbe condividere un'intima affinità d'azione, e ciò lo legittima a smascherare il reale ma trattenuto sentimento della poetessa. «Accettate per amico un uomo» che ha osato dispeppellire ciò che i vostri versi avrebbero voluto dissimulare? È la vera domanda.

Gozzano si riconosce nei modi poetici di Amalia, la cui opera in versi le attribuisce un'importanza tale da considerarla vera e propria eccezione di quello stuolo di donne abituato a ricevere. Anche la poetessa vorrebbe intrattenere con Guido un rapporto all'insegna dell'ideale, più specificatamente «una comunione d'anime unite in un desiderio di serenità e di bene»¹⁶⁵. Ma l'«ideale» che immagina Amalia non corrisponde

¹⁶³ Lettera sovra citata, p.21

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.23

¹⁶⁵ 14 novembre 1907, p.61

a quello vagheggiato dal poeta, in quanto implica necessariamente la presenza fisica del «compagno spirituale»:

L'Autunno è bello anche a Torino e in certi viali gialli e rossi e verdi si passeggia su le foglie secche e fruscianti come in un sentiero di campagna.
Io me li godo, sapete, tutta sola in qualche crepuscolo pallido [...], e penso talvolta con desiderio ad un compagno ideale, come Voi, col quale scambiare qualche parola rara fra i passi lenti. E vi rivolgo idealmente una domanda qualsiasi su una pianta, su una nube, su gli occhi di un bimbo che passa per il piacere sottile d'immaginare la vostra risposta, d'indovinarla fra le molte che mi si presentano al pensiero.¹⁶⁶

Vi è quindi un divario tra le volontà dei poeti, e a rilevarlo è Amalia stessa in quelle medesime pagine indirizzate all'amico:

[...] Voi, così a lungo taciturno, sognante in solitudine e in oblio. Che buona cosa è la solitudine che godete Voi fra la natura e il sogno: l'uno che tortura l'altra che blandisce, dolci entrambi alla vostra anima pensosa. È triste invece la mia, la solitudine fra la gente così vicina e così lontana da me, e fra cui è necessario ch'io sia, sempre e dovunque, «quella che va sola».¹⁶⁷

La solitudine procura dei risultati differenti a seconda del soggetto coinvolto: per Guido non rappresenta solo un'occasione di recupero, ma anche un valido sollecito all'ispirazione poetica. Dall'isolamento nascono le sue più importanti relazioni, che, per quanto fittizie, lo invitano ad una più gradevole ed appagante socialità. Nella lettera precedente alla risposta di Amalia, Guido ammetteva che, tra questi spazi di rara presenza umana, gli capitò pure la fortuna di “innamorarsi” («di una donna che non esiste, naturalmente!»¹⁶⁸). L'allontanamento dallo spazio cittadino mobilita e dilata la sua fantasia, permettendogli di alternare alla sua reale esistenza esperienze di una purezza indescrivibile. Gozzano non ha motivo di sentirsi solo: pur nell'emarginazione discorre quotidianamente con il suo universo alternativo, fitto di creature fantastiche da cui trarre sollievo:

Non che io sia malinconico, ma la solitudine fomenta la mia vita interiore siffattamente che vivo in uno stato di esaltazione quasi continua e mai mi son sentito così pieno di speranze, così aperto ai sogni, così facile alla rima e al ritmo. [...].¹⁶⁹

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.59-60

¹⁶⁷ *Ibidem*, 57-58

¹⁶⁸ Lettera sovra citata, p.53

¹⁶⁹ 20 giugno 1909, p.177

La sedentaria Amalia, al contrario, pur abitando la città (la caotica Torino brulicante di voci) se ne dissocia, avvertendo un senso di malinconico abbandono causato dall'assenza di quello spirito fraterno. Ella vorrebbe poter beneficiare della presenza costante di un uomo con cui, purtroppo, non può relazionarsi normalmente: tanto la malattia (che incrementa sempre di più il numero degli spostamenti del giovane), quanto l'insoddisfazione rivolta ad ogni cosa che concerne il reale¹⁷⁰, tengono il poeta al riparo da una donna che si accontenterebbe anche solo di poche e semplici attenzioni:

Non mi sfuggite, Guido, non abbiate paura di me, io non voglio farvi del male. Sarete qui il venticinque? Venite da me il ventisei, senza indugio, portandomi ancora un poco della pura grazia del vostro tiglio verde, e della sua viva freschezza dentro gli occhi e dentro il cuore. Addio, scrivetemi che verrete, non ancora per il viatico della partenza, ma per una comunione d'anime unite in desiderio di serenità e di bene.¹⁷¹

Gozzano resta ad ascoltare. Non vi è modo per cui egli possa soccorrere la malinconica amica:

Scrivetemi, Amalia, ma cose frivole, e non parlatemi, se potete, della vostra anima triste: non saprei consolarvi, non vi capirei forse, nemmeno, in questa mia grande serenità.¹⁷²

Il poeta vuole prostrarre il distacco al fine di impedire ogni possibile tentazione. L'emarginazione gli procura un sereno offuscamento mnemonico che gli permette di mantenere con Amalia un rapporto esclusivamente epistolare, sostenuto da argomentazioni di natura letteraria:

Ma che lettera savia, nevvvero? Sono al quarto cartoncino e non v'ho parlato che di letteratura. È un buon sintomo, sapete, per la mia pace; è segno che risorge in Voi il buon compagno d'arte, il buon fratello di sogni, e che la bellissima creatura è già un poco annebbiata agli occhi miei, già innocua, confinata nel rettangolo della fotografia. Così non sarebbe stato se fossi rimasto a Torino. Ma io sono un grande egoista e un freddissimo calcolatore e a Torino non mi fermerò quasi.¹⁷³

¹⁷⁰ Nella lettera datata 1 dicembre 1907 Gozzano confida all'amica il proprio turbamento emotivo: «[...] mi sento cattivo con tutti, Voi non esclusa. È la città che mi rende così: le visite forzate e i commiati sorridenti a gente detestabile e dozzinale, il peregrinare fra le «cose»: gli automobili, i socialisti, le biciclette, i preti, i tramway, il dottore, il dentista, il sarto, il parrucchiere, i parenti, l'Università, gli uomini che fanno schifo (tutti) e le donne che fanno pena (tutte). E ritorno a casa con le mascelle irrigidite e le falangi delle dita che cricchiano dallo spasimo nervoso. Io penso con terrore a quel che succederebbe di me, se non fossi ammalato, e dovessi riprendere un'esistenza cittadina... Ma 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... A San Giuliano, in raccoglimento, la vostra immagine risorgerà precisa e limpida nella mia memoria, come la fronda nell'acqua che s'acqueta. », p.63-64

¹⁷¹ 14 novembre 1907, pp.60-61

¹⁷² 11 dicembre 1907, p.70

¹⁷³ 12 novembre 1907, p.55

Gozzano, ignorando le comprensibili e naturali esigenze di Amalia, desidererebbe limitare il contatto fisico e visivo al fine di privilegiare un'incorporea relazione gestita dalle stesse menti esecutrici di quei versi che, in origine, hanno reso possibile un vantaggioso avvicinamento artistico («Mai ti sento così dolce e così presente come quando mi sei lontana»¹⁷⁴). Amalia è, prima di tutto, l'anima effusasi dal corpo per dare forma alle *Vergini folli*, la raccolta dei sonetti che, ricordiamo, hanno fatto letteralmente innamorare il poeta. Il piano di Guido è dunque quello di predisporre le condizioni più adeguate al mantenimento di un'ideale virtù poetica che soverchi l'ostacolo dell'invitante, ma fatuo, involucro di carne. La scrittrice può corrispondere ai profili del «buon compagno d'arte» e del «buon fratello di sogni» solo in uno stato di assenza, così da impedire la sopravvivenza della «bellissima creatura» che di lei soffoca l'effettiva essenza: «Le donne di un fascino spirituale come Voi non hanno diritto di essere belle.»¹⁷⁵ le dice mestamente Guido. Si tratta di un giudizio che conferma un'apertura di cuore avvenuta a seguito della lettura delle *Vergini*: infatti, se Guido non se ne fosse abbeverato, probabilmente Amalia sarebbe scivolata nel vorticoso circuito delle donne attraenti incontrate per via («sento che non vi farò la corte, come per qualche tempo ho temuto»¹⁷⁶, la rassicura dopo averle dimostrato di conoscere quasi a memoria i suoi versi). Rivolgere alla donna anche un solo pensiero impuro, significherebbe violare il candore dell'opera stessa che, di Amalia, racchiude la parte più ambita ed amata dal poeta. Un'insistita vicinanza alla donna avrebbe senz'altro vanificato i notevoli sforzi di Gozzano, ma la poetessa non frena l'insistenza: vuole sapere dove si trova l'amico, quando ritornerà a Torino e, se mai farà rimpatrio, per quanti giorni si tratterrà. È lei la *risorta* di quei versi che, avvertita la difficoltà di rivedere l'uomo di cui è innamorata, prende la decisione di cercarlo personalmente:

«Chiesi di voi: nessuno
sa l'eremo profondo
di questo morto al mondo:
Son giunta! V'importuno?»¹⁷⁷

¹⁷⁴ 15 giugno 1909, p.172

¹⁷⁵ 23 ottobre 1907, p.48

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ *Una risorta*, vv.1-5, sez. I

La battuta della protagonista ad apertura della lirica, ne testimonia l'irruzione. La visita inaspettata giustifica lo squallore dello stato di Guido:

«No!... Sono un po' smarrito
per vanità: non oso
dirvi: Son vergognoso
del mio rude vestito.

Trovate il buon compagno
molto mutato, molto
rozzo, barbuto, incolto
in giubba di fustagno!...»¹⁷⁸

La descrizione che il poeta dà di se stesso permette una più decisa sovrapposizione del personaggio femminile della lirica ad Amalia. Infatti, in una lettera del 9 dicembre 1907 indirizzata alla medesima, Gozzano racconta di trovarsi a San Giuliano d'Albaro in condizioni pietose, e la scelta dei termini utilizzati nel contesto poetico favorisce la coincidenza:

Rabbrividisco al pensiero che Voi potreste vedermi così, Voi che soffrite tanto delle cose volgari! Sono *spettinato, barbuto, vestito d'una maglia rozza e di una giubba logora*: mi sono spezzata l'unghia del mignolo nell'aprire una valigia e ho il dito ripugnantemente ingrommato di sangue...¹⁷⁹

Inoltre, raggiungendo i versi dedicati alla rappresentazione del profilo femminile, potremmo facilmente rivedere le «ondulature» dei capelli di Amalia che spuntano dai «grandi caschi piumati, alla Rembrandt»¹⁸⁰ nella «nera chioma ondosa/ chiusa nel casco enorme»¹⁸¹ attribuita alla protagonista. Il «vasto arco cigliare» ed il «mento maschio»¹⁸² sono i connotati che potrebbe aver ricevuti in comunione con la sorella, fattore di indice genetico: il riferimento lo si può estrapolare da un brano contenuto in una lettera indirizzata alla poetessa in occasione della morte della giovane Erminia (avvenuta nel marzo del 1909), di cui il poeta delinea precisamente le fattezze. Gozzano, immaginandone un'inconsapevole risurrezione, le assegna «un profilo assiro [...] quel profilo dalla fronte breve, dal naso perfettamente arcuato, dal *vasto arco*

¹⁷⁸ *Ibidem*, vv.5-12

¹⁷⁹ 9 dicembre 1907, p.66 (il corsivo è mio)

¹⁸⁰ 10 giugno 1907, p.20

¹⁸¹ *Una risorta*, vv.35-36, sez. II.

¹⁸² *Ibidem*, vv.50-52, sez. II.

*cigliare, dal mento forte volontario!»*¹⁸³. Occorre però precisare che la terminologia scelta dal poeta non è destinata esclusivamente alla sorella Guglielminetti, ma compare in più occasioni ad indicare le peculiarità fisiche di personaggi tra loro differenti, dalla protagonista di *Historia*¹⁸⁴ al conte Fiorenzo de *L'altare del passato*¹⁸⁵: la tecnica ritrattistica di Gozzano si basa su una sorta di schematismo, un preciso catalogo di formule che, con pochi adattamenti, si ripetono in molti dei suoi soggetti poetici, siano essi maschili o femminili. La fonte presso cui egli attinge per ricavare il lessico descrittivo è stata individuata in un testo a stampa tradotto da Ugo Fleres: *La donna in effigie attraverso i secoli* di Armond Dayot, uno dei libri sopravvissuti della biblioteca del poeta (oggi custodito presso il Centro Studi di letteratura in Piemonte Guido Gozzano-Cesare Pavese dell'Università di Torino). Il passo che contiene le espressioni si trova nelle pagine della prefazione, nelle quali lo scrittore francese indica i lineamenti fisiognomici che caratterizzano l'ideale di bellezza femminile dell'antica Grecia:

un tipo unico domina tutta la rappresentazione della figura femminile nella Grecia antica, e per l'impeccabile maestà delle sue linee è quasi un riflesso della divinità. Sempre un medesimo insieme armonioso, quasi geometrico, avviluppa la linea flessibile e dolce del più puro ovale: *fronte bassa e stretta*, incorniciata da pesanti capelli crespi; naso dritto e lungo, un po' grande, ma disegnato mirabilmente; bocca dalle labbra piene, quasi sempre chiuse; *mento appena arrotondato*; occhi ampi, bene incavati sotto il *vasto arco ciliare*, occhi dalla fredda nella serena impassibilità dei lineamenti.¹⁸⁶

A questo punto, la capigliatura risulta essere l'unico indizio certo che possediamo per determinare una coesione fisica tra Amalia e la fanciulla dialogante della lirica. Inoltre, osservando più nel dettaglio il contenuto della conversazione intrattenuta tra Gozzano e la risorta (più precisamente all'altezza del verso 71 e seguenti), noteremo le stesse parole di confidenza rivolte in sede di corrispondenza epistolare a proposito della meditazione di un'idea «novissima e bella»¹⁸⁷, ovvero la stesura de *Le farfalle*. Le prime testimonianze relative alla composizione del volume sono infatti indirizzate alla stessa Amalia: le lettere del 3 e del 17 settembre 1908 contengono, rispettivamente,

¹⁸³ 11 marzo 1909, p.159

¹⁸⁴ Si tratta del v.18: «Non la ricordi? Smorta,/ con certe iridi chiare/ dal vasto arco ciliare».

¹⁸⁵ «rivedo la sua mano alzata, mano pallida e perfetta di patrizio, dall'indice adorno di un grosso cammeo, la bella testa candida sfavillante in un raggio di sole obliquo, la bocca volontaria, l'occhio azzurro, giovanile, sotto il *vasto arco cigliare*» (GOZZANO, GUIDO, *L'altare del passato*, in ID, *Opere*, cit., p. 311)

¹⁸⁶ DAYOT, ARMAND, *La donna in effigie attraverso i secoli*, trad. it. di Ugo Fleres, Torino, Roux Frassati & C., 1900 (il testo secondo la catalogazione fatta dal Centro di Studi di letteratura in Piemonte Guido Gozzano-Cesare Pavese, è contraddistinto dalla sigla BIBL. GOZZ. 122.), cit., p. 8 (il corsivo è mio)

¹⁸⁷ 3 settembre 1908, p.138

l'annuncio del progetto e l'indicazione della tipologia testuale che il poeta ha deciso di adottare, con un breve accenno ai contenuti. Gozzano racconta ad Amalia di aver allevato alcuni bruchi «con infinita pazienza, per settimane e settimane; ora si sono quasi tutti appesi al coperchio graticolato e hanno presa la forma strana di crostacei stilizzati *pel monile d'una signora*»¹⁸⁸: sono le crisalidi deposte nell'urna con cui la donna dei versi desidererebbe adornarsi; le stesse che Guido dona ad Amalia immaginando con piacere che «si schiuderanno nella *sua camera*, tra i *suoi nastri ed i suoi profumi*»¹⁸⁹, al pari di un gioiello:

«Fammi vedere... Oh! Strane!
Son d'oro come bei
Pendenti... *Ed io vorrei*
Foggiarmene collane!

Gemme di stile egizio
sembrano...»¹⁹⁰

Individuata Amalia tra i versi suggeritori della poesia, possiamo riprendere ora le fila del nostro argomento. La lirica offre una rappresentazione dettagliata dell'«eremo profondo» in cui Guido si è rifugiato per mitigare il proprio male. Amalia esplora l'abitazione facendosi guidare dal poeta a cui rivolge molti interrogativi attinenti all'arredamento e all'oggettistica circostanti: è la curiosità della donna a sollecitare la descrizione del luogo. Il discorrere tra i due protagonisti della vicenda è intervallato dagli interventi in prima persona dell'autore: il v. 21 ne introduce la modalità precedendo una descrizione particolareggiata dei movimenti e, abbiamo visto, delle forme della figura femminile presente. I freni inibitori di Guido iniziano ad allentare di fronte alla «mondana/ grazia profanatrice»¹⁹¹ dell'ospite inattesa. La scena è attraversata da un *climax* di tensione che raggiunge il suo apice nel momento in cui un'innocua ciocca dei capelli di Amalia accarezza una guancia del poeta:

Ma come una sua ciocca
mi vellicò sul viso;
mi volsi d'improvviso
e le baciai la bocca.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp.138-139 (il corsivo è mio)

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.139

¹⁹⁰ *Una risorta*, vv.61-65 (il corsivo è mio)

¹⁹¹ *Ibidem*, vv.31-32, sez. II

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...¹⁹²

L'imprudente atto di avvicinare i visi durante la contemplazione delle crisalidi, ha vanificato il senso di quel rifugio fatto di invisibili e benevole fantasie:

«È come un sonno blando,
un ben senza tripudio;
leggo lavoro studio
ozio filosofando...

La mia vita è soave
oggi, senza perché;
levata s'è da me
non so qual cosa grave...»

«Il Desiderio! Amico,
il Desiderio ucciso
vi dà questo sorriso
calmo di saggio antico...»¹⁹³

Ma è bastato poco per riattivare i sensi di Guido. Il contatto con il morbido e sensuale particolare del corpo di Amalia ha provocato l'apertura di un *vas voluptatis* che si credeva sigillato per sempre. L'artificio del «saggio antico» non gli si addice e non vi è modo di congedare «Desiderio»: espropriarsene, tentare di ucciderlo, significherebbe rinnegare se stesso e violentare la propria vera natura:

devo far violenza a me stesso per sottrarmi alla tentazione d'un passo con Voi, passo imprudente e prematuro.¹⁹⁴

Gozzano ha un limite con il reale, con tutto ciò che si manifesta ed è tangibile, dal momento che lo rende memore della sua partecipazione a questo mondo, a discapito dei

¹⁹² *Ibidem*, vv.81-96

¹⁹³ *Ibidem*, vv.1-12, sez. II

¹⁹⁴ 9 settembre 1908, p.140

suoi sogni ideali («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!»¹⁹⁵). Il corpo di donna, in particolare, lo perpetua in una condizione da cui vorrebbe evadere. Fuggire da Amalia è fuggire da se stessi, e Guido sa che frequentare personalmente la poetessa significherebbe porsi dinnanzi alla certezza di riabbracciare il proprio reale ed intollerato ego. Sovente le ricorda i propri limiti, sperando di ricevere comprensione, e ad ogni sogno di piacere rivelato fa succedere il ritornello «e questo è male», determinando un perenne contrasto tra l'uomo che vorrebbe essere e quello che egli incarna, con le sue naturali ed insopprimibili pulsioni. Gozzano teme che «la cosa cattiva»¹⁹⁶ giunga ad adempiersi provocando un'inclinazione al rapporto immaginativamente idealizzato¹⁹⁷. Per quanto Amalia sia decisa a rispettarne le volontà pur di stargli accanto («se questo fosse accaduto, Guido, io non avrei avuto cuore di congedarvi e neppure di imporvi delle condizioni»¹⁹⁸) il problema persiste e non può essere in alcun modo risolto, se non per il tramite della separazione. La rinuncia alla beltà della donna è chiaramente espressa nella lirica *L'onesto rifiuto*. Il poeta confessa al personaggio femminile (ancora esente da ogni contatto fisico) la propria reale inclinazione, al fine di evitare circostanze spiacevoli. I versi contengono lo svelamento della menzogna poetica:

Non sono lui! Non quello che t'appaio,
quello che sogni spirito fraterno!
 Sotto il verso che sai, tenero e gaio,

¹⁹⁵ *La via del rifugio*, vv.29-36

¹⁹⁶ 9 dicembre 1909, p.66

¹⁹⁷ In particolare, nella lettera del 12 novembre 1907, Gozzano descrive le condizioni che potrebbero favorire la concretizzazione del rapporto sessuale con parole di alto spessore erotico: «Vi siete mai domandata ciò che succederebbe se io non dovessi esiliarmi? Io sì. Succederebbe più o meno questo.

Un giorno, un bel giorno, io sarei a casa vostra, nel vostro salotto, con Voi. [...] Da molte ore io sarei con Voi; avremmo esaurito ogni pretesto non volgare di conversazione. Da qualche istante si tacerebbe. L'ombra si farebbe più densa. Voi vi alzereste per accendere il lume. Io vi pregherei di no, vi tratterrei seduta col gesto. Si farebbe notte, più notte, nel quadrato della finestra, rabescato dalle cortine, il vostro profilo apparirebbe appena...

Solo a tratti, l'asta scintillante d'un carrozzone elettrico illuminerebbe la penombra per un secondo. E in quel secondo il vostro volto apparirebbe e scomparirebbe come una visione non sostenibile.

Allora io – che avrei le vostre mani nelle mie mani – crederci di sognare, e inconscio irresponsabile come in un sogno, mi chinerei sulle vostre dita, salirei lungo le falangi con le labbra, fino a mordervi le vene del polso. [...] per un evento sciagurato, il mio volto sollevandosi si troverebbe all'altezza della vostra spalla; io, nell'ombra, non me ne accorgerei: e credendo di abbandonare la guancia contro la spalliera del divano, incontrerei invece la mollezza d'una trina o il gelo d'una catenella. Istantivamente [...] la mia bocca si troverebbe dietro il vostro orecchio; alla radice dei capelli fini, e vi morderei alla nuca (il morso è il mio vizio preferito)...», pp.55-56

¹⁹⁸ 14 novembre 1907, p.60

arido è il cuore, stridulo di scherno [...] ¹⁹⁹

Il poeta ribadisce a più riprese la propria aridità sentimentale, ma, contemporaneamente, dimostra di provare un affetto particolare per Amalia, poiché è deciso ad esonerarla dallo «stuolo delle illuse» e dai raggiri ingannatori che, a suo tempo, aveva rivolti alla ragazza de *Il giuramento*:

Per te serbare immune da pensieri
bassi, la coscienza ti congeda
onestamente, in versi più sinceri... ²⁰⁰

Il poeta invita la pseudo-reduce a proteggersi dal suo sguardo anelante, al fine di mantenere illibato il pensiero di lei:

Ma (tu sei bella) *fa ch'io non ti veda*
il desiderio della bella preda
mentirebbe l'amore che tu spero. ²⁰¹

Gozzano si dimostra capace di analizzare i propri movimenti interiori: sa che cosa è giusto fare in previsione del limite che gli impedisce un disinteressato e controllato contatto umano con la poetessa. La rinuncia al corpo affabile della donna è una felice vittoria contro se stesso:

Io provo una soddisfazione speciale quando rifiuto qualche bella felicità che m'offre il
Destino. E quale felicità, amica mia! ²⁰²

Ma il gioco di sfida intrattenuto con la sorte ha breve durata e l'inesorabile destino di Guido agisce in comune accordo con la sua inaccettabile morale: durante la prima settimana di dicembre, nel salotto di casa Guglielminetti, si verifica la «cosa/ che accade e che non si sa come accada» ²⁰³. L'amore idealizzato non regge l'assalto della realtà: di fronte ad essa, giunge ad infrangersi in tante minuscole caleidoscopiche schegge. Gozzano reagisce negativamente. Si allontana da Torino per rinfrancare i propri polmoni ed il proprio stato emotivo («benedico il mio male che mi impone questo esilio

¹⁹⁹ *L'onesto rifiuto*, vv.13-18

²⁰⁰ *Ibidem*, vv.19-21

²⁰¹ *Ibidem*, vv.22-24

²⁰² 30 marzo 1907 p. 99

²⁰³ *Il gioco del silenzio*, vv.17-18

della persona e dell'anima»²⁰⁴). Da S. Giuliano d'Albaro ricorda il triste epilogo di una relazione che per lungo tempo ha sperato potesse assumere le sembianze di un qualche cosa di inviolabile e sacro:

Quando l'altro giorno uscii dal vostro salotto con la prima impronta della vostra bocca sulla mia bocca mi parve d'aver profanato qualche cosa in noi, qualche cosa di ben più alto valore che quel breve spasimo dei nostri nervi giovanili, mi parve di veder disperso per un istante d'oblio un tesoro accumulato da entrambi, per tanto tempo, a fatica.
E ieri, l'altro, quando scendeste disfatta nel vestito nel cappello nei capelli, e mi lasciaste solo in quella volgare vettura di piazza, io mi abbandonai estenuatissimo contro la spalliera, dove alla finezza del vostro profumo andava succedendo l'acredine del cuoio logoro... E nel ritorno (orribile!) verso la mia casa, sentivo il sangue irrompermi nelle vene e percuotermi alla nuca come un maglio, e, col ritmo fragoroso dei vetri, risentivo sulla mia bocca, la crudeltà dei vostri canini. Sono rientrato in casa con un desiderio solo: partire, lasciare Torino subito.²⁰⁵

Queste ultime parole ispirano Gozzano a produrre i versi di *Una risorta*, aiutandoci finalmente a credere che il soggetto femminile coinvolto non può essere altri che Amalia («riseppi le sagaci/ labbra e commista ai baci/ l'asprezza dei canini»). Nella lirica si può avvertire uno spostamento tattico: la presenza femminile produce nel poeta un susseguirsi di sentimenti contrastanti: dapprima egli è attirato dalla mansuetudine di quell'Amalia che compare nella prima sezione («Muta [...] mi strinse le due mani/ con tenerezza immensa.») arrivando ad ammettere che, *forse*, «in quella familiare mitezza di sorella» poteva nascondersi colei che finalmente avrebbe potuto amare. Non un accenno alle peculiarità fisiche della donna, le quali però non tardano ad arrivare, minacciose fino al punto di restaurare in Guido il ricordo dell'incancellabile evento. Nella seconda parte, l'immagine mite e soave di Amalia (quella che il poeta avrebbe voluto conservare) viene soppiantata in vista di un richiamo corporale che risveglia la libido forzatamente fatta sottacere. I bei denti, la bocca sagace, i capelli gemmati a lungo rifiutati, per troppo tempo desiderati, riemergono come fantasmi dall'oscurità delle proprie ristrettezze sensoriali ed attribuiscono alla donna una violenza sessuale quasi vampiresca. In realtà Amalia è sempre la stessa donna vista da due prospettive differenti, le stesse che determinano la coesistenza di una doppia personalità d'autore: l'una, irresolubile prigioniera del reale, ne produce una seconda che può vivere solo in un mondo poetico nutrito di ideali e di assenze. La duplicazione dell'immagine di Amalia avviene dopo il compimento della «cosa cattiva»: il poeta scioglie il sentimento

²⁰⁴ 11 dicembre 1907, p. 69

²⁰⁵ 9 dicembre 1907, pp. 67-68

di malinconia depositatosi sul suo cuore, decidendo di rivolgersi alla donna inoffensiva che non esiste più, a quell'amica che, con la sua "mitezza di sorella", «sa [...] prendere una mano nella mano con gesto così soave»²⁰⁶, a colei che nei suoi sogni d'amore erotici gli sussurrava, arretrando, «stiamo savi!»²⁰⁷. Il corpo diviene uno scarto, la crisalide da cui sgorga l'anima-farfalla (ψυχή)²⁰⁸. L'immagine spirituale di Amalia, così come l'alter ego di Gozzano, necessita di sopravvivere in un luogo lontano dal tempo presente («È uno strano contrasto: il paesaggio esterno e il mio paesaggio interiore...»²⁰⁹). Il rifugio fuori Torino in cui si colloca effettivamente il poeta, impedisce ogni eventualità di incontro con l'Amalia attuale. Di lei deve persistere solo l'anima originariamente incontrata tra i versi delle *Vergini*:

Di Voi ho perduto la parte meno cara al mio spirito: la creatura amante, ma mi resta l'altra, la sola compagna alla quale io tenga veramente: l'amica buona, la compagna *necessaria*. Tanto necessaria. Anche di lontano, specialmente di lontano [...]. Voi siete lo spirito più affine al mio, come predilezioni e come sogni [...].²¹⁰

Gozzano desidererebbe restituirla ai suoi componimenti sintetizzandola a pura voce (privilegio che, tuttavia, la rende più viva ed attuale delle donne delle sue fantasie).

A S. Giuliano d'Albaro possono verificarsi cose superbamente poetiche: il mare consola e purifica il poeta («io mi sento l'anima leggera e monda, nata da ieri!»²¹¹). L'energica onda cancella il peccato di quell'ultimo loro incontro: «ciò che è stato è come se non fosse stato»²¹² e «della cosa cattiva più nulla resta fuor che una dolcezza un po' acre sulle labbra e sulle gengive»²¹³:

Gli istanti di aberrazione giovanile che ci avvinsero l'un l'altro sono già dimenticati (bel altre cose cancella e corrode il Mare!) ed io mi sento già estraneo, immune dal vostro fascino fisico, franco da ogni schiavitù voluttuosa.²¹⁴

il poeta potrebbe addirittura dubitare che l'evento si sia effettivamente verificato («Ricordo – o sogno?»²¹⁵; «ma è stato vero?»²¹⁶). La natura soccorre Gozzano

²⁰⁶ 20 giugno 1908, p.119

²⁰⁷ 12 novembre 1907, p. 56

²⁰⁸ A tal proposito vedi: BOSSINA, LUCIANO, *Circe, Cocotte e gli amori ancillari*, in «Levia Gravia», vol. I, 1999, in particolare le pp.61-66.

²⁰⁹ 24 maggio 1908, p.113

²¹⁰ *Ibidem*, p.114

²¹¹ 9 dicembre 1907, p.66

²¹² 21 marzo 1908, p.96

²¹³ Lettera sovra citata, p.66

²¹⁴ 6 gennaio 1908, p.83

trasportandolo alle origini: raggiunto un rassicurante stato di pace, egli può finalmente iniziare il suo colloquio con un'immagine ideale di donna. E a tal proposito, la scelta del luogo si fa emblematica:

Ritornando qui, nel luogo stesso dove avevo ricevute le vostre prime lettere, il mio spirito si è ricongiunto al tempo nel quale ancora Voi eravate per me «Amalia Guglielminetti». ²¹⁷

La dislocazione temporale è avvenuta. L'unica reliquia che di Amalia resta è un'«effigie pensosa» utilizzata come segnalibro de *La sensitiva* di P. B. Shelley; una piccola consolazione che contribuisce a rendere sedentario il ricordo dell'aspetto della donna, dal momento che di lei «restano superstiti nella retina qualche atteggiamento della persona, qualche nota della voce, non altro»²¹⁸. Amalia non subisce passivamente le decisioni del giovane compagno d'arte e gli domanda quale sia questa nuova immagine ch'egli dev'essersi foggiate di lei («Vorrei vedere me stessa chiaramente nel vostro intimo [...] sapere quello che io sono in questo momento per Voi»²¹⁹). Gozzano, ne conserva un'«immagine dolce e immutabile, fresca»²²⁰ ma, soprattutto, esonerata da ogni contaminazione del tempo presente («Io non vedrò le tue vesti nuove»²²¹):

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. ²²²

Il poeta tenta di rendere totalizzante il ricordo rivolto alla primissima Amalia dimenticandone la persona attuale «come se fosse morta»²²³ («la tua figura mi è diventata estranea come se scomparsa in una tomba o in un laberinto»²²⁴ poiché «non sono le ore di follia estrema quelle che lasciano nell'anima la traccia più duratura»²²⁵). L'incorrotta poetessa del passato diviene, al pari delle donne oniriche, colei che *forse* il poeta avrebbe potuto amare: un sentimento che nella triste realtà dei fatti egli non potrà mai rivolgere ad una donna odierna e respirante. Quello di Amalia e di Guido doveva

²¹⁵ *Il gioco del silenzio*, v.2-3

²¹⁶ 12 marzo 1908, p.92

²¹⁷ 9 dicembre 1907, p.65

²¹⁸ *Ibidem*

²¹⁹ 29 dicembre 1907, p.80

²²⁰ 15 gennaio 1908, p.86

²²¹ 30 marzo 1908, p.100

²²² 12 marzo 1908, p.92

²²³ 9 dicembre 1907, p.65

²²⁴ 24 maggio 1908, p.113

²²⁵ 17 aprile 1908, p.107

amica mia, ha invece molti ostacoli, per quanto voi vi siate generosamente adoperata a debellare le convenienze...²³⁰

Ma l'invitante bellezza della poetessa risulta essere un rischioso ostacolo alla concretizzazione dell'intimo *compagnonnage*. In più momenti Gozzano, per realizzare almeno in parte questo suo eteroclitico desiderio, si rivolge all'amica con una terminologia di genere maschile: lei è il «buon amico»²³¹ a cui direbbe molte cose «se non fosse giovane e bella»; è il George Sand mancato, quando neppure lui poteva paragonarsi ad Alfred de Musset (lettera del 4 ottobre 1907); Amalia è ancora, e a più riprese, il «dolce compagno di sogni, mite nel consiglio, solerte nell'aiuto»²³². L'impedimento della carne non è un problema, può essere aggirato per il tramite della lontananza: le pagine spedite faranno le veci dell'amico assente. Mentre la donna del primo tempo continua a nutrire i sogni ideali di Gozzano, l'Amalia che ancora vive non può di certo essere ignorata: invitata ad assumere connotati maschili, ella diventa il buon compagno dell'omonima poesia che, insieme al poeta, dimentica uno sterile passato di passioni («Scenda l'oblio; immuni da languori/ si prosegua più forti pel sentiero,/ buoni compagni ed alleati: sempre»²³³). La trasmutazione sessuale avvenuta nella figura attuale di Amalia, altro non è che l'ennesimo tentativo di idealizzare una situazione che non coincide con la realtà dei fatti.

L'esperienza vissuta con la poetessa Amalia Guglielminetti conferma l'aridità interiore di Gozzano. Il poeta, riconoscendo la straordinarietà di una donna che di sé ha saputo assetare l'anima prima ancora del corpo, si convince del fatto che, mancando d'amore in un'occasione così propizia al cuore, non vi sarà modo per cui egli potrà legarsi sentimentalmente ad altri soggetti femminili. Preferendo tendere la mano all'immagine trascorsa di Amalia, egli scioglie da sé l'originale invitandola a rinfrancarsi tra le braccia sane di un altro uomo:

Io sono felice di non dovervi più rivedere. E forse non soffrirò. Voi soffrirete anche meno. Forse presto vi coglierà una passione forte per un uomo forte. Ve lo auguro – beato il cuore vostro che sa ammalarsi di questi mali! – io mi sento irrevocabilmente sano, fasciato di analisi e di malinconia.²³⁴

²³⁰ 23 ottobre 1907, p.47

²³¹ Lettera sovra citata, p.101

²³² 12 marzo 1908, p.92

²³³ *Il buon compagno*, vv.12-14

²³⁴ 12 marzo 1908, p.93

3. La rappresentazione gozzaniana dell'utopistico femminile: *Le dames du temps jadis* messaggere di valori ideali

Oggi t'agognò,
o vestita di tempo! Oggi ho bisogno
del tuo passato!

Gozzano, ricevendo una grande delusione sul piano del reale, decide di risarcirsi con la poesia, luogo dove tutto è possibile reperire; strumento utile alla propria personale lotta. Soprattutto in seguito all'esperienza intrattenuta con la Guglielminetti, egli può ufficialmente definirsi sterile d'amore, accentuando ulteriormente il contrasto con se stesso. Presa coscienza della propria carenza emotiva, il poeta decide di contrattaccare sperimentando le circostanze adatte a fargli assumere, anche solo occasionalmente, quegli attributi sentimentali che in vita non potrebbe mai ricevere. Le figure positive della sua creatività poetica – generate per determinare un contrasto con l'inalterabile e triste verità di cui egli è succube – sono tutte custodite in un passato onirico e difese dalle angustie del presente. Inappagato, il poeta trova ristoro al proprio male presso creature sfuggenti che, una volta evocate, possono vivere solo per breve durata, poiché il periodo storico a cui esse sono ancorate si è già verificato e non vi è modo per cui possa replicarsi, sovrapponendosi, per giunta, ad un altro arco temporale. La passione gozzaniana per le donne morte o inaccessibili potrebbe rappresentare «l'ultima metamorfosi dell'*amor de lohn*»¹ di cui Jaufré Rudel, poeta e trovatore francese, fu il più grande cantore. Della sua produzione in versi vogliamo ricordare, in particolar modo, il celebre componimento *Lanquan li jorn son lonc en mai* dove viene privilegiato e magnificato un amore di lontano, estraneo alla vista:

Ja mais d'amor no·m jauzirai
si no·m jau d'est'amor de lonh²

Si tratta di un sentimento destinato a perdurare nell'attimo della visione, a causa di un'incolmabile distanza spaziale che ne impedisce la perpetuazione:

Iratz e jauzens m'en partrai,

¹ PAPPALARDO, FERDINANDO, *op.cit.*, p.81 (vedi anche GAREFFI, ANDREA, *L'io trascorso di Guido Gozzano*, in «Nuovi Argomenti», XXVIII (2004), p.289)

² Per questi e per i successivi versi, la traduzione è quella di Roberto Gagliardi: Mai d'amore io godrò/ se non godo di questo amor lontano.//

s'ieu ja la vei l'amor de lonh;
mas no sai quoras la veirai,
car trop son nostras terras lonh³

L'amore inneggiato da Rudel è associato ad un fatto reale che lo coinvolse in prima persona: lui, il principe di Blaia, si era innamorato della contessa di Tripoli senza averla mai vista, solo per il bene che ne aveva sentito dire dai pellegrini siriani. L'io lirico del cantore è travolto da una sorta di *heisser sehnsucht* ("ardente nostalgia") che scaturisce dal bisogno pressante di un *quid* lontano e irraggiungibile. Analogamente, la lirica gozzaniana rivolta alle donne trascorse nasce da un irreparabile vuoto che causa un violento desiderio, quello che Sant'Agostino definiva *rerum absentium concupiscentia* ("brama ardente delle cose assenti"): «Vieni.» recitano i versi di richiamo di Cocotte «Oggi ho bisogno del tuo passato»⁴. Il poeta è attratto da quelle figure femminili «vestite di tempo»⁵ che non potrebbero in alcun modo ricambiare i suoi sentimenti: l'ancoraggio di ognuna di esse ad un passato ormai estinto, è l'elemento chiave che le rende adatte a risvegliare il sopito sentimento di Gozzano. Depositandosi nel suo intimo come antichi e nostalgici desideri mai realizzati, queste benevole immagini «risparmiate dall'usura dell'esperienza»⁶ suscitano in lui un senso di particolare soddisfazione. Il loro limite di apparizione procura al poeta un'amara malinconia nel momento dell'inesorabile ritorno presso ciò che effettivamente è ed è stato. Nonostante il demoralizzante esito, lo sfogo poetico gli è necessario per promuovere un aspetto della propria nuova personalità che lo rende capace di agire dal punto di vista sentimentale. Gozzano decide di valicare le frontiere del suo mondo per accedere ad una dimensione alternativa che gli permetta di piagarsi d'amore, quella ferita che, al di qua degli artificiosi suoi versi, gli parve «dolcissima in altrui»⁷. Le donne foggiate dalla fantasia del poeta, a differenza delle reali illuse che appesantiscono la pallida falange dileguando senza lasciare alcuna traccia, possiedono una dote miracolosa: quella di saper riscaldare il cuore del «gelido sognatore» predisponendolo all'eventualità di accedere «al tenero prodigio»⁸. La figura femminile ideale promossa da Gozzano verte al semplice, al

³ Triste e gioioso me ne partirò/ dopo averlo visto, l'amore lontano:/ ma non so quando lo vedrò,/ perché le nostre terre sono troppo lontane.//

⁴ *Cocotte*, vv.21-22, sez. IV

⁵ *Cocotte*, v.21, sez. IV

⁶ PAPPALARDO, FERDINANDO, *op.cit.*, p.80

⁷ *Convito*, v.16

⁸ *La Signorina Felicita*, vv.21-22, sez. V

quotidiano: egli si rifugia in quei personaggi onirici che, per molte ragioni, determinano un'opposizione alle sue scelte e condizioni di vita. L'interesse rivolto a questo genere contrastivo di donne, si risolve nel tentativo di organizzare un contesto vitale differente da quello che effettivamente lo coinvolge. Nell'atto di divenire altro da sé, il poeta si rende disponibile ad escludere dal quadro poetico le attrazioni del reale: innanzitutto le presenze femminili ideali che abitano i suoi versi non sono dotate di un corpo⁹ (ad eccezione di qualche rara indicazione fisica che, però, è sempre funzionale al senso che le loro persone vogliono esprimere), per cui il fascino seducente che spinge Gozzano ad avvicinarsi a loro non ha nulla a che vedere con la dimensione sessuale. Ne è un emblema la lirica *Ad un'ignota*, in cui il poeta dichiara di non conoscere l'identità e gli attributi fisici della donna a cui si sta rivolgendo e, soprattutto, di non esserne affatto curioso. L'assenza (o la lontananza) fisica ed il mancato riferimento ad un soggetto desumibile dalla realtà è il principio base della poetica dell'ideale gozzaniana:

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.

Ma so che vivi nel silenzio; come
care ti sono le mie rime: questo
ti fa sorella nel mio sogno mesto,
o amica senza volto e senza nome.¹⁰

L'unico e provvisorio luogo in cui il poeta può giovare della presenza della sconosciuta è collocato tra i confini di un «sogno fatto di rimpianto»¹¹, «nutrito d'abbandono»¹²: al di fuori di esso, egli è convinto del fatto che i loro destini quasi certamente non si incroceranno («forse non mai, non mai c'incontreremo,/ forse non ti vedrò, non mi vedrai»¹³) e ne gode («supremo è il bene che non giunge mai!»¹⁴) dal momento che «più di quella che ci siede accanto/ cara è l'amica che non mai vedremo»¹⁵.

L'ignota sintetizza nella propria figura il circuito di quelle donne che occupano soprattutto la seconda sezione de *I Colloqui*: solo *alle soglie* del sogno il poeta potrà

⁹ Felicità è l'eccezione, ma l'indicazione delle sue peculiarità fisiche risponde ad un messaggio che il poeta intende lanciare. Lo vedremo nelle prossime pagine del presente capitolo.

¹⁰ *Ad un'ignota*, vv.1-10

¹¹ *Ibidem*, v. 9

¹² *Cocotte*, vv.25-26

¹³ *Ad un'ignota*, vv.10-11

¹⁴ *Ibidem*, v. 14

¹⁵ *Ibidem*, vv.12-13

dirsi capace di esercitare la propria nuova abilità che, seppur fittizia, gli consentirà di indossare occasionalmente i panni del buon sentimentale. Gozzano, stanco delle «donne rifatte sui romanzi»¹⁶, dirige la propria attenzione verso soggetti semplici, reietti, appartati che, a motivo della loro remota provenienza, esercitano su di lui una seduzione inappagabile. Oltretutto, in questo paragrafo avremo modo di notare come alcune delle immagini femminili dell'utopistico gozzaniano conservino entro i propri labili confini di esistenza le condizioni di benessere fisico e psichico non elargite al poeta nel contesto della sua reale vita. La volontà di amare si sovrappone al desiderio di vivere secondo gli ideali assunti dalle sue stesse manifestazioni oniriche. Graziella, definita anzitutto «via della salute»¹⁷, incarna il «sogno vano» di Guido di possedere un «torace sano e un ottimo intestino»¹⁸; Virginia è il pudore a cui il poeta può oniricamente aderire, ma solo facendo tacere i sensi associati alla propria spinta personalità, ed indossando i panni di un alter ego positivo capace di provare un sentimento deviante dalla carnalità; Felicità rappresenta l'«inconsapevolezza»¹⁹ incoraggiata e facilitata dallo stato di esclusione dal mondo, una condizione che impedirebbe a Gozzano di avere «la mente faticata dalle pagine» e «il cuore devastato dall'indagine»²⁰; Cocotte – la fatata «cattiva Signorina» che già abbiamo avuto modo di conoscere – avrebbe la capacità di rendere nuovamente attuale la nostalgica condizione di un'innocenza perduta («Vieni! Sarà come se a me, per mano, / tu riportassi me stesso d'allora. / Il bimbo parlerà con la Signora.»²¹); ed infine, Carlotta, la quasi diciassettenne amica di Nonna Speranza, è l'ingenua sognatrice che permette al poeta di parlare d'amore: un vagheggiamento che gli sarebbe impossibile rivolgere ad una donna del presente. Purché «non la si riveda nel fiore»²², Carlotta diviene il prototipo di colei che egli potrebbe amare, «amare d'amore». La summa delle creature ivi indicate conferisce al visionario Gozzano un'identità nuova, gestita sulla base di risorse fisiche e comportamentali che nell'attualità dei suoi giorni non gli appartengono. La tensione verso l'ideale è la tensione verso ciò che non si è verificato e che può essere reso solo attraverso la pratica del sogno. Il progetto artistico germinato dai più profondi desideri del poeta, riguarda l'allestimento di uno spazio

¹⁶ *La Signorina Felicità*, vv.17-18, sez. V

¹⁷ *Le due strade*, v.29

¹⁸ *Nemesi*, vv.47-48

¹⁹ *La via del rifugio*, v.44

²⁰ *L'analfabeta*, vv.45-48

²¹ *Cocotte*, vv.37-39, sez. IV

²² *L'amica di Nonna Speranza*, riferimento ai vv.11-12, sez. V

surreale a lui propizio, l'unico ch'egli vorrebbe far sopravvivere anche a discapito della propria vera, ma – ahimè – corrotta, esistenza:

Resupino sull'erba
(ho detto che non voglio
raccorti, o quatrifoglio)
non penso a che mi serba

la Vita.²³

La Vita?

Un gioco affatto
degnò di vituperio
se si mantenga intatto
un qualche desiderio.

Un desiderio? Sto
supino nel trifoglio
e vedo un quadrifoglio
che non raccoglierò.

La soluzione escogitata da Gozzano per rendere sopportabile la propria reale condizione, è quella di estraniarsi ai «casi della vita»²⁴ valicando le frontiere del presente attivo: il suo artificioso universo assume le sembianze del desiderio inappagato («intatto»); il quadrifoglio non colto è l'allegoria di un ideale inossidabile.

Attraversiamo ora i versi della raccolta che ci invitano a fare luce sulla pluralità degli aspetti fondamentali dell'utopistico femminile gozzaniano: Graziella, Virginia e Felicità saranno le nostre interlocutrici principali, poiché, a mio avviso, nelle loro figure si concentra un più vasto assortimento di tematiche legate alla dimensione dell'ideale. Iniziamo dunque la nostra indagine analizzando uno di questi primi componenti di ampia architettura romanzesca: *Le due strade*. La lirica, appartenente già al corpo poetico de *La via del rifugio*, viene riproposta dall'autore nella successiva raccolta occupando la terza posizione de *Il giovanile errore*. La subitanea apparizione di una prima positiva immagine femminile già all'altezza della prima sezione è significativa, poiché anticipa il contrasto di cui il giovane Guido risulta essere vittima permanente: quello tra un amore sessualizzato ed un sentimento pudico disinteressato alla carne. Il poeta sta deambulando con l'amante entro i confini del suo reale e malinconico

²³ *La via del rifugio*, vv.37-41

²⁴ *Ibidem*, vv.29-30

presente, il cui spazio è reso riconoscibile dalla descrizione paesaggistica affidata ai versi introduttivi. Guido specifica fin da subito la propria già destinata assegnazione alla tipologia di donne cui fa parte l'Amica, emblema dell'amore carnale e dell'inarrestabile flusso vitale («Andavo con l'Amica, recando nell'ascesa/ la triste che già pesa nostra catena antica»²⁵). L'innocua camminata diviene, entro metafora, un susseguirsi senza sosta di sepolcrali passi verso la morte. Il laccio della funesta cogitazione del personaggio maschile viene allentato nel momento in cui, inaspettatamente, fa la sua miracolosa comparsa una giovane e sorridente diciottenne: Grazia. Il drammatico percorso viene interrotto dalla felice intromissione di questo elemento luminoso e fresco, quasi panico, poiché emerso dal paesaggio naturale («nel lento oblio, rapidamente in vista/ apparve una ciclista a sommo del pendio»²⁶) di cui, oltretutto, trattiene la fragranza («con l'aroma degli abeti, l'aroma di quell'adolescenza»²⁷). Graziella si fa rappresentante dei numerosi e più nostalgici desideri gozzaniani: il distico di elogio che il poeta riserva alla giovane immacolata compendia le qualità che la rendono irresistibile:

- O via della salute, o vergine apparita,
o via tutta fiorita di gioie non mietute.²⁸

Puerile, illibata e sana: un team di aggettivi idoneo ad esaurire la descrizione della protagonista, nella prospettiva in cui ciò che davvero è importante è il senso veicolato dalla sua persona. Del giovane corpo vengono dati solo pochi indizi: è bella e bruna. La sua chioma pare «disfatta nel tocco da fantino»²⁹. Veste delle «gonnelle corte»³⁰, eppure, negli atteggiamenti, pare già donna. Nient'altro viene detto a proposito delle risorse sensorialmente percepibili che la sua visione offre. Graziella si installa temporaneamente entro le coordinate spaziali del poeta, sollecitandolo ad una silenziosa riflessione su ciò che, per lui, risulta essersi già compiuto. La «piccola dolcissima figura di fanciulla moderna»³¹ non proviene da un periodo storico già avveratosi e conclusosi:

²⁵ *Le due strade*, vv.3-4 (il testo poetico a cui facciamo riferimento, è quello registrato ne *La via del rifugio*)

²⁶ *Ibidem*, vv.5-6

²⁷ *Ibidem*, v.28

²⁸ *Ibidem*, vv.29-30

²⁹ *Ibidem*, v.26

³⁰ *Ibidem*, v.23

³¹ Lettera ad Amalia Guglielminetti del 7 giugno 1907, p. 15

vive ora, incarnando il desiderio stesso del poeta di riassaporare l'età della giovinezza. Da parte di Gozzano non vi è un'esplicita evocazione del soggetto subentrante (come, al contrario, si verifica per Cocotte). Tuttavia Graziella compare con tempismo tra i pensieri foschi del poeta, rispondendo alla sua muta richiesta di soccorso: il lento abbandonarsi su di una strada a senso unico viene interrotto da un vivace richiamo alla vita di un tempo. La «via tutta fiorita» identificata nella giovane, si diversifica dall'itinerario che il personaggio maschile, in comunione con l'amante, è obbligato a rispettare. Graziella appartiene a quell'età in cui ogni cosa è entusiasmante, amabile, proprio perché deve ancora accadere: in tal senso, l'immagine delle «gioie non mietute» regge il confronto con le emblematiche «rose non colte». La gioventù, così cara a Gozzano, ritorna per brevissimi istanti: la durata di una conversazione ne cronometra l'apparenza. Ma la fanciulla non comunica con l'Avvocato: al contrario, si intrattiene con la di lui Amica, portavoce dei suoi ricordi d'infanzia («colei che vide al gioco la piccola Graziella»³²). Al poeta non viene rivolta alcuna parola: l'unico privilegio concessogli durante il tragitto è quello di reggere la bicicletta, il mezzo di trasporto adibito per permettere a Graziella un più rapido spostamento. Il dialogo intrattenuto tra le due contrastanti immagini femminili viene bruscamente interrotto dall'inserzione del monologo interiore attribuito all'io lirico («Così dicevo senza parola»³³). Il poeta gode di quella respirante visione primaverile: l'arrivo della fanciulla è il suo ritorno ad un ingenuo tempo passato. Ma l'incanto termina nel momento in cui il protagonista volge lo sguardo ed il pensiero all'Amica, vittima di una drammatica e dettagliata descrizione: ella, consapevole del fatto di non essere più rigogliosa come un tempo (Gozzano suggerisce che potrebbe avere gli anni di sua madre), altera le proprie fattezze illudendosi di poter dissimulare lo sgarbo del tempo³⁴ (ma «il tempo è già più forte di

³² *Ibidem*, v.56

³³ *Ibidem*, v.37

³⁴ Il mascheramento dell'età che avanza, lo ritroviamo anche nell'episodio della Contessa di Castiglione Virginia Oldoini, ricordatoci da Gozzano nella poesia che chiude la raccolta. La leggenda narra che la bellissima donna abbia deciso di nascondersi fino alla fine dei suoi giorni, per favorire, di sé, la conservazione di un'immagine giovane ed attraente. Quello di perpetuarsi giovane, è lo stesso desiderio che coinvolge anche il poeta:

L'immagine di me voglio che sia
 Sempre ventenne, come in un ritratto;
 amici miei, non mi vedrete in via,

curvo dagli anni, tremulo e disfatto!
 (sez. III, vv.1-4)

tutto il tuo coraggio»³⁵). In lei ogni grazia è ormai assente nel confronto con la giovane («Al freddo che s'annunzia piegan le rose intatte»³⁶). L'atto di sfida lanciato allo scorrere inesorabile dei giorni («ma la donna combatte nell'ultima rinunzia»³⁷) la rende simile alla donna che Pirandello adopererà come modello per chiarire la poetica dell'umorismo: la compagna di viaggio, infatti, «triste accanto a quell'adolescenza»³⁸, aveva

la bocca vermiglia
troppo, le tinte ciglia e l'opera del bistro

intorno all'occhio stanco, la piega di quei labri,
l'inganno dei cinabri sul volto troppo bianco,

gli accesi dal veleno biondissimi capelli:
in altro tempo belli d'un bel biondo sereno.³⁹

Il poeta è consapevole del fatto che l'età dell'innocenza è da lui dipartita, ed il «terribile sfacelo»⁴⁰ a cui egli assiste altro non è che lo spettacolo della sua stessa futura decadenza. Egli è obbligatoriamente indotto a proseguire il cammino in compagnia della donna adulta: la possibilità della seconda strada è in realtà un artificio che perdura fino al momento in cui Graziella deciderà di dileguarsi. E quando ciò accadrà, per il poeta e l'Amica non vi saranno alternative: il cerchio provvisoriamente perforato «dalla luce mattutina»⁴¹ si ricucirà nell'inevitabile ritorno alla cruda realtà («E seguitai l'amica, recando nell'ascesa/ la triste che già pesa nostra catena antica»⁴²). Mentre i due compagni continuano "l'ascesa", Graziella, allontanandosi, viene esortata a stare

La contessa ispira l'azione della Musa gozzaniana:

Ma la mia Musa non sarà l'attrice
Annosa che si trucca e paroleggia,
e la folla deride l'infelice;

giovine tacerà nella sua reggia,
come quella Contessa Castiglione
bellissima, di cui si favoleggia.
(vv.1-3, sez. III)

³⁵ *Le due strade*, v. 65

³⁶ *Ibidem*, v. 43

³⁷ *Ibidem*, v.44

³⁸ *Ibidem*, v.38

³⁹ *Ibidem*, vv.49-54

⁴⁰ *Ibidem*, v.48

⁴¹ *Ibidem*, v.58

⁴² *Ibidem*, v. 99-100 (che riprendono gli introduttivi 3-4)

«attenta alla discesa»⁴³: la strada fiorita, divergente da quella su cui cammina Guido, non si lascia attraversare da soggetti ad essa incompatibili, poiché il terreno che ella offre non può essere calpestato una seconda volta. L'età che la «dolce sorridente»⁴⁴ è incaricata di simboleggiare, ne *I Colloqui* di apertura viene paragonata all'«amante che s'apprezza/ solo nell'ora triste del congedo»⁴⁵: allo stesso modo il poeta, ammaliato dalla superficie eterea della giovane fanciulla, vorrebbe porgerle la mano e procedere al suo fianco («forse la buona via saresti al mio passaggio»⁴⁶). Gozzano non vuole rinunciare alla propria sorte, ma essere accompagnato dal ricordo di una giovinezza di lontano che attenuerebbe le angustie del suo presente stato:

discendere alla Morte come per rive calme,
discendere al Niente pel mio sentiere umano,
ma avere te per mano, o dolce sorridente! – ⁴⁷

La scelta lessicale di «sentiere umano» coadiuva il tentativo di attribuire connotati di natura celestiale al personaggio di Graziella: il fatto che Gozzano abbia deciso di specificare il sostantivo attraverso l'utilizzo di questo specifico termine, fa sì che si configuri autonomamente un contrasto con un soggetto atto ad identificare la componente «non-umana». Non a caso la precipitosa partenza della giovane è descritta come se, dal cielo, si stesse per compiere la riammissione di un angelo:

D'un balzo salì, prese l'avvio;
la macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo,
d'un batter d'ali ignote, come seguita a lato
da un non so che d'alato volgente con le ruote.

[...]

Volò, come sospesa la bicicletta snella ⁴⁸

Graziella è soggetta ad una doppia metamorfosi: presentandosi nelle vesti di Primavera, diviene, al suo commiato, creatura paradisiaca. Ma che ella assuma l'uno o l'altro cangiamento non ha importanza: ciò che veramente conta è che Grazia, dal suo originale

⁴³ *Ibidem*, v.92

⁴⁴ *Ibidem*, v.64

⁴⁵ *I Colloqui*, vv.18-19, sez. I

⁴⁶ *Le due strade*, v.31

⁴⁷ *Ibidem*, v.36

⁴⁸ *Ibidem*, vv.85-91

stato terreno di ragazza diciottenne, sia divenuta abitante di un luogo i cui confini non potranno mai coincidere con il «sentiere umano», se non accidentalmente e per il tramite di una visita sbrigativa. L'impossibile permanenza di questa ideale figura femminile desta l'attrazione di Guido: la fanciulla, al pari dell'età adolescenziale che egli non è stato in grado di assaporare come avrebbe potuto («O non assai goduta giovinezza»⁴⁹), si dilegua senza rivolgergli una parola, infondendogli nel cuore un sentimento di desiderio inappagato («Passò la giovinezza prima,/ il dono mi lasciò dell'abbandono!»⁵⁰). Il sorriso di Graziella schiusosi nel «balenio di perla»⁵¹ dei denti percepito di lontano, è lo stesso sorriso che viene attribuito alla giovinezza nei versi che introducono la raccolta («oggi ti vedo quale fosti, vedo/ il tuo sorriso»⁵²): il poeta si accorge solo a posteriori dell'incanto dell'età non colta, e il fatto che ne abbia gustato i frutti con voracità («dato il morso primo ecco che s'affretta»⁵³) senza accorgersi del valore di quelle circostanze, lo spinge a provare un più acuto rimpianto. Il senso di nostalgia diffusosi nell'interiorità di Guido dopo essersi reso conto di aver vissuto con bonarietà il più bel periodo della vita, viene illustrato mediante l'utilizzo di una parabola (che, peraltro, diviene il titolo della poesia stessa):

Il bimbo guarda tra le dieci dita
la bella mela che vi tiene stretta;
e indugia – tanto è lucida e perfetta –
e dar coi denti quella gran ferita.

Ma dato il morso primo ecco s'affretta:
e quel che morde par cosa scipita
per l'occhio intento al morso che l'aspetta...
E già la mela è per metà finita.

Il bimbo morde ancora – e ad ogni morso
sempre è lo sguardo che precede il dente –
fin che s'arresta al torso che già tocca.

«Non sentii quasi il gusto e giungo al torso!»
Pensa il bambino... Le pupille intente
ogni piacere tolsero alla bocca.

Parabola raccoglie il pensiero di Gozzano in pochi ed essenziali versi: la volontà di accedere nuovamente ad un tempo già verificatosi per subirne il fascino

⁴⁹ *Ibidem*, v.16

⁵⁰ *Ibidem*, 2-3

⁵¹ *Le due strade*, v.94

⁵² *I Colloqui*, vv.17-18, sez. I

⁵³ *Parabola*, v.5

precedentemente ignorato, appartiene ad un uomo in forte contrasto con il proprio presente. Ciò che non riguarda lo scorrere attuale dei giorni è rimpianto e richiamato a vivere. D'altro canto egli è consapevole dell'impraticabilità di questa sua grande aspirazione e ne gioisce, poiché lo motiva a credere che ciò che non si verifica sul piano del tangibile è destinato a restare un positivo abbaglio protetto dai confini dell'ideale. L'allontanamento di Graziella (ovvero, il definitivo addio della giovinezza) lo invita a compiangere una stagione perduta: più il poeta avanza verso «l'altra meta»⁵⁴, più si avvede che la gioventù, ormai fattasi miraggio, fu davvero incantevole, «bella come un bel romanzo»⁵⁵, ossia come un qualche cosa che ha a che vedere con lo stratagemma della finzione. Il fatto che il tempo di cui non si è fatta giusta esperienza riceva un commento positivo da parte di un personaggio inconsapevolmente astenutosi, non può che sollecitarlo a credere che si tratti del tempo più bello dell'esistenza, dopo il quale non può che verificarsi una frenetica decadenza verso la morte. Gozzano infatti, chiarisce la scelta terminologica nei versi immediatamente successivi (la lirica è quella introduttiva alla raccolta):

Ma un bel romanzo che non fu vissuto
da me, ch'io vidi vivere da quello
che mi seguì, dal mio fratello muto.⁵⁶

Il «fratello muto» a cui fa riferimento il poeta altri non è che il suo alter ego operante, colui che si preoccupò di vivere mentre egli era indaffarato a colloquiare attraverso la stesura dei suoi sogni d'arte («visse quella vita che non vissi»⁵⁷; «Egli ama e vive la sua dolce vita;/ non io che, solo nei miei sogni d'arte,/ narrai la *bella favola compita*»⁵⁸); colui che, seguendolo, decise di intrattenersi presso un passato allietante. Il ritratto che Guido ne offre coincide con gli attributi scelti per tratteggiare l'essenziale figura di Graziella. L'Altro viene rappresentato «giovine e bello»⁵⁹ (ma anche «adolescente forte»⁶⁰ nella lirica *Il più atto*) e la fanciulla è similmente descritta «adolescente [...]

⁵⁴ *I Colloqui*, v.21, sez. I

⁵⁵ *Ibidem*, v.22, sez. I

⁵⁶ *Ibidem*, vv.1-3, sez. II

⁵⁷ *Ibidem*, vv.4-5, sez. II

⁵⁸ *Ibidem*, vv.13-15, sez. II. Il corsivo è mio. La formula finale è un evidente rimando petrarchesco: «La mia favola breve è già compita» (*I' pur ascolto, et non odo novella*, dal «Canzoniere» – *Rerum vulgarium fragmenta*). Il termine «compita» indica la breve durata della sceneggiata, cioè della «fabula».

⁵⁹ *Ibidem*, v.6, sez. II

⁶⁰ *Il più atto*, v.1

forte bella»⁶¹. Il fantasmatico fratello riproduce «lo spettro ideale» di Gozzano, un perfetto simulacro che possiede i connotati di cui è carente l'io originale («Ed egli sia quell'uno ch'io non fui!»⁶²). È significativo il fatto che proprio la giovinezza e la bellezza vengano selezionate per tracciare il profilo ideale di un non attuale ego: il poeta è infatti convinto che lo scorrere del tempo abbia provocato una precoce estraniamento delle stesse caratteristiche dalla propria persona («Sono vecchio, sono/ vecchio!»; «guardo il sole che declina/ già lentamente sul mio cielo grigio»⁶³), così da esortarlo ad organizzare un'alternativa di sé in grado di eternarle. Il fratello muto, nato dagli stessi ingredienti amalgamati per creare l'impasto ideale della giovane delle *Due strade*, risulta essere l'unico personaggio veramente in grado di attraversare la «via tutta fiorita» in compagnia di Graziella. Mentre la personificazione delle più profonde nostalgie del poeta avrebbe la possibilità di farsi scortare dalla giovane apparita («A lui vada la vita! A lui le rose»⁶⁴), Gozzano è, al contrario, irrimediabilmente destinato alla tediosa amante, e quindi alla dimensione della morte⁶⁵. A tal proposito c'è motivo di credere che l'Amica possa interpretare il ruolo esercitato dalla spettrale «Signora vestita di nulla», colei che nei primi versi de *L'ipotesi* il poeta diceva, desolato, di avere come sgradita compagna di viaggio, un tedioso ostacolo al raggiungimento dei propri ideali desiderati:

Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,
se già la Signora vestita di nulla non fosse *per via*...⁶⁶

Graziella, personificazione della salute, si allontana da un uomo dal destino segnato, vittima di un patto di sangue concordato tra la Morte e la sua implacabile malattia.

La risposta negativa esplicitata dal silenzio della fanciulla, non si configura solo come il rifiuto da parte della giovinezza (o della sanità fisica) di riproporsi alle soglie dell'esistenza del poeta: la taciturna dipartenza della giovane (che, senza proferire alcuna parola di ringraziamento, estorce la bicicletta dalle mani dell'Avvocato), declina ogni eventualità di legame sentimentale. Graziella, al pari delle altre donne oniriche che

⁶¹ *Le due strade*, vv.1-2

⁶² *Il più atto*, v. 9

⁶³ *I Colloqui*, vv.8-9, sez. I

⁶⁴ *Il più atto*, v.7

⁶⁵ BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Le colline, i maestri, gli dei* in «La scala di Giacobbe», saggi, 3, 1992.

⁶⁶ *L'ipotesi*, vv.1-2, sez. I (il corsivo è mio)

incontreremo a breve, diviene una delle rappresentanti di un amore agognato perché irrealizzabile: il poeta, infatti, crede di poterla amare perché sa che non può appartenere alla sua realtà, in quanto creatura sospesa tra il passato ed il sogno. La fanciulla, acerba passeggiatrice dei sentieri dell'anima di Gozzano, può essere un ideale soggetto d'amore proprio perché è avulsa dal presente corrotto e devastato da cui egli tenta invano di alienarsi. In particolar modo Grazia si discosta notevolmente dal genere di donne che il poeta è abituato a frequentare: Amalia, in una lettera del 7 giugno 1907, argomentando la dissimilitudine che coinvolge due precise categorie femminili, decide di prendere come esempio il giovane prodotto letterario gozzaniano allineandolo alle proprie positive creazioni femminili (le *Vergini*):

Io non ho mai compreso come mai gli uomini si sentano tanto più attratti verso una donna, – la quale appartiene ad un marito che spesso vi ripugna, la quale ha dei figli che spesso v'annoiano, – che non verso una fanciulla tutta nuova d'anima, tutta fresca di persona, protesa tutta verso una speranza d'amore, verso quella «che tutto brama e ignora» e «su tutto il folle desiderio incita». [...] Anche Voi avete una piccola figura di fanciulla moderna in Graziella a cui ben vorreste affidare la vostra mano e compiere con lei l'ascesa, invece d'affaticarvi in recar con l'antica amica l'antica catena. Non sempre dunque vi è parsa tanto triste e ambigua la creatura ch'io amo e difendo.⁶⁷

Graziella, «fanciulla tutta nuova d'anima» e «tutta fresca di persona», diviene il simbolo per eccellenza dell'amore pudico. A differenza dell'«antica amica» corrosa dal tempo e dall'esperienza, la giovane ragazza si direbbe ancora impreparata a schiudere il suo corpo al piacere sensoriale. Non tanto a motivo della sua età (Graziella ha in realtà raggiunto i diciotto anni; può pertanto dirsi “maggiorrenne”), quanto piuttosto per la scelta dei termini che il poeta le affibbia insistentemente, la ragazza viene resa più puerile di quanto in realtà le spetterebbe. «Bambina ardita», v.21; «bimba», v. 31; «piccola Graziella» v. 92; sono in realtà scelte lemmatiche funzionali ad adempiere lo stato di «vergine apparita» (v. 29), confermando, cioè, l'illibatezza della protagonista. Inoltre, il dettaglio del «gran mazzo di rose» addobbante la bicicletta (simbolo floreale che D'Annunzio attribuiva alla bellezza e, per l'appunto, alla giovinezza), assume con Gozzano un incremento di significazione, destinando il motivo alla rappresentazione di un amore non concretizzato. La condizione della verginità non è indubitabile presso una ragazza dell'età di Grazia, e Guido pare saperlo bene quando, vestendo l'identità di Totò Merùmeni, accenna alle performances mattutine intrattenute con «la cuoca

⁶⁷ 7 giugno 1907, p.15

diciottenne» che «lo bacia in bocca, balza/ su di lui che la possiede»⁶⁸. Il poeta è intenzionato ad assegnare alla sua dama di sogno una pudicizia piena, che la idealizzi a tal punto da distinguerla persino dalle sue coetanee, autoctone di una vita accuratamente accettata. L'inaccessibile Graziella, abitacolo di «gioie non mietute» a motivo della sua castità, sollecita il poeta ad immaginarla compagna di viaggio fino al terminale approdo:

forse la buona via saresti al mio passaggio,
un dolce beveraggio alla malinconia.

O bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte;
discendere alla Morte come per rive calme ,

discendere al Niente pel mio sentiere umano,
ma avere te per mano, o dolce sorridente! –⁶⁹

L'avverbio che introduce il primo verso indicato in citazione è una costante della lirica dedicata alla raffigurazione dell'ideale. Credo che il «forse» gozzaniano (più o meno insistito a seconda delle esigenze del poeta) abbia, nel corpo lirico, un impatto fortemente emotivo. Grazie alla posizione strategica ad esso assegnata, potrebbe anzitutto indurre a cogliere due possibilità di significazione: la prima ha a che vedere con la volontà da parte del poeta di assicurare il mantenimento di una situazione di incertezza, in cui cioè nulla è fissato o considerato certo. Il vacillamento di Gozzano è reso funzionale alla logica dell'ideale, contrassegnata dall'incompiutezza interminabile delle cose e degli eventi. In secondo luogo, la ricorrenza dell'avverbio in più luoghi poetici (e quindi reso conforme all'eventualità di amare simultaneamente più donne apparse in contesti diversi), determina l'allineamento delle stesse figure femminili coinvolte. Gozzano si cautela da ciò che il suo testo poetico potrebbe provocare, ossia la sovrapposizione del prodotto letterario onirico ad un soggetto femminile ricavabile dal contesto reale. Ma per quanto siano state sollecitate da modelli appartenenti alla dimensione del vero, le creature ideate dalla fantasia gozzaniana non sono passibili ad alcuna allusione esterna alla pagina: ognuna ha una configurazione identitaria autonoma incaricata di riflettere un preciso ruolo entro le frontiere del paesaggio utopistico d'autore. Sebbene il caso di Graziella sia preponderante per la doppia finalità a cui il suo personaggio verte, tutte le donne dell'onirico sono accomunate dal fatto di essere

⁶⁸ *Totò Merùmeni*, vv.7-8, sez. III

⁶⁹ *Le due strade*, vv.31-36

impraticabili, inottenibili. La loro azione sentimentale non può che dipendere da un'eventualità.

Il desiderio di Guido si stanza dunque tra queste dinamiche di incertezza, ed il fatto che egli non possa venirne a capo lo convince a considerare perfetta ogni esperienza lontana dalla sua sfera d'azione. Grazia, al pari delle altre donne del suo sogno, gli fa addirittura ammettere che – forse – avrebbe il potere di schiudere il suo cuore facendogli assumere quel «dolce beveraggio» che, al tempo di *Convito*, pareva non potesse esistere:

A quale gelo condannato fui?
Non varrà *succo d'erbe* o l'arte maga?

III.

- Un maleficio fu dalla tua culla,
né varrà l'arte maga, o sognatore!⁷⁰

Il poeta vuole illudersi di aver finalmente trovato colei che tra i palmi delle mani nasconde quella chiave che, ne *Il responso*, si credeva dispersa «in chi sa quali abissi»⁷¹, unica soluzione favorevole all'apertura dello scrigno dei suoi sentimenti («O bimba, nelle tue palme chiudi la mia sorte»). Ma il rovinoso aspetto della compagna, studiato attentamente dalla vista di Guido, lo fa ricredere sulla possibilità di rendere attuabile la propria speranza. È uno spaventoso indizio la foglia decadente dell'Amica, il cui compito è quello di estorcerlo violentemente dal sogno causandone la disillusione. Dopo il blocco di versi riservato alla descrizione della compagna, il poeta, invitando il suo cuore a riassopirsi, riprende la formula di desiderio precedentemente proferita e la ripropone al negativo:

Cuore che non fioristi, è vano che t'affretti
verso miraggi schietti, in orti meno tristi.

[...]

Discenderai al niente pel tuo sentiere umano
e non avrai per mano la dolce sorridente.

ma l'*altro beveraggio* avrai fino alla morte⁷²

⁷⁰ *Convito*, vv.17-18 sez. II, vv.1-12, sez. III

⁷¹ *Il responso*, v.39

⁷² *Le due strade*, vv.59-65 (il corsivo è mio)

In questo momento di lucidità, Gozzano si convince del fatto che non può esistere possibilità di fuga dal tragitto a cui egli è irrimediabilmente destinato: non gli giova soffermarsi e «gittare i sogni sparsi per una vita nuova»⁷³. Egli è deputato alla consunta donna di carne che, nel raffronto con la giovane, si fa testimone dell'autentica realtà dei fatti a cui Guido deve necessariamente rispondere. In questi versi Gozzano subisce una duplicazione, la stessa che, in precedenza, avevamo individuato servendoci dell'antitesi uomo/poeta: il personaggio che cammina con l'Amica è diverso da quello che vorrebbe proseguire la tratta con Graziella, poiché «nel primo vi è la consapevolezza d'essere destinato ad una vita di passioni, ma senza amore, [...] nel secondo c'è l'ansia di sottrarsi ad una vita molle di grazia estetizzante [...] per abbandonarsi al sentimento fresco, puro di un amore giovane»⁷⁴. Ma avanzare con la fanciulla significherebbe rinunciare a se stesso nel rifiuto di un ributtante amore carnale («l'altro beveraggio»), membro imprescindibile della propria originaria natura. *Le due strade* diviene, in tal senso, un vero e proprio «apologo moralistico, secondo lo schema, tante volte consacrato dalla letteratura, di Ercole al bivio, come risulta evidente fin dal titolo: e le due strade [...] sono più in generale quella della vita, intesa come passione e sentimento, e quella della rinuncia alla vita, quella dell'eventuale felicità e quella della sicura serenità»⁷⁵. Ma la seconda e più allettante prospettiva di vita viene annientata dal sopravanzare della realtà vera, rigettatrice di tutto ciò che non la riguarda. Allo stesso modo, Graziella, dopo aver fatto brevemente riassaporare gli effetti della propria benefica azione ai melanconici tramontanti (cingendo i fianchi di una⁷⁶, porgendo la bicicletta imbellettata di rose all'altro), svanisce nell'atto di un volo, manifestando la propria difformità rispetto al mondo del vero («D'un balzo salì, prese l'avvio;/ la macchina il fruscio ebbe [...] / d'un batter d'ali ignote, come seguita a lato/ da un non so che d'alato volgente con le ruote»⁷⁷). Il sogno di un'esistenza più fortunata all'insegna dell'amore puro, della giovinezza ardita e di una buona salute si allontana gradualmente agli occhi dell'osservatore allucinato, fino al punto di dileguarsi:

⁷³ *Le due strade*, v.62

⁷⁴ DE LISO, DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, cit., p.43

⁷⁵ BOGGIONE, VALTER, *Poesia come citazione, Manzoni, Gozzano e dintorni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p.128

⁷⁶ «La vita una allacciò dell'altra», v. 20. C'è chi ha interpretato questo avvicinamento come l'incontro verificatosi tra le due diverse stagioni vitali appartenenti al medesimo soggetto.

⁷⁷ *Le due strade*, vv.85-88

“Signora! Arrivederla!” Gridò *di lungi*, ai venti:
di lungi ebbero i denti un balenio di perla.

Graziella è *lungi*. Vola vola la bicicletta ⁷⁸

Nel cuore disilluso del poeta si insedia la coscienza dell'impossibilità del ritorno delle cose amate, la stessa che motivava Carducci ad affrescare *Primavera Classica*: a differenza della giovane amorosa stagione e di tutte le sue cicliche manifestazioni, Graziella, la sua occasione perduta, mai più sospenderà il suo cammino:

L'onda de' tuoi capelli,
Cara, disciogli tu.

M'asconda ella gl'inanimiti
Fiori del giovin anno:
essi ritorneranno,
Tu non ritorni più ⁷⁹.

I versi conclusivi della lirica rispondono positivamente alle nostre aspettative: appena Graziella si allontana dai due passeggiatori favorendo il ripristino della situazione iniziale, l'amante, mortificata a motivo della parola sottratta all'amico, reagisce al suo commento per capire se ne stia soffrendo. La risposta è quanto più significativa:

“Amica! E non m'ha detta una parola sola!”.

“Te ne duole?” – “Chi sa!” – “Fu taciturna, amore,
per te, come il Dolore...” – “O la Felicità!” ⁸⁰

La locuzione avverbiale, al pari del precedente «forse», ci invita a quella già giustificata situazione di titubanza sostenuta dall'impossibilità di sapere come possono apparire le cose in vista di una loro effettiva compiutezza. Ogni sorta di giudizio aprioristico risulterebbe inadatto nel momento in cui il soggetto valutante non possiede gli strumenti esperienziali per valutare un evento non verificatosi. Tale evento dunque, a motivo della sua incompiutezza, non può subire il guasto della realtà, e con “realtà” Gozzano intende tutto ciò che è accaduto e che determina il suo scontento. Egli può dunque beneficiarsi di una situazione mancata, felice perché non verificatasi, ideale perché non carinata dagli scompensi del vero. Contrariamente a quanto crede l'Amica, il saluto mancato diviene

⁷⁸ *Ibidem*, vv.93-95 (il corsivo è mio)

⁷⁹ CARDUCCI, GIOSUÈ, *Primavera Classica*, vv.21-24

⁸⁰ *Le due strade*, vv.96-98

uno stimolo alla Felicità: Graziella, tacendo, conferma la sua non corresponsione, e per questo motivo Gozzano la può liberamente amare. A partire da *Le due strade* il silenzio diviene sigla del sentimento impossibile.

Il leitmotiv del cuore non fiorito ha origini ancestrali e fa la sua comparsa ancor prima che il poeta potesse rinascere come Guido Gozzano: «Io fui Paolo già» è la dichiarazione di apertura alla lirica dedicata al ricordo nostalgico dell'amore casto e semplice. *Paolo e Virginia* racconta il modo attraverso cui il poeta, vestendo i panni del suo alter ego maschile, divenne sterile sentimentalmente. La finzione della vicenda narrata viene resa esplicita dalla presenza introduttiva di una terzina tattica che somministra al lettore la modalità presso cui Gozzano è abituato a procedere nella stesura dei suoi sogni d'arte.

*Amanti, miserere
Miserere di questa mia giocosa
aridità larvata di chimere!*

Le «chimere» a cui fa riferimento il poeta altro non sono che le invenzioni letterarie allestite al fine di rendere possibile, simulandolo, un sentimento di amore genuino. La «giocosa aridità» di Gozzano lo tiene impegnato nell'attività di reinvenzione di un contesto vitale in cui egli vede agire se stesso in termini antitetici alla propria reale persona. Il poeta, per consentire il movimento fisico di un altro io, ne promuove l'allontanamento dal proprio contesto spazio-temporale: il personaggio di Paolo ritorna alla memoria di Guido mediante la lettura di un libro che registra la di lui vicenda. Effettivamente, la fonte cui attinge Gozzano per la scrittura dei propri versi, è un romanzo francese dall'omonimo titolo (*Paul et Virginie*) scritto nel 1787 da Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre. Il racconto, ispirato a *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe ed ambientato presso la primordiale *Île de France* (l'odierna Mauritius), narra la storia di due bambini cresciuti dalle loro madri, abbandonate dai rispettivi mariti. Le due famiglie vivono in stretta vicinanza, nella devozione cristiana e ad estremo contatto con la natura. Divenuti adolescenti, i due ragazzi si innamorano, fino al momento in cui la madre di Virginie prende la decisione di mandarla a studiare in Francia da una ricca ed antipatica zia zitella. Dopo alcuni anni di sofferta lontananza, la fanciulla decide di fare ritorno alla terra natia, ma la nave che la conduce naufraga a poca distanza dalla riva d'approdo. Virginie, pur di non disonorarsi togliendosi i vestiti per nuotare e

salvarsi la vita, muore sotto gli occhi dell'amato Paul che, per la disperazione, farà tacere il battito del proprio cuore pochi mesi dopo il doloroso evento. La vicenda ha ispirato il poeta a tal punto da convincerlo ad impadronirsi dell'immagine del personaggio maschile trasmutandola in un proprio alter ego. La strategia della duplice esistenza (suggerita dalla confessione introduttiva e confermata da «Oggi rinacqui e vivo» del v.1; sez. X) rende possibile la *mise en vie* di una personalità che si scontra con l'io moderno dell'autore: in Gozzano è naturale che le alternative che egli ama creare di sé vengano distinte e sollevate dal piano del reale per mezzo di una loro differente sistemazione storica e geografica («Risorge chiara dal passato/ la patria perduta/ *che non conobbi mai, che riconosco*»⁸¹ ovvero, che egli non ebbe modo di conoscere durante la vita che condusse come Guido Gozzano, ma di cui è memore poiché la abitò nell'identità di Paolo nel corso della sua precedente esistenza). Il tempo che il poeta sceglie per ospitare il suo positivo sostituto è triplicemente protetto da ogni tentativo di intromissione da parte della realtà. Prima di tutto è opportuno precisare che i due protagonisti dell'episodio narrato soggiornano in un contesto socialmente sottosviluppato: l'«isola romita» che li accoglie tra i suoi «semplici ideali» e le primitive e rousseauiane pratiche di sussistenza, li ricollega ad una dimensione temporale tanto più atavica di quanto in realtà non spetti al loro meno remoto Settecento («Era la vita semplice degli avi,/ la vita delle origini, il Ritorno/ sognato da Gian Giacomo ribelle»⁸²; «Era il tempo dei Nestori morali»⁸³). La location storico-paesaggistica rielaborata da Gozzano per dare respiro ai suoi personaggi, si contrappone nettamente al deplorable sistema societario della Francia dabbene, il «triste mondo» abitato da «genti barbare»⁸⁴ da cui Paolo e Virginia vengono, per buona sorte, resi «immuni»⁸⁵. Secondo la teoria del filosofo illuminista Jean Jaques Rousseau, l'ambiente primordiale diviene il luogo presso cui l'uomo naturale trova in modo innato il giusto equilibrio con il mondo in cui vive, non desiderando nulla di quello che già possiede («crescevamo paghi/ dei beni della rete e della freccia»⁸⁶); allo stesso modo, Paolo e Virginia osservano ciò che li circonda con un'ingenuità benevola che li conduce

⁸¹ *Paolo e Virginia*, vv.16-17, sez. I

⁸² *Ibidem*, vv.4-6, sez. III

⁸³ *Ibidem*, v.14, sez. IV

⁸⁴ *Ibidem*, v. 5, sez. VI

⁸⁵ *Ibidem*, riferimento ai vv.1-2, sez. V

⁸⁶ *Ibidem*, vv.2-3, sez. V

ad agire necessariamente secondo giusti principi («il Bene, la Pietà,/ la Fede unica e vera»⁸⁷) e a considerare bastevole ciò che dalla terra viene loro massimamente offerto. Da “buoni selvaggi” vivono rispondendo ad un naturale istinto armonizzatosi spontaneamente con la natura che, da buona avita madre, decide di riceverli. In questo conveniente stato pre-civile i due protagonisti vivono la loro adolescenza ignari di tutto ciò che nel mondo accade, «delle/ Scienze e dell’Indagine che prostra/ e della storia»⁸⁸. Essi, potremmo dire, sono «immuni d’artificio»⁸⁹, non possiedono cioè quell’«anima ingombra»⁹⁰ che l’anziano ottuagenario de *L’analfabeta* attribuiva a colui cui la società moderna – sede del pensiero razionale – appesantì l’animo. L’isola, dunque, difende l’originario stato di purezza dei due protagonisti, estorti dalla possibilità di credere che esista una prospettiva in grado di soddisfarli simile al contesto in cui sono sempre vissuti («abitavamo l’isola romita/ senz’altro dove che la terra nostra,/ senz’altro quando che la nostra vita»⁹¹). La terra benedetta entro cui sopravvivono i più caldi e sani principi di un tempo, dimostra la propria inattaccabilità nel momento in cui, attraverso un’inspiegabile ed improvvisa bufera («bella e artificiosa/ come il Diluvio delle vecchie tele»⁹²), rigetta dalle proprie incorrotte frontiere il personaggio di Virginia che, a causa del trasferimento educativo, si è fatta prodotto moderno. Non vi è più possibilità di rimpatrio per colei che ha subito gli effetti e le corrottele della civiltà.

L’allontanamento storico e quello geografico, sono due delle tre sopraddette possibilità che impediscono l’ingerenza del contaminato vero in una dimensione ideale e pregiata dal punto di vista valoriale («era il tempo [...] dei *saggi ammonimenti*,/ era il tempo dei *buoni sentimenti*,/ della *virtù*, dei *semplici ideali*»⁹³). Il terzo criterio che assicura l’inaccessibilità del paesaggio primordiale, riguarda l’intromissione del fiabesco nel corpo lirico. Sebbene si riveli solo occasionalmente, il dato leggendario contribuisce a rendere surreali i confini del contesto geografico descritto: presso «gli orizzonti immaginari/ e favolosi»⁹⁴ riattraversati dall’occhio allucinato del poeta, Paolo e

⁸⁷ *Ibidem*, vv.14-15, sez. III

⁸⁸ *Ibidem*, vv.7-9

⁸⁹ *I Sonetti del ritorno*, II, vv.12-14

⁹⁰ *L’analfabeta*, v.94

⁹¹ *Paolo e Virginia*, vv.9-12, sez. III

⁹² *Ibidem*, vv.5-6, sez. VII

⁹³ *Ibidem*, vv.14-17, sez. IV

⁹⁴ *Ibidem*, vv.9-10, sez. I

Virginia conducono un'esistenza simile a quella «dei Fauni e delle Driadi felici»⁹⁵, camminando tra lande di arturiana memoria:

L'isola si chiamò [...] secondo la retorica dei tempi:
Rivo dell'Amistà, Colle del Giglio,
Fonte dei Casti Accenti...⁹⁶

L'immane «Baia della Fede Ardente» – ove Gozzano abbandonerà il proprio cuore alla morte dell'amata – completerà l'elenco al verso 10 destinato all'ultima sezione. La toponomastica è quindi strettamente correlata ai valori condivisi e decantati dagli abitanti del luogo. In particolar modo viene accentuata l'importanza della castità. Non a caso, il giglio – ennesimo motivo floreale scelto dall'autore significativamente per questa occasione – è simbolo di purezza e verginità e, in poesia, viene spesso associato al candore dell'incarnato femminile (che della protagonista viene peraltro indicato: «nelle piante/ rivedevo la tua bianca figura»⁹⁷).

Il mondo insulare delle origini, precauzionato da ogni tentativo di invadenza esterna, non impedisce a Paolo di diventare la vittima di un incontrastabile agguato del reale: l'imprevedibile imboscata della Morte strozza l'idillio bucolico provocando nel personaggio un mutamento di prospettiva. La perdita di Virginia, infatti, lo destabilizza a tal punto da condurlo a sopprimere il valore fondante di quel luogo: prima dello straziante avvenimento, l'isola romita, antica sede d'Amore, rifletteva, agli occhi di Paolo, i connotati fisici e morali della giovane protagonista (riproponiamo: «nei sassi e nelle piante rivedevo la tua bianca figura»). L'anima dell'innamorato lo esortava a credere che Virginia e quell'esotico ambiente di sacro pudore e delicati sentimenti potessero appartenersi reciprocamente: la percezione che Paolo aveva dell'isola, era dunque influenzata dal sentimento che lo legava a quest'ideale figura femminile, rappresentante di ogni bene e virtù presenti (consacrati, peraltro, dallo stesso nome della fanciulla⁹⁸). L'intromissione della Morte suggella la caduta dell'universo onirico ed il consecutivo inaridimento interiore di Paolo. La natura e i valori portanti del luogo, appassiscono di fronte alla caduta della sventurata fino a svanire («Il mio sogno è

⁹⁵ *Ibidem*, vv.16-17, sez. V

⁹⁶ *Ibidem*, vv.10-14, sez. IV

⁹⁷ *Ibidem*, vv.11-12 sezione VI

⁹⁸ Il nome Virginia continua il latino Virginia o Verginia, forma femminile di *Virginus* o *Verginius*, già anticamente associato al termine latino *virgo* ("vergine"). In realtà la sua vera origine è etrusca (da "Vercna" di significato ignoto, a cui risale anche il nome "Virgilio").

distrutto per sempre»⁹⁹), e con essi lo stesso protagonista («Morii d'amore»¹⁰⁰). L'interruzione del personaggio di Virginia simboleggia la decadenza di un mondo in cui il sentimento amoroso poteva ancora spontaneamente e pudicamente manifestarsi. Quello stesso sentimento che, una volta valicato l'attimo di attonimento suscitato dalla visione del corpo inerme, assume le sembianze della Morte:

- Virginia! O sogni miei!
Virginia! - E ti chiamai, con occhi fissi...
Virginia! Amore che ritorni e sei
La Morte! Amore...Morte... - e più non dissi...¹⁰¹

L'irruzione di una forza umanamente incontrastabile provoca la cessazione dell'orizzonte onirico: la Morte spezza il sogno di evasione ideato dall'autore¹⁰².

Il cuore di Paolo si arresta e con esso anche la nativa brughiera che ne permetteva il palpito, la quale si rende ora accessibile al poeta solo per il tramite di una cronometrata convocazione dei più dilettevoli e nostalgici ricordi. Il libro che conserva la dolorosa vicenda – l'oggetto evocatore del passato ancestrale – funge da diario personale che, nella rilettura, sollecita il poeta a riflettere sui propri trascorsi e a ricordare il motivo del suo cambiamento interiore. Assistiamo, fin dai primissimi versi, ad una dichiarata differenza tra l'attualità del personaggio narrante e colui che egli dice di essere stato un tempo. Il dolore per la perdita dell'unica donna amata è tutto ciò che resta di quell'identità remota:

Io fui Paolo già. Troppo mi scuote
il nome di Virginia. Ebbro e commosso
leggo il volume senza fine amaro;
chino su quelle pagine remote
rivivo i tempi già vissuti e posso
piangere (*ancora!*) come uno scolaro...¹⁰³

⁹⁹ *Paolo e Virginia*, v.2, sez. X

¹⁰⁰ *Ibidem*, v.1, sez. X

¹⁰¹ *Ibidem*, vv.13-16, sez. IX

¹⁰² Anche ne *La via del rifugio* (la prima lirica dell'omonima raccolta), il dormiveglia del poeta, rassomigliante ad un volo onirico sollecitato dalla cantilena intrattenuta dalle tre nipotine, viene bruscamente interrotto dal tentativo delle stesse di straziare una giovane Farfalla Io. Promuovendo un'identificazione tra l'insetto e il poeta, potremmo dire che la morte a cui egli è inevitabilmente destinato a causa della malattia, interviene a spezzare con violenza il flusso dei suoi sogni ideali, quasi come se volesse ammonirlo del fatto che il suo tentativo di evacuazione è del tutto inutile, poiché la vita e la verità a cui appartiene sono ben lungi dalle sue inconcludenti immaginazioni. Il significato è, in questo senso, sovrapponibile alla vicenda della cessazione del mondo e del personaggio di Virginia.

¹⁰³ *Paolo e Virginia*, vv.1-6, sez. I (il corsivo è mio)

Il poeta stupisce di fronte al fatto di essere «ancora» in grado di versare lacrime per una donna: infatti, da quando Virginia gli è venuta a mancare, il tentativo di far rifiorire l'amore presso la dimora dei suoi sentimenti è pressoché inutile:

Morii d'amore. Oggi rinacqui e vivo,
ma più non amo. Il mio sogno è distrutto
per sempre e il cuore non fiorisce più.¹⁰⁴

Ma l'indelebile ricordo dell'antica compagna lo induce a soffrire nuovamente e a «piangere come uno scolaro», contraddicendo quanto, ricordiamo, egli stesso sosteneva ne *Il responso* per ribadire la propria sterilità d'amore («non ho pianto/ mai, mai per altro pianto che il pianto di mia Madre»¹⁰⁵). Virginia, contrapponendosi qualitativamente alle donne di cui Gozzano si è fatto reale esperienza, rappresenta uno di quei casi femminili che lo inducono a credere che esista una possibilità di medicamento (il «dolce beveraggio») al suo mal di cuore; una soluzione che non può che derivare da un ambiente e da un tempo ormai estinti. Richiamare al presente il triste evento attraverso la consueta pratica della *revocatio*, significa renderne attuale il dolore: la scena, rinnovatasi sotto gli occhi di colui che, in un'altra vita, ne divenne spettatore, viene ripristinata attraverso l'utilizzo dei tempi verbali coniugati al presente, come se tutto dovesse ancora verificarsi. Le altre spie grammaticali da prendere in considerazione per questo ritorno al/del passato, sono, sicuramente: l'avverbio presentativo «ecco» (ambasciatore della dote visionaria del poeta), la presenza dei dialoghi e, ultima, ma non meno importante, la punteggiatura di sospensione, inserita per riprodurre quel senso di suspense cinematografica avvertita durante la visione di una scena che sta per concretizzarsi. Solo quando viene narrato l'episodio della bufera, questi ingredienti retorici (manifestatisi soprattutto nell'ottava sezione) permettono un improvviso e rapido ricongiungimento del personaggio moderno (cui appartiene la voce narrante) al protagonista delle origini:

VIII.

Il San Germano affonda. I marinai
tentano indarno il salvataggio. Tutti
balzano in mare, da che vana è l'arte.
Rotto ha la nave contro i polipai,

¹⁰⁴ *Ibidem*, vv.1-3 sez. X

¹⁰⁵ *Il responso*, vv.33-34

sovra coperta già fremono i flutti,
 spezza il vento governi alberi sarte...
 Virginia ecco in disparte
 pallida e sola!...Un marinaio nudo
 tenta svestirla e seco darsi all'onda;
 si rifiuta Virginia pudibonda
 (retorica del tempo!) e si fa scudo
 delle due mani... Il San Germano affonda,
 Il San Germano affonda... Un sciabordare
 Ultimo, cupo, mozzo:
 e non rivedo al chiaro balenare
 la nave!...Il mio singhiozzo
 disperde il vasto singhiozzar del mare.¹⁰⁶

Una volta esauritosi l'episodio della bufera fatale, il ritorno dei verbi al passato remoto restituisce al testo la preliminare distinzione tra i due diversi piani temporali (il presente della narrazione e il passato a cui appartengono i fatti riportati).

I versi indicati rendono evidente il motivo per il quale Virginia decide di lasciarsi morire: fino all'ultimo respiro ella risponde alle necessità richieste dal suo nome, rinunciando a farsi togliere i vestiti da un marinaio nudo che, invano, tenta di soccorrerla. Forse è solo un caso, ma nella prima prosa indiana di *Verso la cuna del mondo*, «come una sorta di riferimento cifrato al suo esotismo falso e di maniera»¹⁰⁷, Gozzano assegna la medesima modalità di pudibondo rifiuto alla figura di una «signora biondissima» che, per riuscire ad imbarcarsi sulla nave destinata a condurli presso l'isola di Elefanta, è obbligata a farsi soccorrere da «quattro *indu* ignudi»¹⁰⁸. Virginia, a motivo della sua spontanea castità («retorica del tempo!») e dell'incidente che ne ha provocato la brusca scomparsa, può definirsi contemporanea di Graziella: anche in questa seconda occasione di apparente riscatto personale, il poeta si lascia sedurre dalla riservatezza della figura femminile, portatrice di un valore inestinguibile solamente presso il mondo che la accoglie. La protagonista della lirica e degli utopici desideri di Gozzano, difende le proprie risorse fisiche nel segno di una purezza inattaccabile; la

¹⁰⁶ *Paolo e Virginia*, vv.1-17, sez. VIII

¹⁰⁷ GOZZANO, GUIDO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, Roberto Carnero (a cura di), Bompiani Editore, Milano 2008, cit., p.18 dell'introduzione

¹⁰⁸ «Avanziamo lungo un piroscifo inglese giunto da poco: la parete curva, nera, vertiginosa s'alza su di noi come il fianco d'un cetaceo colossale; dagli infiniti sportelli aperti giungono voci, s'affacciano volti impazienti; lungo la scaletta troppo fragile scendono i viaggiatori in una lancia d'approdo; quattro *indu* ignudi ricevono i bagagli, aiutano i fanciulli, i malsicuri nel balzo. Una signora biondissima si rifiuta al passo, i viaggiatori l'incalzano alle spalle, l'incoraggiano, protestano; un gigante di bronzo l'afferra senz'altro, la solleva in alto, la passa ad un altro gigante ignudo, che la depone delicatamente, la siede incolume nella barca tra i suoi bagagli ordinati: strida convulse della signora, risa degli astanti.» (*Ivi*, p.38)

stessa che, accolta e condivisa dallo stesso Paolo, protegge i due protagonisti dal pericolo delle insidie della carne: a sostegno del cardinale valore della castità, l'amore tra loro stanziatosi viene ad assumere connotati fraterni, rendendo escludibile ogni sospetto o riferimento ad un possibile atto sessuale:

Ti chiamavo sorella, mi chiamavi
fratello. Tutto favoriva intorno
le nostre adolescenza ignare e belle.¹⁰⁹

Quella di *Paolo e Virginia* non è l'unica occasione poetica in cui Gozzano esprime il motivo dell'amore fraterno inteso come negazione della concretizzazione fisica: in una delle liriche successive alla sezione della raccolta destinata a invitare le donne oniriche, il poeta recupera questa modalità esplicativa del legame amoroso disinteressato e la estende alla figura di Amalia. I versi interessati (già invitati a collaborare in sede di un raffronto tra le due varianti del sentimento) appartengono a *Una risorta*: in quella «famigliare mitezza di sorella»¹¹⁰ ravvisata in un gesto di gentilezza ricevuto dall'ospite inattesa, il poeta intravedeva colei che, forse, avrebbe potuto amare. Ma Amalia, a differenza di Virginia, possiede un corpo in grado di ridestare i sensi di Guido. La «grazia profanatrice»¹¹¹ attribuita alla poetessa e suscitata dall'osservazione acuta delle sue più attraenti peculiarità fisiche, si scontra con un'inoffensiva immagine spirituale privata di ogni tangibile descrizione. Le uniche e povere informazioni che possediamo a proposito del corpo dell'esotica e primigenia fanciulla, riguardano il colore dell'incarnato (indicato per il tramite di un paragone suggerito dalla natura circostante) e la verginale sfumatura delle gote:

Muto mi reclinai sopra quel volto
dove già le viole della morte
mescevasi alle rose del pudore...¹¹²

Con il personaggio di Virginia, Gozzano rende impraticabile ogni possibile riferimento al dato concreto nel tentativo di farla aderire appieno al significato elargito dal suo nome. La rinuncia della fisicità conduce l'eterea fanciulla a personificare, a tutti gli effetti, il valore della castità. La debolezza carnale propria dell'uomo Guido Gozzano

¹⁰⁹ *Paolo e Virginia*, vv.1-3 sez. III

¹¹⁰ *Una risorta*, vv.21-22, sez. I

¹¹¹ *Ibidem*, v.32, sez. II

¹¹² *Paolo e Virginia*, vv.5-6, sez. IX

viene corretta, ancora una volta, attraverso il recupero ed il monopolio di un mondo personalizzato e larvato di chimere, capace di trasmutare occasionalmente il ghigno dell'«anima corrosa» del poeta in un sincero e lieto sorriso. Una smorfia di disinganno, quella di Gozzano, che disvela la stratificazione della sua personalità. Egli ci avverte di aver voluto depositare il proprio cuore tra i confini di questo inautentico ma necessario mondo («Il mio cuore è laggiù,/ morto con te, nell'isola fiorente»¹¹³): la vita vera non merita alcun battito. È un avvertimento, quello del poeta; un'ulteriore conferma della sua reale ed inoppugnabile sterilità sentimentale:

E chiamo invano Amore fuggitivo,
invano piange questa Musa a lutto
che porta il lutto a tutto ciò che fu.
[...]
Ah! Se potessi amare! Ah! Se potessi
amare, canterei sì novamente!
Ma l'anima corrosa
sogghigna nelle sue gelide sere...¹¹⁴

Gozzano, lasciandosi ispirare dalla sua originalissima «Musa luttuosa», palesa la materia del proprio canto: il fascino di «tutto ciò che fu» trova concreta realizzazione nei suoi sogni d'arte, invitandolo ad immaginare un universo impenetrabile capace di replicare positivamente ed idealmente la sua desolata condizione esistenziale. È forse superficiale dire che la lirica appena analizzata non riproduce passivamente la già narrata vicenda di Paolo e Virginia, ma, al contrario, riassume fin dal primo verso il complesso di desideri che ammatassa l'intero corpo poetico di Gozzano: primo fra tutti, la proposta di un nuovo e vantaggioso ego installato in un'età incorrotta perché riparata da ogni influenza del reale; un passato, in cui diviene possibile «vivere di vita»¹¹⁵ perché la mente che si possiede non è «ingombrata» dalle Scienze, ma resa e mantenuta “spoglia” dal felice stato di «inconsapevolezza» (...«Le nostre adolescenze ignare e belle»...), ossia l'ideale condizione che rende «immuni dal contagio»¹¹⁶ della Ragione. Tra i confini dell'Isola primitiva vige piuttosto l'«Essenza»: «in tutto lo spirito è diffuso»¹¹⁷: nella Natura, che «non è sorda e muta»¹¹⁸ ma, al contrario, esibisce ad un malinconico cuore il profilo

¹¹³ *Ibidem*, vv.8-9, sez. X

¹¹⁴ *Ibidem*, vv.4-14, sez. X

¹¹⁵ *La Signorina Felicita*, v.17, sez. VI

¹¹⁶ *L'analfabeta*, v.68

¹¹⁷ *Una risorta*, vv.47-48, sez. II

¹¹⁸ *Pioggia d'Agosto*, v.31

dell'innamorata lontana; nei valori dell'Isola, che, sostenendo l'importanza della castità, si oppongono senza esitazione al «Desiderio ucciso»¹¹⁹. Ma sopra ogni cosa, entro le coordinate di questi spazi onirici, si può amare, «amare d'amore»¹²⁰ e provare «*buoni sentimenti*», perché la retorica dei tempi è differente da quella attuale.

La pratica del rifugio instancabilmente proposta dall'autore Guido Gozzano in una pluralità non indifferente di varianti, può coinvolgere ambienti non necessariamente installati in un'età remota, ma che, rappresentandola, ne assicurano il prolungamento: è il caso di Aglié Canavese, nella cui pace il poeta trova conforto alla sua costante malinconia. Una regione ricca di frutteti e di giardini, di chiese barocche e ville sonnolenti, dove scorre «la cerulea Dora»¹²¹ e Ivrea erge le sue rosse torri: in questo luogo di crepuscolare suggestione poetica, Gozzano, rievocando «i bei giorni d'un autunno addietro»¹²², colloca Villa Amarena, il «bell'edificio triste inabitato»¹²³ in cui *La Signorina Felicita* fa la sua lieta apparizione. Il contesto geografico a cui sono ancorati i più nostalgici ricordi giovanili di Guido, diviene il fondale di una delle sue più importanti liriche di impianto romanzesco. Le numerose lettere ci riferiscono che, in questo silenzioso ed ideale luogo, egli soleva ricoverare il proprio corpo infiacchito dalla malattia e rigenerare l'animo spossato delle turpitudini della società: il paesaggio canavesano, a motivo del suo potere salvifico e dell'intimo rapporto intrattenuto con la natura, non poteva che rientrare nello schedario degli ambienti onirici raggiunti dal poeta per racconsolarsi. Sebbene il periodo storico associato alla vicenda narrata non si discosti di molto dal presente d'autore (l'«autunno addietro», il «*trenta settembre novecentosette...*»¹²⁴), la sistemazione strategica e la foggia antica di Villa Amarena concorrono a promuoverne l'isolamento dal contesto sociale: la puntualizzazione geografica viene incoraggiata da un amaro contrasto tra ciò che rientra nel raggio d'azione della casa (circondata dai «cocci innumeri di vetro/ sulla cinta vetusta, alla

¹¹⁹ *Una risorta*, vv.9-10. Si notino inoltre i versi seguenti: «Il Desiderio! Amico,/ il Desiderio ucciso/ vi dà questo sorriso/ calmo di *saggio antico*». La figura del saggio è assegnata a colui che si illude di essersi liberato dalla morsa del desiderio della carne («levata s'è da me/ non so qual cosa di grave», vv.7-8). Il saggio ritorna nei versi di *Paolo e Virginia*, e viene rappresentato come colui che decide di battezzare i luoghi di natura servendosi di un lessico relativo alla condizione della castità (vedi sez. IV del poemetto).

¹²⁰ *L'amica di Nonna Speranza*, v.12, sez. V

¹²¹ *La Signorina Felicita*, v.5, sez. I

¹²² *Ibidem*, v.13, sez. I

¹²³ *Ibidem*, v.25, sez. I

¹²⁴ *Ibidem*, v.28, sez. VIII

difesa...»¹²⁵) e ciò che sta al di fuori di essa. L'antitesi viene maggiormente avvertita nei versi che riproducono la polemica riflessione dell'autore: Gozzano, mirando il panorama canavesano dalla soffitta della Villa, opera un confronto tra la pace vitale del luogo e la convulsa realtà da cui si è momentaneamente alienato:

Ecco – pensavo – questa è l'Amarena,
ma laggiù, *oltre i colli dilettoni*,
c'è il Mondo: quella cosa tutta piena
di lotte e di commerci turbinosi,
la cosa tutta piena di quei "così
con due gambe" che fanno tanta pena...¹²⁶

questa sorta di *τειχοσκοπία* affidata al protagonista contemplativo, ci fa avvertire un senso di maggiore lontananza fisica rispetto al negativo termine di paragone: il Mondo, così come ce lo descrive il poeta, somiglia tanto ad un'ampia distesa allogena, dal momento che le sembianze delle strambe creature che ne occupano lo spazio, deviano dal concetto tradizionale di umano («la cosa tutta piena di quei "così/ con due gambe"»). Ad essi appartiene lo stesso Gozzano:

Chi sono? È tanto strano
fra tante cose strambe
un coso con due gambe
detto guidogozzano!¹²⁷

Egli non può rinunciare alla sua vera ed originaria condizione di «cittadino della Terra», «concittadino d'ogni uomo»¹²⁸: si accontenta di pochi istanti di tregua, decidendo di rifocillare la propria persona in un luogo adatto alle sue esigenze fisiche ed emotive. Ce lo ricorda lui stesso nei versi dedicati alla simbolica immagine dell'ottuagenario analfabeta (alias Bartolomeo Tarella, custode e fattore al Meleto): il saggio protagonista della lirica accoglie il giovane Guido – bisognoso di «riposare gli occhi» «da tutte quelle sciocche donne belle,/ da tutti quelli cari amici sciocchi»¹²⁹ – tra i confini della propria rustica e felice esistenza, catechizzandolo all'inestimabile valore

¹²⁵ *Ibidem*, vv.17-18, sez. I. In *Cocotte* l'isolamento e la protezione del passato (o meglio, il «simbolico impedimento al recupero di un'infanzia rimpianta come spazio perduto della pienezza sentimentale», ZATTI, SERGIO, *Desiderio e rifiuto borghese: due letture gozzaniane*, 1977, cit., p.120) avviene mediante l'espedito della «cancellata rozza» (v.3, sez. I) di «sbarre quadre» (v.10, sez. II).

¹²⁶ *Ibidem*, vv.49-54, sez. IV

¹²⁷ *Nemesi*, vv.65-68

¹²⁸ *L'analfabeta*, vv.83-84

¹²⁹ *Ibidem*, vv.39-40

dell'inconsapevolezza (una lezione del tutto inutile se impartita ad un uomo già leso dalla società di appartenenza). Villa Amarena, oltre ad essere «una regione del reale, laterale ed appartata» nonché «un dimesso microcosmo provinciale scampato alla marea dilagante dell'industrialismo»¹³⁰ (cui emblematicamente si oppone), assume le sembianze di «un frammento del passato traslocato nel presente. Lo spazio superstite [...] immune dai molteplici, orribili mali del progresso e indifferente alla seduzione dei suoi miti»¹³¹. La natura ancestrale dell'abitazione viene suggerita da quei primi versi descrittivi che la paragonano ad una «dama secentista, invasa/ dal Tempo, che vestì da contadina»¹³² «una cortina/ di granoturco fino alla cimasa»¹³³. Lo sguardo visionario del poeta¹³⁴ perlustra gli interni della casa centenaria, e noi lettori, accompagnati dai suoi resoconti visivi ed olfattivi, possiamo percepire, al di qua della pagina, quel nostalgico «odore di passato»:

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 sovrapporte!¹³⁵

Il sopralluogo si rivolge sempre di più al dettaglio: i racconti mitologici effigiati sui pannelli decorativi delle porte, sono i primi indicatori di un gusto del passato estraneo all'attualità dell'autore. La strofa che ne contiene i motivi, si preoccupa di isolarli dal contesto di provenienza: quasi sperimentando al contrario a tecnica rappresentativa govoniana propria dei *Ventagli giapponesi*, il poeta evoca e anima le «fiabe defunte delle sovrapporte» facendole eccedere il limitato spazio ad esse riservato, garantendo una provvisoria sostituzione di piani temporali (riportiamo i versi che seguono gli appena registrati):

Ercole furibondo ed il Centauro,
 la gesta dell'eroe navigatore,
 Fetonte e il Po, lo sventurato amore

¹³⁰ PAPPALARDO, FERDINANDO, op.cit., p.73-75

¹³¹ *Ibidem*, p.75

¹³² *La Signorina Felicita*, vv.23-24, sez. I

¹³³ *Ibidem*, vv.21-22, sez. I

¹³⁴ La narrazione di ciò che accade è filtrata dal ricordo dell'autore. Ce lo suggeriscono i versi iniziali: «Nel mio cuore amico/ scende il ricordo. E ti rivedo ancora» (vv.3-4). Il giorno consacrato a Santa Felicita invita alla *revocatio* dell'autore.

¹³⁵ *La Signorina Felicita*, vv.25-30, sez. I

d'Arianna, Minosse, il Minotauro,
Dafne rincorsa, trasmutata in lauro
Tra le braccia del Nume ghermitore...¹³⁶

Proseguendo nella ricostruzione del ricordo, la memoria del poeta giunge a riesumare un fitto elenco di «buone cose di pessimo gusto»¹³⁷, reduci di un'epoca ormai deperita: l'«antica suppellettile forbita»¹³⁸, oltre ad incrementare quel sentimento di malinconica nostalgia che pervade l'autore, si assume l'incarico di rappresentare l'intero mondo di provenienza, garantendone la sopravvivenza. Il credo gozzaniano attribuisce agli oggetti una straordinaria capacità dialettica¹³⁹: il soffio vitale presente nella vecchia dimora disabitata è garantito dalla loro benefica azione evocatrice. Essi fanno risorgere nel cuore disadorno del poeta la speranza di comunicare, ancora una volta, con un passato bello che estinto, portatore di valori ideali escludibili in tutto e per tutto dall'ambiente in cui egli è abituato a relazionarsi e a vedersi vivere. Il metodo per slacciarsi dal tempo presente viene elargito dai *bibelots* della Villa, in particolar modo quelli che abitano il solaio, punto di ritrovo suggestivo per una più diretta comunicazione con ciò che appartiene ad un'età remota:

Bellezza riposata dei solai
dove il rifiuto secolare dorme!
In quella tomba, tra le vane forme
di ciò ch'è stato e non sarà più mai [...] ¹⁴⁰

l'assopito «rifiuto secolare» si risveglia per accogliere l'arrivo del peregrino Gozzano, offrendosi come utile intermediario alla costituzione di un canto destinato al ritorno delle cose che furono: ad attendere il poeta, infatti,

V'era una stirpe logora e confusa:
topaie, materassi, vasellame,

¹³⁶ *Ibidem*, vv.31-36, sez. I

¹³⁷ *L'amica di Nonna speranza*, v.2 e v.12, sez. I

¹³⁸ *La Signorina Felicita*, v.43 sez. I

¹³⁹ Tra gli oggetti che rievocano un tempo diverso rispetto a quello presente, possiamo includere anche le crisalidi e le pietre collezionate dal poeta, protagonisti di *Una risorta* e di *Totò Merumeni*. Lo stesso credo che ha conferito ai gingilli (dello scenario poetico di Felicita prima e de *L'amica di Nonna Speranza* poi) lo straordinario potere di resuscitare il passato, infonde ora nei minerali un arcano alito di vita («la pietra vive, sente...»; «In tutto/ regna l'Essenza, in tutto/ lo Spirito è diffuso»), attribuendo ad essi sentimenti oramai ignoti al consorzio degli uomini («Medito un gran mistero: l'amore dei cristalli»). Ma anche le crisalidi disposte nell'urna che alla donna paiono simili a gioielli, ricordano al poeta le creature fiabesche che popolavano le sue fantasie infantili («gnomi od anche/ mute regine stanche/ sopite in malefizio»).

¹⁴⁰ *La Signorina Felicita*, vv.1-4 sez. IV

lucerne, ceste, mobili: ciarpame
reietto, così caro alla mia Musa! ¹⁴¹

Come pure accadeva ne *L'amica di Nonna Speranza*, gli oggetti presenti sulla scena sono il primo passo per disseppellire una dimensione storica alternativa: il tempo a cui appartengono viene «ritrovato» ¹⁴² solo perché essi sono animati da un'emozione che li riconduce ad un evento caro della memoria dell'autore. La «stirpe logora e confusa» che Gozzano menziona, non è inerte come, al contrario, potrebbe esserlo un cadavere: essa «dorme», covando e trattenendo un ricordo pronto ad esplodere e ad invadere il cuore dello spettatore allucinato. L'io lirico esiliato nella banale prosaicità del presente, si immerge in questa disordinata e dozzinale collezione che lo circonda e che lo aiuta a far rivivere il proprio ego in una forma estraniante da quella attuale. È a partire da queste semplici cose – «feticci della *vie antérieure*» ¹⁴³ – che il poeta può nostalgicamente recuperare l'immagine utopica di Felicità, «vestale di un piccolo mondo antico» ¹⁴⁴ e mannequin di principi completamente alieni alla logica del tempo:

Antica suppellettile forbita!
Armadi immensi pieni di lenzuola
che tu rammendi paziente... Avita
semplicità che l'anima consola,
semplicità dove tu vivi sola
con tuo padre la tua semplice vita! ¹⁴⁵

A partire dal materiale d'arredamento, i personaggi e le vicende ad essi riferite vengono reintrodotti nella scena e richiamati a vivere una seconda volta. Un caso simile è presente in quei versi che, dicevamo, ha per protagonista Carlotta, la gradevole amica d'infanzia di Nonna Speranza. La lirica a lei dedicata è infatti introdotta da alcune fondamentali indicazioni che giustificano il contenuto espresso dai primi versi: la data e

¹⁴¹ *Ibidem*, vv.21-24, sez. IV

¹⁴² Riferimento a: PROUST, MARCEL, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*. De Agostini Daniela (a cura di), trad. di M. T. Nessi Somaini, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994.

¹⁴³ PAPPALARDO, FERDINANDO *op.cit.*, p.72. Vedi anche: BENJAMIN, WALTER, *Parigi. La capitale del XIX secolo* in *Angelus Novus*, cit., p.148: «L'*intérieur* è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili».

¹⁴⁴ PAPPALARDO, FERDINANDO, *op.cit.*, p.73

¹⁴⁵ *La Signorina Felicità*, vv.43-44, sez. I (il corsivo è mio)

la dedica registrate in apertura sono associate ad una fotografia, l'oggetto parlante che conduce l'osservatore a recuperare e a rielaborare il ricordo. Il ripristino avviene gradualmente: anche in quest'occasione l'elenco delle antiquate suppellettili – «le buone cose di pessimo gusto» immortalate dallo sguardo del poeta – determina il primo stadio del processo evocativo:

Loreto impagliato ed 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,
gli oggetti col monito *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,
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 gusto,

il cucù dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chèrmisi... *rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!*¹⁴⁶

Il poemetto si apre con la descrizione di un salotto borghese dell'Ottocento, con i suoi soprammobili suscitatori di ricordi: un inventario di oggetti di poco pregio (ma con pretese di eleganza), che divengono i più prossimi rappresentanti della vita borghese risorgimentale. L'io lirico funge da filo conduttore tra la realtà presente e un evento del passato nostalgicamente convocato a ripresentarsi. Anche qui, una volta compiutosi il trapasso («rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!»), la scena inizia ad animarsi di remoti personaggi. Il tempo di Speranza e di Carlotta si espande fino ad insabbiare il presente dell'autore, il cui sguardo è invitato ad assistere ai momenti più teneri del periodo adolescenziale delle due amiche. I verbi coniugati al presente contribuiscono a rendere attuale il periodo storico assegnato alla vicenda (tuttavia le spie della modernità ne ostacolano la totale imposizione: «*Ha diciassett'anni la Nonna!*»¹⁴⁷). Il mondo riportato alla luce grazie alla perizia evocativa propria dei suoi più durevoli esponenti,

¹⁴⁶ *L'amica di Nonna Speranza*, vv.1-14, sez. I (il corsivo è mio)

¹⁴⁷ *Ibidem*, v.5

viene innalzato a modello di un'esistenza totalmente contrapposta al reale. Forse è anche per questo motivo che in una prima occasione il poeta si astiene dal rivelare il nome del paesaggio che, ne *La Signorina Felicita*, scenografa la sua reminiscenza: il fatto che egli lo ricordi come «quel dolce paese che non dico»¹⁴⁸, fa del luogo stesso un contesto volutamente svicolato da ogni possibile riferimento al reale. L'enigmatica e suggestiva espressione dal sapore fiabesco suggerisce la natura onirica del contesto in cui la vicenda si ripropone. Che in realtà si tratti del Canavese, ci viene quasi subito rivelato («a poco a poco s'annunciò la notte/ sulla serenità canavesana»¹⁴⁹), ma poco importa: il poeta sta pur sempre tentando di isolare da un inaccettabile presente lo spazio destinato ad ospitare una delle sue più ideali fantasie. Nonostante l'avvenuta identificazione con un luogo riconoscibile, il poeta tiene però a precisare che, durante la contemplazione, esso gli appariva «non vero (e bello) come in uno smalto/ a zone quadre»¹⁵⁰ poiché «la trama/ del vetro deformava il panorama/ come un antico smalto innaturale»¹⁵¹. L'alterazione ottica interviene a disarcionare una più diretta corrispondenza ad una geografia reale.

Da questa lirica possiamo ricavare molteplici contrasti, sviluppatasi intorno alla persona dell'autore posta in relazione a quella della protagonista. La polemica rivolta a certi particolari aspetti relativi alla società di provenienza è quella che, fra tutte, viene segnatamente insistita dalla voce narrante. La diversità dell'ambiente in cui il personaggio maschile viene ospitato per pochi giorni, lo sollecita ad operare un confronto con il contesto in cui egli effettivamente vive: ciò che di armonioso e positivo avviene nell'idillio del piccolo luogo affrescato – con i suoi interni, i suoi panorami ristoratori e gli innocui interventi delle semplici figure popolane che fanno capolino nella scena – non si verifica, al contrario, entro i confini del suo reale e desolante mondo, occupato com'è a proseguire la «guerra atroce/ del piacere, dell'oro, dell'alloro»¹⁵². Sono questi i tre vizi sociali che alimentano le riflessioni del poeta e fomentano il suo rigetto, costringendolo a rivolgersi ad un «sogno di pace»¹⁵³ da cui trarre sollievo, sebbene il suo rifugio sia destinato a concludersi prima dei termini

¹⁴⁸ *La Signorina Felicita*, v.6, sez. I

¹⁴⁹ *Ibidem*, vv.101-102, sez. IV

¹⁵⁰ *Ibidem*, vv.43-44, sez. IV

¹⁵¹ *Ibidem*, vv.40-44, sez. IV

¹⁵² *Ibidem*, vv.65-66, sez. IV

¹⁵³ *Ibidem*, v.47, sez. IV

concordati con la donna protagonista («Questo puro/ amore nostro salirà l'altare?»¹⁵⁴). Felicità non può esercitare alcuna azione su di un uomo che appartiene al turbinio della massa civile. Non a caso l'alter ego gozzaniano riveste gli incarichi socialmente più attivi: egli è Avvocato (così lo nomina di continuo la Signorina), ma è anche poeta, e lo ammette amaramente («Io mi vergogno,/ sì, mi vergogno d'essere un poeta!»¹⁵⁵). Infatti, nei momenti riflessivi destinati alla valutazione di ciò che è divenuta la poesia a seguito del progresso dei mercati, si percepisce la disperazione nella possibilità di scrivere ancora versi in un contesto – quello borghese – che è sentito del tutto estraneo da qualsiasi forma di discorso poetico, inteso com'è all'utilità, al guadagno e all'economicità. Gozzano stesso agisce al pari di coloro che vogliono commercializzare la propria opera¹⁵⁶, e lo riconosce, rivolgendosi al commesso farmacista dell'omonima lirica:

Di me molto più saggio, che licenzio
i miei sogni, o fratello, tu mantieni
intatti fra le pillole e i veleni
i sogni custoditi dal silenzio!¹⁵⁷

Il personaggio intimamente ritratto dal poeta, si duole per la perdita di colei che sarebbe dovuta diventare la sua sposa: dalle lacrime versate germogliano sinceri versi consolatori, «protetti dalle risa e dallo scherno»¹⁵⁸. Il contenuto dei suoi spontanei e rozzi risultati poetici non è allestito o riordinato in vista di una più ampia diffusione, perché «egli certo non pensa all'euritmia»¹⁵⁹, ma semplicemente e «fraternamente si confida» con il silenzio, «buon custode» delle sue dolenti litanie d'amore («il cor...l'amor...l'ardor...»¹⁶⁰ etc.). Non potrà godere di quelle «rime rozze»¹⁶¹ nemmeno l'unica destinataria a cui esse sono rivolte («Non glieli dico: chè una volta detti/ quei versi perderebbero ogni pregio:/ poi sarebbe un'offesa, un sacrilegio per la morta a cui

¹⁵⁴ *Ibidem*, vv.21-22, sez. VIII

¹⁵⁵ *Ibidem*, v.18, sez. VI

¹⁵⁶ A tal proposito, si consultino le pagine introduttive di BOSSINA, LUCIANO, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Leo Olschki, Firenze 2017.

¹⁵⁷ *Il commesso farmacista*, vv.81-84

¹⁵⁸ *Ibidem*, v.38

¹⁵⁹ *Ibidem*, v.53

¹⁶⁰ *Ibidem*, v.45

¹⁶¹ *Ibidem*, v.41

furono diretti»¹⁶²). Il flusso di coscienza scaturito da un sentimento autentico e non falsificato dalla logica dell'assecondamento del gusto altrui, sarà destinato a rimanere entro i margini di un «povero quaderno»¹⁶³:

Egli è poeta più di tutti noi
che, in attesa del pianto che s'avanza,
apprestiamo con debita eleganza
le fialette dei lacrimatoi.

Vale ben più di noi che, fatti scaltri
saputi all'arte come cortigiane,
in modi vari, con lusinghe piane
tentiamo il sogno per piacere agli altri.¹⁶⁴

Il commesso farmacista adopra la poesia rispettandone il tradizionale ruolo di confortatrice:

A lui soltanto, o gran consolatrice
poesia, tu consoli i giorni grigi,
tu che fra tutti i sogni prediligi
il sogno che si sogna e non si dice.¹⁶⁵

Gozzano si schiera dalla parte dell'amico, sebbene sia consapevole di non potersi astenere dalla categoria di coloro che sono stati «corrosi dalla tabe letteraria»¹⁶⁶. Nonostante ciò egli è comunque intenzionato a far prevalere la propria posizione, proponendo un imperccepibile dislivello sintattico che gli impedisce di essere assimilato *in toto* ai «compagni»:

Non si rida della pena solitaria

¹⁶² *Ibidem*, vv.33-36. Le parole pronunciate dal commesso farmacista, ci ricollegano alla lirica *Desolazione del povero poeta sentimentale* (1906) di Sergio Corazzini, i cui versi recitano:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
[...]
Le mie tristezza sono povere tristezze comuni.
Le mie gioie furono semplici,
semplici così, *che se io dovessi confessarle a te arrossirei*.
[...]
Non sono, dunque, un poeta:
io so che per essere detto: *poeta*, conviene
viver ben altra vita!

¹⁶³ *Ibidem*, v.39

¹⁶⁴ *Ibidem*, vv.57-64

¹⁶⁵ *Ibidem*, vv.69-72

¹⁶⁶ *Ibidem*, v.52

di quel poeta; non si rida, poi
ch'egli vale ben più *di me, di voi*
corrosi dalla tabe letteraria.¹⁶⁷

Il fatto che egli decida di non eclissare il proprio ego in un'unica e generalizzante voce (la rifiutata alternativa economizzante «noi»), è funzionale al suo progetto lirico di riscatto sociale. La distinzione «me/voi» attribuisce al poeta un margine di recupero: mediante le dinamiche conferite al procedimento della reinvenzione di sé, egli può scegliere di agire al pari del commesso farmacista. Abbandonando la cerchia di coloro che, «saputi all'arte come cortigiane»¹⁶⁸ commercializzano il prodotto dei propri contraffatti sentimenti, l'alter ego gozzaniano incarnato da Totò Merùmeni abbraccia la condizione dell'esule:

Non ricco, giunta l'ora di «vender parolette»
(il suo Petrarca!...) e farsi baratto o gazzettiere,
Totò scelse l'esilio.¹⁶⁹

L'allontanamento dal contesto sociale favorisce al personaggio una rinascita interiore: l'inaridimento sentimentale provocato da «l'analisi e il sofisma»¹⁷⁰ propri del pensiero razionale impadronitosi della realtà di provenienza («Totò non può sentire»¹⁷¹), va incontro alla rinnovata possibilità di una fruttuosa proliferazione:

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 fioritura d'esili versi consolatori...¹⁷²

l'isolamento auto-impostosi produce il filantropico evento della riconquista di un ego strumentalizzato e reso conforme alle disidratanti logiche sociali. L'antico contesto villereccio occupato dal reduce e da qualche innocua presenza umana («una madre inferma,/ una prozia canuta ed uno zio demente»¹⁷³), è capace di infertilitare nuovamente «la fonte prima del sentimento» della vittima: Totò, monitorato dalla sua riacquisita capacità emozionale, necessita di produrre poesia con l'unico scopo di racconsolarsi.

¹⁶⁷ *Ibidem*, vv.49-52 (il corsivo è mio)

¹⁶⁸ *Ibidem*, v.62

¹⁶⁹ *Totò Merùmeni*, vv.5-7, sez. II

¹⁷⁰ *Ibidem*, v.3, sez. IV

¹⁷¹ *Ibidem*, v.1, sez. IV

¹⁷² *Ibidem*, vv.5-8, sez. IV

¹⁷³ *Ibidem*, vv.15-16 sez. I. Si noti la coincidenza con i versi di *Un'altra risorta* (vv.23-24).

Che dire della reale persona di Gozzano... essa pare quasi un innesto collocato tra coloro che mercificano la propria opera d'arte al fine di ottenere prestigio e denaro, e quelli che, disinteressatamente, producono versi germinati da un reale sentimento. Per quanto egli si attribuisca la colpa di aver soggiogato la pratica della poesia ad una funzione remunerativa, è pur vero che il risultato dei suoi prodotti letterari è vincolato da un'autentica necessità interiore. Benché le poesie non siano frutto di un'esperienza del vissuto reale dell'autore, risultano essere comunque nutrite dal sincero desiderio di voler recuperare un qualche cosa di malinconicamente irreperibile dalla propria vita. In tal senso l'anima del poeta si accorda a ciò che di superficialmente menzognero potrebbe emergere dai componimenti realizzati. Il fatto che Gozzano aneli a distanziarsi dal se stesso reale, trova perfetta coincidenza nella consueta prassi di un'ideale e poetica reinvenzione vitale. I suoi, ricordiamo, sono «*sogni d'arte*» in cui l'«ego del poeta viene messo spietatamente in luce»¹⁷⁴ in quel continuo andirivieni tra la sua reale persona e la moltitudine di maschere a cui egli è solito destinare le proprie inesaudibili aspirazioni. Gozzano, dunque, si finge altro da sé, ma non per questo dobbiamo considerare ipocrita il velato rimprovero che egli stesso, a suo tempo, indirizzava a Renzo Stecchetti¹⁷⁵: la simulazione poetica risponde ad un'intima e reale complessità di un uomo incapace di accettare la propria esistenza.

I versi consolatori non costituiti ad un pubblico pagante e depositati nel silenzio del cuore di chi li produce, appartengono a quelle poesie che saranno destinate a durare per sempre (citando nuovamente *Il commesso farmacista*: «Per lui soltanto il verso messaggero/ va dal finito all'infinito eterno»¹⁷⁶), differenziandosi notevolmente dalle architetture retoriche date in sorte ad un precoce invecchiamento («Mah! Come un libro

¹⁷⁴ DE BENEDITTIS, MATTEO, *Uscire dal sogno in Godere l'apparenza. La vita, il desiderio e la finzione in Guido Gozzano* (la fonte è stata indicata in sitografia)

¹⁷⁵ alias Olindo Guerrini (Forlì, 4 ottobre 1845 – Bologna, 21 ottobre 1916) – poeta, prosatore, bibliofilo e studioso di letteratura italiana – che diviene il dedicatario di una delle liriche gozzaniane accolte in *Poesie Sparse*. I versi mettono in relazione la linea poetica scelta dall'interlocutore e quella incarnata dallo stesso Gozzano, il quale, realmente malato di tisi, non approva il tentativo di simulare lo stato di precaria salute. La «favola compianta» (v. 1, il corsivo è mio) di Stecchetti, viene canzonata dal poeta:

[...] pel destino bieco
tu mi sei caro, finto morituro
che piangi e imprechi e gemi nello strazio.

Io non gemo, fratello, e non impreco:
scendo ridendo verso il fiume oscuro
che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio.
(vv. 9-14)

¹⁷⁶ *Il commesso farmacista*, vv.65-66

di rima dilegua, passa, non dura!»¹⁷⁷). «Con pace d’Omero e di Dante»¹⁷⁸ (e perché no, anche di Torquato Tasso...), il vero poeta diviene colui che, dimostrandosi saggio, termina di registrare nel suo «povero quaderno» le rime d’amore destinate alla donna scomparsa cui decide di rivolgersi direttamente, perpetuando un sentimento svicolato dal laccio delle parole e dell’ordine sintattico («Vede, se chiudo il povero quaderno/ parlo con lei che dorme in cimitero»¹⁷⁹). Per produrre vera poesia non è necessario foggiare le proprie perizie retoriche impegnandosi nella realizzazione di un’opera, ma imparare ad emozionarsi veramente e ad innamorarsi profondamente delle cose. La musicalità del verso deve seguire le emozioni dettate dal cuore; l’armonia delle frasi deve essere in accordo con la melodia dell’anima e, soprattutto, l’intento con cui si scrive deve essere puro, genuino e onesto, non corrotto dalla fame di successo o da inutili e vani sogni di gloria, poiché le poesie più belle, molte volte, sono quelle più sconosciute, inedite o occultate. La conversazione intrattenuta con Felicita presso la soffitta della Villa, lo ispira alla denuncia della gloria e all’assiomatica finitezza a cui essa va incontro:

Tra i materassi logori e le ceste
v'erano stampe di persone egregie;
incoronato dalle frondi regie
v'era Torquato nei giardini d'Este
«Avvocato, perché su quelle teste
bufe si vede un ramo di ciliegie?»

Io risi, tanto che fermammo il passo,
e ridendo pensai questo pensiero:
Oimè! La Gloria! un corridoio basso,
tra ceste, un canterano dell’Impero,
la brutta effigie incorniciata in nero
e sotto il nome di Torquato Tasso!¹⁸⁰

La deriva della poesia viene sintetizzata in questi brevi ma incisivi versi mediante il mancato riconoscimento di uno dei più grandi autori cinquecenteschi (l’alloro, emblema della gloria immortale, viene erroneamente confuso con un «ramo di ciliegie»), ed il rinvenimento della sua raffigurazione in un luogo destinato agli avanzi del passato. La brama di successo ed il denaro accumulabile grazie ad essa, sono le componenti che, a detta di Gozzano, provocano una negativa alterazione del vero senso dell’arte. La

¹⁷⁷ *L’ipotesi*, v. 40, sez. VI

¹⁷⁸ *Ibidem*, v.49, sez. VI

¹⁷⁹ *Il commesso farmacista*, vv.67-68

¹⁸⁰ *La Signorina Felicita*, vv.25-36, sez. IV

letteratura che egli intende denunciare è quella esclusivamente finalizzata a «procacciare dollari»¹⁸¹; la stessa che in *Ketty* si propone come merce da collezione:

- “O yes! Ricercò, aduno senza posa
capelli illustri in ordinate carte:
l’Illustrious lòchs collection più famosa.

[...]

“Manca D’Annunzio tra le mie primizie;
vane l’offerte furono e gl’inviti
per tre capelli della sua calvizie...”¹⁸²

La capacità di scrivere versi (o di produrre arte in generale) incespica in una ridicolizzazione che umilia, fraintendendolo, il ruolo tradizionale del poeta. Non è un caso che proprio D’Annunzio venga assunto come prototipo del deterioramento lirico: il modello estetico favorevolmente accolto dalla massa civile, promuove una nuova versione dell’immagine del poeta, impostata sull’«indecorosa, cinica ostensione dell’inautentico, l’apoteosi dell’artificio, la teatralizzazione dell’identità soggettiva quale prezzo della fama, del successo, della celebrità»¹⁸³. *Ketty*, la ragazza americana «figlia della cifra e del clamore»¹⁸⁴, è completamente assorbita dal meccanismo sociale che considera l’arte un redditivo e conveniente affare:

[...] “or...come
vivate, se non ricco, al tempo nostro?
È quotato in Italia il vostro nome?

Da noi procaccia dollari l’inchiostro...”
“*Oro ed alloro!...*” – “Dite e traducete
il più bel verso d’un poeta vostro...”¹⁸⁵

Fortunatamente in Italia è riuscita a sopravvivere una «casta felice d’infelici»¹⁸⁶ che ancora è in grado di agire mediante l’etica del «*grande amore*» «*nessun compenso*»¹⁸⁷: sono coloro che, dotati di una «fede viva» non commercializzabile, difendono il proprio operato dalla «sete di lucro» e dall’«elogio insulso»¹⁸⁸. Tra le vacanti file dei reduci un

¹⁸¹ Riferimento al v.7, sez. II di *Ketty*

¹⁸² *Ketty*, vv.7-9 e 19-21, sez. III

¹⁸³ PAPPALARDO, FERDINANDO, *op. cit.*, p.76

¹⁸⁴ *Ketty*, v.31, sez. II

¹⁸⁵ *Ibidem*, vv.4-9, sez. II

¹⁸⁶ *Ibidem*, v.20, sez. II

¹⁸⁷ *Ibidem*, v.15, sez. II

¹⁸⁸ *Ibidem*, v.26, sez. II

posto è occupato dall'amico farmacista. I «compagni» invitati a non infierire («non si rida/ del poeta commesso farmacista») sono gli stessi cui si rivolgeva Verga ai tempi di *Eva* (1873):

Non accusate l'arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi [...] – voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, – voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia.¹⁸⁹

La “vergogna di essere un poeta” nasce dal sentimento della totale estraneità all'ideale di vita della piccola comunità rurale descritta ne *La Signorina Felicita*. L'abiura della propria identità e il proponimento di convertirsi in un «buon mercante inteso alla moneta»¹⁹⁰, rispondono all'aspirazione del poeta di voler aderire concretamente ad una condizione vitale che lo affranchi dalla consolatoria attività del produrre versi illusori. Per quanto la finzione poetica si presti volentieri a colmare le lacune dell'anima affranta di Gozzano, il suo operare è vano, se non addirittura controproducente, dal momento che conduce il poeta ad una valutazione più amara della sua reale condizione («non giova all'uomo soffermarsi,/ gittare i sogni sparsi per una vita nuova»¹⁹¹). L'utopia di un'esistenza migliore praticabile solo per il tramite dell'azione poetica, non lo redime da alcun peso: nulla di ciò che egli registra nei suoi «sogni d'arte» potrebbe sostituirsi alla desolante vicenda di cui lui stesso è l'immancabile protagonista. È in questo senso che la fede letteraria fa la vita «sterile»¹⁹² e «simile alla morte»¹⁹³: nel paesaggio ideale tracciato dai suoi versi, egli non vive per davvero, simula. La fallace reinvenzione esistenziale non ha alcun prolungamento sul piano del vero. Ogni sogno nasce e muore in se stesso e Gozzano non ne è che un celere visitatore, «l'ignoto villeggiante forestiero»¹⁹⁴. Il poeta vorrebbe «vivere di vita»¹⁹⁵ «ruvida» e «concreta»¹⁹⁶, e non di immagini fittizie pronte a disgregarsi nell'attimo di chiusura di una lirica. Ciò che lo

¹⁸⁹ VERGA, GIOVANNI, Prefazione ad *Eva* (1873)

¹⁹⁰ *La Signorina Felicita*, v.15, sez. VI

¹⁹¹ *Le due strade*, vv.61-62

¹⁹² *La Signorina Felicita*, v.13, sez. VI

¹⁹³ *Ibidem*, v.12, sez. VI

¹⁹⁴ *Ibidem*, v.24, sez. III

¹⁹⁵ *Ibidem*, v.17, sez. VI

¹⁹⁶ *Ibidem*, v.14, sez. VI

diversifica dal «fratello muto» apparso ne *I Colloqui* di apertura, è proprio la sua inane attività di sognatore. Egli infatti «sdegna i pensieri torbidi, gli studi vani, i freni»¹⁹⁷ ed

ama e vive la sua dolce vita;
non io che, solo nei miei sogni d'arte,
narrai la bella favola compita.

Non vissi. Muto sulle mute carte
ritrassi lui, meravigliando spesso.
Non vivo. Solo, gelido, in disparte,

sorrido e guardo vivere me stesso.¹⁹⁸

«Fare bisogna. Vivere bisogna»¹⁹⁹ lo ammonisce la protagonista di *Un'altra risorta*, rinfacciandogli l'inutilità delle sue vane fantasie:

«Che bel Novembre! È come una menzogna
Primaverile! E Lei, compagno inerte,
se ne va solo per le vie deserte,
col trasognato viso di chi sogna...»²⁰⁰

E Gozzano pare rispondere positivamente all'esortazione dell'amica, quando comunica alla madre la decisione di voler abbandonare gli «ozi vani di sillabe sublimi»²⁰¹:

Dilegua il sogno d'arte che m'accese;
risano a poco a poco, anche di questo!
Lungi dai letterati che detesto,
tra sagge cure e temperate spese,
sia la mia vita piccola e borghese:
c'è in me la stoffa del borghese onesto...»²⁰²

La volontà di Guido di aderire ad una vita autentica, si allaccia al verace desiderio di volersi allontanare dai detestati «compagni» letterati. “Fare il poeta” non significa solo commercializzare la propria opera, ma essere intellettualmente insidiati da una forza ostile che non lascia posa. In Gozzano la reiterata necessità di scrivere versi nasce dall'incessante bisogno di sfollare una mente stipata dal pensiero razionale (che dicevamo essere azionato dalla società progredita). Sono molteplici le occasioni in cui il

¹⁹⁷ *Il più atto*, v.3

¹⁹⁸ *I Colloqui*, vv.13-19

¹⁹⁹ *Un'altra risorta*, v.17

²⁰⁰ *Ibidem*, vv.13-16.

²⁰¹ *I Sonetti del ritorno*, III, v.2

²⁰² *In casa del sopravvissuto*, vv.19-24, sez. II

poeta parla della letteratura come se fosse una malattia incurabile²⁰³. Egli dice di esserne vittima fin dagli albori del suo sviluppo intellettuale: ne *I Sonetti del ritorno*, Gozzano individua negli aurorali insegnamenti del Nonno defunto la fonte prima «di questo male che non ha rimedio»:

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...Erinna... ed il Parrasio...
E in me cadeva forse il primo germe
di questo male che non ha rimedio.²⁰⁴

Una simile locuzione la possiamo incontrare in *Felicita*, all'altezza dei versi che encomiano l'ignoranza della protagonista:

*Tu ignori questo male che s'apprende
in noi.* Tu vivi i tuoi giorni modesti,
tutta beata nelle tue faccende.
Mi piaci. Penso che leggendo questi
miei versi tuoi, non mi comprenderesti,
ed a me piace chi non mi comprende.²⁰⁵

Il personaggio della Signorina "ignorante" diviene il tramite mediante il quale il poeta comunica l'urgenza di volersi espropriare di quella «saggezza sonnolenta»²⁰⁶ affetta dalla sterilità della conoscenza. I momenti descrittivi che documentano la pochezza del sapere di Felicita, convalidano il contrasto tra la protagonista della lirica ed una particolare categoria di donne cittadine cui appartiene la stessa Amalia Guglielminetti:

Se Lei sapesse come sono stanco
delle donne rifatte sui romanzi!²⁰⁷

²⁰³ Ne è un caso la lettera del 10 giugno 1907 indirizzata ad Amalia Guglielminetti, in cui egli dice «furono qui i miei amici di Genova, giornalisti e poeti tutte anime fraterne e malate del nostro stesso male, mia buona Amica» (p.24). Il 18 giugno 1909, Amalia parla di un giovane corteggiatore «non guasto dal nostro corrodente veleno», p. 174

²⁰⁴ *I Sonetti del ritorno*, III, vv.4-10 (il corsivo è mio)

²⁰⁵ *La Signorina Felicita*, v.25-30, sez. VI

²⁰⁶ *L'analfabeta*, v.112

²⁰⁷ *La Signorina Felicita*, vv.17-18, sez. V

Felicita, al pari del «fratello muto» di Gozzano, conduce una vita all'insegna della concretezza: a differenza della poetessa torinese che si auto-proclama «rea di peccati letterari»²⁰⁸, l'onirica fanciulla sorta dalla fantasia gozzaniana viene raffigurata «tutta beata nelle sue faccende» e resa totalmente estranea da qualsiasi occupazione di ambito intellettuale:

*Tu non fai versi. Tagli le camicie
per tuo padre. Hai fatta la seconda
classe, t'han detto che la Terra è tonda,
ma tu non credi... E non mediti Nietzsche...
Mi piaci. Mi faresti più felice
d'un intellettuale gemebonda...*²⁰⁹

la «volgaruccia» fanciulla canavesana diviene la trasfigurazione della vita attiva: la verginità cerebrale di cui ella è corredata, le permette di alimentare un sapere innocuo, di stampo pratico, svicolato da ogni greve meditazione razionale. Con Gozzano l'oscurantismo mentale diviene la necessaria e basilare condizione del beato vivere. Il fatto che il personaggio narrante proponga a Felicita di sposarlo è quanto mai significativo, poiché segnalerebbe, entro metafora, la sua intenzione di aderire ad una realtà in cui diverrebbe possibile sgomberare, una volta per tutte, la mente stremata dall'indagine. Il desiderio di unire la sua sorte alla sorte della protagonista (riferimento al v.7, sez. VII), si esaudirebbe solo nel processo di annullamento della propria reale persona: il tentativo di forzare un io indisposto a subire modifiche, viene estrinsecato a più riprese dall'energico lamento di colui che aspirerebbe a divenire altro da sé:

*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...*

Ed io non voglio più essere io!²¹⁰

I versi citati rendono evidente l'opposizione tra la complessità esistenziale di chi scrive versi e l'agevolezza vitale di chi non ha il cuore e la mente aggravati dal pensiero logico-razionale (l'immediata ripresa del verbo «vivere» introdotto da una rilevante

²⁰⁸ 16 giugno 1907, p.28

²⁰⁹ *La Signorina Felicita*, vv.19-24, sez.VI (il corsivo è mio)

²¹⁰ *Ibidem*, vv.32-37, sez. VI

congiunzione avversativa, rafforza la divergenza tra le due antitetice situazioni). Il titolo assegnato al poemetto compendia in una breve ed incisiva formula l'incarico attribuito al personaggio femminile: il nome parlante della protagonista è associato al sentimento di gaudio cui incorrerebbe il poeta nel caso in cui egli decidesse di trasferirsi presso il borgo natio della giovane. Essere felici significa vivere «in oblio», ossia cadere preda dello stesso oscurantismo mentale che tutela i sereni e inconsapevoli abitanti di quel luogo. È in questo senso che Felicità – espressione corporea dello stato di *beatitudo* – interviene a rappresentare la stessa ignoranza. L'appellativo conferitole fa risaltare la consonanza tra i membri del binomio «felicità/inconsapevolezza», se pensiamo ad uno dei significati ad esso attribuiti nella lettera del 5 giugno 1907 indirizzata alla poetessa Amalia:

Signorina: figura triste; o che inconsapevole della sua miseria, vive beata, intellettualmente impoverita dalla secolare mediocrità borghese.²¹¹

Felicità dà prova della propria indigenza intellettuale durante il famoso episodio che la rende promotrice di uno sciocco fraintendimento, lo stesso che innesca il riso amaro del protagonista e la sua aspra considerazione sulla finitezza della gloria: sebbene la stampa «incorniciata in nero» sia accompagnata da una didascalia che rivela l'identità del personaggio illustrato («*Torquato Tasso nei giardini d'Este*»²¹²) – rendendo, peraltro, evidente il fatto che le «frondi regie» che gli cingono il capo altro non possono essere che alloro – la giovane interlocutrice manifesta di non comprendere il motivo per cui «su quelle teste buffe/ si vede un ramo di ciliegie»²¹³. L'immortalità della letteratura viene messa in discussione da un elevato grado di ignoranza che rende caduco tutto ciò che deraglia dall'esperienza concreta, vissuta. Anche la donna utopica precedentemente apparsa ne *L'ipotesi* – “ascendente”, in realtà, dell'ufficiale *Signorina Felicità* – a causa di una lacuna conoscitiva, provoca una brusca interruzione della secolare tradizione poetica. La «favola» che le viene offerta come risposta alla sua personale richiesta di chiarimento, assume le spoglie di una versione alternativa più facilmente assumibile da chi non possiede gli strumenti di comprensione adatti ad ingerirne la reale portata:

- Che cosa vuol dire, che faceva quel «Re-di-Tempeste?»

²¹¹ 5 giugno 1907, p.9

²¹² *La Signorina Felicità*, v.28, sez. IV

²¹³ *Ibidem*, vv.29-30, sez. IV

Allora tra un riso confuso (con pace d'Omero e di Dante)
diremmo la favola ad uso della consorte ignorante.²¹⁴

Nei versi iniziali de *L'ipotesi*, il poeta prende in considerazione l'eventualità di poter vivere oltre il termine prestabilito dal suo infelice stato di malattia («Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,/ se già la Signora vestita di nulla non fosse per via»²¹⁵). Perciò, per prima cosa, decide di fantasticare sull'indole della donna che egli desidererebbe avere al proprio fianco tutta la vita («E penso pur quale Signora m'avrei dalla sorte per moglie»²¹⁶). La descrizione della prima Felicità subisce l'incantamento delle semplici cose offerte dalla quotidianità domestica:

II.

Sposare vorremmo non quella che legge romanzi, cresciuta
tra gli agi, mutevole e bella, e raffinata e saputa...

Ma quella che vive tranquilla, serena col padre borghese
in un'antichissima villa remota del Canavese...

Ma quella che prega e digiuna e canta e ride, più fresca
dell'acqua, e vive con una semplicità di fantesca,

ma quella che porta le chiome lisce sul volto rosato
e cuce e attende al bucato e vive secondo il suo nome:

un nome che è come uno scrigno di cose semplici e buone,
che è come un lavacro benigno di canfora spigo e sapone...

un nome così disadorno e bello che il cuore ne trema;
il candido nome che un giorno vorrò celebrare in poema,

il fresco nome innocente come un ruscello che va:
Felicità! Oh! veramente Felicità!...Felicità...²¹⁷

In questa significativa sezione del poemetto antecedente alla *Signorina Felicità*, troviamo compendiate i temi finora illustrati, primo fra tutti il desiderio da parte del poeta di trasferire la propria persona in un momento storico alternativo (in questo caso proiettato nel futuro, in «un giorno d'estate, nel mille e...novecento...quaranta»²¹⁸) e localmente appartato, in cui diviene possibile vivere «pacifici in molta agiata

²¹⁴ *L'ipotesi*, vv.38-50, sez. VI

²¹⁵ *Ibidem*, vv.1-2, sez. I

²¹⁶ *Ibidem*, v.3, sez. I

²¹⁷ *Ibidem*, vv.1-4, sez. II

²¹⁸ *Ibidem*, v.2, sez. III

semplicità»²¹⁹. La donna abbinata ai sogni di evasione del poeta, diviene l'operosa artefice di una pluralità di azioni positive («prega e digiuna e canta e ride»; «cuce e attende al bucato») che si contrappongono all'inerzia vitale propria di chi è intorbidito dalla sapienza umana. L'intelligenza attribuita a Felicita in ambedue le liriche, si limita ad un sapere strettamente pratico, lo stesso che Marino Moretti conferiva alla madre esercitando un confronto con la propria vuota cultura poetica:

Non sai che uno de' tuoi
più semplici e discreti
atti di serva vale
tutto il vecchio ideale
che fa di me, di noi
il poeta, i poeti?²²⁰

Gli utensili da cucina ammaestrano alla vita molto più di «un libro di rima» destinato a dileguare con il trascorrere del tempo. Il «vecchio ideale» perseguito dai poeti, non è che un'inconcludente allucinazione che ostacola lo sviluppo ed il potenziamento delle più utili conoscenze affiliate alla vita attiva.

L'inviolabilità mentale che accomuna l'ipotetica Felicita alla remota “gemella” canavesana, viene sottolineata da due paragoni, avvalsi, ciascuno, di elementi naturali simbolici: la prima viene definita «più fresca/ dell'acqua»²²¹ e la seconda appare «trasparente come l'aria»²²². La cristallinità e la leggerezza riflettono la condizione esistenziale delle due protagoniste, non sovraccaricate dal tedio del pensiero razionale. L'ambiente inviolato che ospita i claustrali personaggi di Gozzano, dal commesso farmacista alla Signorina Felicita (gli “scampati” dal turbinio «di lotte e di commerci turbinosi»), sembra rappresentare una condizione edenica precedente all'evento della contaminazione prevista dallo sviluppo societario, una «dimensione astorica e atemporale, anteriore alla cultura»²²³. Il frutto della ragione umana fa irruzione nel mondo degli esordi provocando lo sciopero dell'individuo dal suo originario stato di chiarezza mentale («L'indagine è quella che offuscò il lume»²²⁴). Il ritiro onirico di Gozzano è previsto presso antiche presenze incolumi, conduttrici di una dottrina

²¹⁹ *Ibidem*, v.11, sez. III.

²²⁰ CARACCHINI, CRISTINA (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo dei poeti italiani*, Minardi Editore, Firenze 2017, p.78

²²¹ *L'ipotesi*, vv.5-6, sez. II

²²² *La Signorina Felicita*, v.10, sez. VI

²²³ LANDOLFI, GIULIANO, *Guido Gozzano: La morte e il sogno*, cit., p.17

²²⁴ *Nell'abazia di San Giuliano*, v.19

archetipica ed essenzialista. Il caso che si presta volentieri alla nostra prescritta argomentazione, è quello che vede protagonista l'ottuagenario analfabeta, colui che «non crede/ alla troppo umana favola di un Dio,/ che rinnegò la chiesa dell'oblio/ per la necessità d'un'altra fede»²²⁵: il poeta, facendo riferimento all'estesa partecipazione vitale del personaggio («Nascere vide tutto ciò che nasce/ in una casa, in cinquant'anni»; «Passare vide tutto ciò che passa/ in una casa, in cinquant'anni»²²⁶), lo miticizza equiparandolo al «Tempo». L'euritmica combinazione tra le sembianze attribuite al «buon custode»²²⁷ («la barba prolissa come un santo/ arissecchito, calvo, con gli orecchi/ la fronte coronati di cernecchi»²²⁸) ed il sapere primordiale di cui egli dimostra avere dimestichezza, permette il concepimento della nobile figura del «Nume». Il «vecchio saggio immune»²²⁹ abituato ad osservare le cose con la «pupilla [...] d'un fanciullo»²³⁰ (cioè, non filtrate da un'ingannevole superstizione tipicamente allestita da menti umane), è ancorato ad un Credo che non ingenera assillanti interrogativi, poiché esso varca «oltre la scienza»²³¹. I suoi «occhi puri»²³² *sanno leggere* in un'«immensità» che al poeta è ormai inaccessibile:

Certo, fissando un cielo puro, un fiume
antico, meditando nello specchio
dell'acque e delle nubi erranti, il Vecchio
lesse i misteri, come in un volume.

[...]

Come una legge senza fine domini
le cose nate per se stesse, eterne...
tanto discerne quei che non discerne
i segni convenuti dagli uomini.²³³

L'anziano ottuagenario sfoglia con *nonchalance* il vasto Libro del Creato, riconoscendosi “analfabeta” solo in relazione a ciò che è di dominio umano. La sua mente sorvola l'esperienza tangibile delle lettere e attinge direttamente all'essenza

²²⁵ *L'analfabeta*, vv.113-116

²²⁶ *Ibidem*, vv.1-2 e 5-6

²²⁷ *Ibidem*, v.27

²²⁸ *Ibidem*, vv.17-19.

²²⁹ *Ibidem*, v.151

²³⁰ *Ibidem*, v.152

²³¹ *In morte di Giulio Verne*, v. 11

²³² *L'analfabeta*, v.154

²³³ *Ibidem*, vv.12-128 e vv.133-136

prima delle cose: Gozzano ne intuirà il procedimento quando in *Pioggia d'agosto* appunterà che

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 sogghigno.

[...]
e l'achenio del cardo che s'invola,
la selce, l'orbettino, il macaone,
sono tutti per me come *personae*,
hanno tutti per me qualche parola...²³⁴

Il convenzionale sapere umano non può reggere il confronto con ciò che la Natura stessa – principio assoluto da cui dipartono tutte le espressioni universali – ha da argomentare. Gozzano desidererebbe possedere del mondo la stessa percezione del vecchio custode, se solo la sua mente già non fosse «faticata dalle pagine» ed il suo cuore «devastato dall'indagine»:

Ah! Vorrei ben non sapere
leggere, o Vecchio, le parole d'altri!
Berrei, inconscio di sapori scaltri,
un puro vino dentro il mio bicchiere.²³⁵

Il Saggio riconosce nel poeta un'«anima ingombra» e gli fa apprendere che «chi troppo studia» «poi matto diventa»²³⁶: al corpo che langue, infatti, varrebbe «ben meglio un'oncia di buon sangue/ che tutta la saggezza sonnolenta»²³⁷. Ma Gozzano viene impedito dal farsi scudo degli ammaestramenti ricevuti dal vecchio: può avvalersene solo per meditare la sua misera ed irresolubile condizione di uomo reso schiavo della ragione. Gli sarebbe dolce il restare, ma «forza è che prosegua/ pel mondo nella sua torbida cura»²³⁸. Il rifugio del poeta assume le parvenze di un occasionale ristoro meditativo: Gozzano è «quei che ritorna a questa casa pura/ soltanto per concedersi una

²³⁴ *Pioggia d'agosto*, vv.31-42

²³⁵ *L'analfabeta*, vv.61-64

²³⁶ *Ibidem*, v.109.

²³⁷ *Ibidem*, vv.111-112

²³⁸ *Ibidem*, vv.33-34

tregua»²³⁹, per essere infine riesumato presso il suo mondo di provenienza. Egli non è dei fortunati a cui il destino ha concesso di rifuggire le catene imposte dalla società progredita. L'avvelenamento è in atto e non esiste cura capace di arginarlo.

Uno dei motivi che hanno spinto il poeta ad allontanarsi dalla propria modernità, ha a che vedere con la categoria femminile con cui egli è abituato a relazionarsi. Che Gozzano sia stanco delle «donne rifatte sui romanzi» è reso manifesto in entrambi i contesti poetici che si preoccupano di innalzare Felicità ad immagine ideale. Ma l'inconsapevolezza che la fanciulla incarna non rappresenta l'unico ingrediente che fa di lei la figura femminile più conforme ai bisogni interiori del poeta: ne *L'analfabeta* egli comunica la propria esigenza di «riposare gli occhi» «da tutte quelle sciocche donne belle», facendo riferimento ad una compagine più vasta (rispetto alla precedente categoria delle lettrici di romanzi «raffinate e sapute») che coinvolge coloro che, attraverso l'esibizione delle proprie dilettevoli doti fisiche, distolgono il poeta dalla possibilità di ottemperare ad uno smalzato sentimento amoroso.²⁴⁰ La bellezza è la seconda qualità che, insieme all'intellettualismo, non si addice al personaggio di Felicità. In questo caso, le intenzioni di conquista di Gozzano non potrebbero che essere motivate da un interesse di carattere intrinseco. Differentemente dalle compagne oniriche che compongono il corpus femminile gozzaniano, la descrizione fisica di Felicità viene dettagliatamente proposta. Il motivo è sempre da ricavare nel significato attribuito al suo personaggio. La «quasi bruttezza» (riferimento al v. 1 sez. III) conferita alla donna è funzionale al progetto di rovesciamento della personalità del poeta: l'alter ego del «giovine romantico» allestito in occasione di un chimerico incontro sentimentale, sostituisce l'incapacità amorosa del vero Gozzano, assuefatto, al contrario, dai desideri della seducente carne. «Tutto mi spiace che mi piacque innanzi»²⁴¹ è l'annuncio di un uomo che aberra la propria condizione esistenziale favoreggiando lo sviluppo di una disposizione interiore tutta nuova ed indirizzata ad una donna che,

²³⁹ *Ibidem*, vv.35-36

²⁴⁰ Amalia, nella lettera del 14 novembre 1907:

E Voi, amico mio, vagheggiate con molta serenità la deliziosa bruttezza della vostra Signorina. [...] Fate bene a non mettervi anche Voi ad amareggiare in versi e in rime con la solita classica antipatica noiosa donna bella che tutti i poeti hanno posseduto o detto di possedere come una cortigiana qualunque. La bruttezza è tanto più profonda e originale quanto è superficiale e di maniera la bellezza. (p.58)

²⁴¹ *La Signorina Felicità*, v.13, sez. V

anche se fisicamente poco appetibile, potrebbe essere in grado di far germogliare nel cuore disadorno del poeta un sentimento di amore autentico:

Vennero donne con proteso il cuore:
ognuna dileguò, senza vestigio.
Lei sola, forse, il freddo sognatore
educerebbe al tenero prodigio:
mai non comparve sul mio cielo grigio
quell'aurora che dicono: l'Amore...²⁴²

e nutrito di sensazioni benevole suscitate da «consolatori» e familiari odori (ricordo di una femminilità pura e trascendentale).

Possiamo facilmente ricostruire la vicenda descrittiva di Felicità grazie alla collaborazione di due fonti, di cui la prima riguarda le informazioni contenute nelle epistole indirizzate rispettivamente alla Guglielminetti e al De Frenzi; la seconda – la *Donna in effigie* di Armand Dayot – è un documento iconografico non trascurabile per la compilazione delle fattezze della protagonista. I primordi de *La Signorina Felicità ovvero la Felicità* sono rintracciabili nella testimonianza relativa al casuale incontro con una servetta di monte avvenuto nell'agosto del 1907 durante il soggiorno montano a Ceresole Reale. La lettera recapitata ad Amalia conduce il primo incerto e vago abbozzo della lirica:

Da parecchie settimane sono qui in una solitudine deliziosa e con dinnanzi uno scenario che ricorda il 2° atto della Figlia di Jorio... Non ho una Mila per compagna, *ma una servente indigena e prosaicissima*. Che non mi annoia però: alla sera, mentre io contemplo il tramonto sui picchi nevati di 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... Ma non pensate male, Amica mia! È un'onestissima fanciulla, figlia di Maria, ed io nutro per lei la più rispettosa ripugnanza: immaginate un corpo diciottenne, ma che in città, sdegnerebbe una vecchia ottuagenaria, *immaginate un volto quadrato, scialbo, roseo, lentiginoso, senza pupille, senza ciglia, senza sopracciglia, e un viscidume di capelli gialli, tirati, tirati lisci aderenti e stretti alla nuca in un fascio di trecciole minute e su tutto il volto diffusi i segni dell'idiozia ereditaria...*²⁴³

Nei mesi successivi Gozzano rifletterà a lungo sulle idee e le tematiche comunicate alla poetessa quasi per giuoco, sicché qualche mese dopo, in un'ulteriore lettera (questa volta indirizzata all'amico e critico Giulio De Frenzi) i lavori preparatori adibiti in vista

²⁴² *Ibidem*, vv.19-24

²⁴³ 3 agosto 1907, p.34 (il corsivo è mio)

dell'esecuzione dei versi che comporranno la sua più celebre lirica, risultano essere già notevolmente progrediti:

Ho fatto poco perché sono innamorato: di una donna che non esiste naturalmente!
La Signorina Domestica, *una deliziosa creatura senza busto e senza cipria, con un volto quadro e fresco, le mandibole forti e maschili, la bocca larga e sana, il naso camuso, sparso di efelidi leggiere, le iridi azzurre, punteggiate d'oro e d'inchiostro, senza sopracciglia, e i capelli castani, lisci, aderenti alla tempia, tirati e raccolti in un noto piatto di trecciuole minute*. Scusate la presentazione, caro amico, ma era necessario: ritroverete la mia Bella in una poesia: fra odore di cotogne, di caffè tostato, di carta bollata, d'inchiostro putrefatto; con a sfondo una tappezzeria a rombi di ghirlandette rococò, alternanti ognuna episodi della favola di Piramo e Tisbe... Volevo farne una prosa, abbondante come un romanzo; ma non un romanzo bensì tanti brevi capitoli lirici, legati da una trama sentimentale deliziosa, una cosa morale onesta, sana come la protagonista.²⁴⁴

Rispetto alle informazioni contenute nella precedente testimonianza, possiamo assistere a due evidenti variazioni: la prima riguarda i toni con cui il poeta presenta all'amico la stessa fanciulla che, qualche mese prima, gli faceva nutrire «la più rispettosa ripugnanza»; la seconda, giustificando il mutamento di prospettiva di Gozzano, prevede l'ingentilimento delle peculiarità fisiche del soggetto femminile coinvolto (ad esempio, le lentiggini disdegnate che appartengono alla pseudo-Mila, si poeticizzano divenendo incantevoli «efelidi leggiere»). In questa seconda occasione epistolare «la servente di monte indigena e prosaicissima» pare essere scomparsa del tutto: al suo posto siede la Signorina Domestica, una «deliziosa creatura provinciale» di cui il poeta ammette di essersi innamorato. Gozzano, dopo aver plasmato il materiale carpito da una circostanza offertagli dal reale, decide di sottrarre la propria creazione al modello di riferimento²⁴⁵. È vero, non siamo ancora approdati al disegno finale di Felicita, ma la Signorina Domestica già si rende poetabile: il luogo lirico in cui ella appare corrisponde ai versi che testimoniano un primo – poi lacerato – abbozzo del poemetto *L'ipotesi*²⁴⁶:

²⁴⁴ Lettera del 23 settembre 1907 al De Frenzi (il corsivo è mio)

²⁴⁵ Sanguineti, seguendo le diverse fasi di questo straordinario itinerario creativo, ha così evidenziato i criteri di lavoro di Gozzano, il quale pare muoversi

intorno a un determinato modello femminile, lo viene elaborando per gradi, in un lento gioco di correzioni e varianti, dalle diverse occasioni della realtà deduce, come in una serie di disegni preparatori, quei dati che potrà poi liberamente ricomporre nell'affresco definitivo. (vedi nota nel Sergio Vitale).

²⁴⁶ Su questo frammento dattiloscritto – forse inedito – si legge la seguente nota autografa rivolta a Tommaso Monicelli che nel 1908 pubblicò ne *Il Viandante* la versione finale del poemetto: «Ecco una parte del poemetto rinnegato. Lo invio a semplice documento di verità su quanto Le scrissi ultimamente. E le dico grazie ancora e mille cose fraterne. – Gozzano». (GOZZANO, GUIDO, *Opere*, Calcaterra Carlo, De Marchi Alberto (a cura di), Garzanti Editore, Milano 1948, p. 1216-17).

II

Un giorno – se quella signora non già si affacciasse alle soglie
un giorno d'aprile, all'aurora, vorrei richiedere in moglie
quella che vive tranquilla, col nonno tremulo e avaro
in una squallida villa di San Francesco d'Albaro.
Quella che prega e digiuna e canta e ride: più fresca
dell'acqua, e veste con una semplicità di fantesca.
Quella che porta le chiome lisce sul volto quadrato,
quella che attende il bucato e vive secondo il suo nome:
un nome che è come uno scrigno di cose semplici e buone,
che è come un lavacro benigno di canfora spigo sapone:
Domestica. – La Signorina Domestica! Oh! Veramente
Domestica: dolceridente fra i testi d'erba cedrina!²⁴⁷

Nella lettera al De Frenzi Gozzano fa riferimento ad una singolare e delicata caratteristica somatica che asserisce l'avvenuto passaggio da una riprovevole donna terrena a colei che, della prima, non è che l'effusione onirica fattasi indipendente: Il particolare dell'«azzurro delle iridi» escogitato per illeggiadrare lo sguardo «senza sopraccigli» di Domestica, sostituisce l'agghiacciante immagine di un «volto quadrato» «senza pupille». Manca un ulteriore passaggio affinché il volto della protagonista canavesana possa svincolarsi completamente dall'occasione biografica (la dipartenza dalla realtà fa parte di quel processo tipicamente gozzaniano volto «a riscattare *in toto* la convenzionalità dell'evento: quindi tendenzialmente a risolvere [...] l'inautenticità della Vita nella menzogna riflessa della Letteratura»²⁴⁸). Tale passaggio si trova in una missiva destinata alla solita Amalia, assai simile a quella rivolta al De Frenzi e, rispetto a quest'ultima, di poco posteriore:

Sto meglio anche perché sono innamorato! Di una donna che non esiste naturalmente!
La Signorina Domestica.
Una deliziosa creatura provinciale, senza cipria e senza busto, con un volto quadro e le mandibole maschie, con un nasetto camuso sparso di efelidi leggiere, due occhi chiari senza sopracciglia, *come nei quadri fiamminghi*, non ridete, amica!
[...] Volevo farne una prosa a brevi capitoli lirici, uniti da una trama sentimentale, onesta, pura sana, come la carne della protagonista: ma non lo farò probabilmente.²⁴⁹

In questa penultima fase del progetto gozzaniano di trasfigurazione, interviene ad esercitare una ragguardevole influenza la seconda fonte che abbiamo precedentemente invitato a considerare: la traccia che svela l'apporto del testo di Dayot nella lirica di Felicità è nientepopodimeno che il riferimento ai «quadri fiamminghi». La *Donna in*

²⁴⁷ Il frammento è riportato nelle *Lettere d'Amore* a p. 203.

²⁴⁸ ROCCA LUIGI ANDREA, *Nota critica ai testi*, in G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p.661

²⁴⁹ 12 novembre 1907, p.53

effigie è un libro di storia dell'arte in cui viene proposta l'evoluzione della bellezza femminile nelle diverse epoche storiche, dalla civiltà egizia fino alla fine dell'Ottocento. Una sezione del testo è dedicata alla pittura olandese, da cui Gozzano apprende le informazioni descrittive per realizzare il suo personaggio. L'associazione dell'immagine di Felicità al tipo di bellezza rappresentato nella pittura fiamminga del Seicento, ne permette una sospensione in quella dimensione atemporale tipica della scrittura gozzaniana, la quale assolve il difficile compito di «soddisfare il radicale bisogno che il poeta ha di possedere qualcosa che sia ormai passato, immobile. [...] 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»²⁵⁰. Della *Donna in effigie*, sono due i passi che ci consentono di considerare valida la proposta di derivazione del lessico descrittivo gozzaniano da quello adoperato dal critico francese. Nel primo, Dayot definisce i caratteri peculiari della «donna olandese del XVII secolo»:

in Francia, in Germania, in Italia, in Inghilterra, i grandi pittori olandesi, grandi soprattutto nella figura umana, sia individualmente studiata, sia rappresentata in un ambiente familiare, sorsero in tutti gli angoli del paese [...], pittori incomparabili della figura umana, nella cui immensa produzione l'immagine della donna olandese del secolo XVII, *bionda, rosea, dolce, placida, un po' volgare*, spicca con rara intensità di colore e di vita.²⁵¹

l'elenco degli aggettivi utilizzati dallo studioso è sicuramente sovrapponibile alle qualità consegnate al personaggio di Felicità, e si appaia nascostamente alle scelte descrittive contenute nelle due precedenti lettere:

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...²⁵²

²⁵⁰ SAVOCA, GIUSEPPE, *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in *La letteratura italiana storia e testi, Il Novecento*, 9, I, Laterza Editori, Roma-Bari 1976, p.340

²⁵¹ DAYOT, ARMAND, *op.cit.*, p.108 (il corsivo è mio)

²⁵² *La signorina Felicità*, vv.1-12 sez. III. Il tratto della "volgarità" individuato da Dayot nei tipi fiamminghi, non appartiene a questa sezione di versi. Occorre pertanto rivolgersi al v.10, sez. VII: il

così pure anche ne *L'ipotesi* («Sposare vorremmo [...] / quella che vive *tranquilla, serena* [...] quella che porta le chiome lisce sul *volto rosato*»). Questi versi riepilogano i contenuti finora espressi nelle testimonianze a cui abbiamo attinto per ricostruire la vicenda compositiva di Felicità. Tuttavia le poche righe del Dayot che abbiamo appena registrato, non sono sufficienti per confermare l'influenza del testo francese sul prodotto poetico di Gozzano. Occorre a questo punto fare riferimento al preannunciato secondo passo. La sezione del libro in cui esso è stato rintracciato è la medesima; l'autore, descrivendo alcune opere di Jacob Jordaens, il maggiore fra gli artisti fiamminghi del XVII secolo, si esprime in questi termini:

[l'aspetto della] bella Caterina, di cui le floride carni e il sonoro riso hanno per eterno specchio il cristallo del bicchiere sempre pieno ch'ella ha in mano, è davvero ultrafiamminga. Il Jordaens eseguì alcuni buoni ritratti di Caterina van Noort; e uno dei migliori appartiene al conte di Darnley ed è catalogato col nome di *Fanciulla dal pappagallo*. È un'opera incantevole, una dilettazione di giulivi colori, e anche una graziosissima immagine di donna [...]. Ecco il Jordaens! Il catalogo che ha le sue ubbie, la chiama fanciullina: *Girl with a parrot*. Che fanciullina! Ella alzerebbe una botte di birra. [...] ma che salute, che esuberanza, che vita! Che buona comare! Ecco quel che ci vorrebbe in campagna per portare, a braccia nude, le canestre di frutta sotto i pergolati, cogliere tra i pampini i grappoli purpurei, animare i giardini, allietar tutta la casa. La sua chioma è come un fascio di grano maturo; le sue guance hanno il vermiglio e la compattezza di una mela. Le vere Fiamminghe quando sono belle, hanno qualcosa del frutto proibito.²⁵³

Certo la Felicità gozzaniana non possiede la floridezza corporea delle donne rappresentate dal Jordaens, che con vigore solleverebbero «una botte di birra». Tuttavia ne condivide molti tratti, sia fisici che comportamentali: la «bocca vermiglia così larga nel ridere e nel bere» della fanciulla canavesana, corrisponde al «sonoro riso» che ha «per eterno specchio il cristallo del bicchiere sempre pieno» tenuto in mano dalla bella Caterina; Felicità ha i «bei capelli color di sole», similmente alla chioma che, «come un fascio di grano maturo», appartiene al prototipo fiammingo. La sanità fisica è un ulteriore elemento che sollecita la sovrapposizione della donna gozzaniana al modello di riferimento («onesta, pura, *sana*, come la carne della protagonista» *aff.* «Ma che salute,

termine è assegnato alle invadenti voci popolari del Canavese. La garbatezza che Gozzano adotta per descrivere la bruttezza della fanciulla, si scontra con gli efferati commenti dei villeggianti:

Ma c'è il notaio pazzo di quell'oca!
 Ah! Quel notaio, creda: un capo ameno!
 La Signorina è brutta, senza seno,
volgaruccia, Lei sa, come una cuoca...
 (vv. 7-10, sez. VII)

²⁵³ DAYOT, ARMAND, *op.cit.*, p.148

che esuberanza, che vita!)), così come pure l'operosità espressa nell'abitudine alle attività domestiche («Sposare vorremmo [...] / quella che prega e digiuna e canta e ride [...] / e cuce e attende il bucato e vive secondo il suo nome»; «Signorina Felicita, [...] A quest'ora che fai? Tosti il caffè [...] / o cuci i lini e canti e pensi a me»²⁵⁴ *aff.* «Ecco che ci vorrebbe in campagna per portare, a braccia nude, le canestre di frutta sotto i pergolati, cogliere tra i pampini i grappoli purpurei, animare i giardini, allietar tutta la casa»). Il «fascino dissimulato e recondito»²⁵⁵ tipico della femmina olandese è stato infine individuato negli alterati modi di esibizionismo tenuti da Felicita con lo scopo di attirare l'attenzione dell'Avvocato («Nei begli occhi fermi/ rideva una blandizie femminile./ Tu civettavi con sottili scherni/ tu volevi piacermi Signorina:/ e più di ogni conquista cittadina/ mi lusingò quel tuo voler piacermi!»²⁵⁶ *aff.* «Le vere Fiamminghe, quando son belle, hanno qualcosa del frutto proibito»). A questo punto, pare che Gozzano abbia davvero meditato la lezione offerta dal libro di storia dell'arte del Dayot, per cui abbiamo ragione di credere che egli possa essersi rivolto a questo particolare testo in previsione di uno specifico obiettivo: la *Donna in effigie* non va considerata come una fonte improvvisata da cui trarre ispirazione in vista di un'anonima compilazione degli attributi fisici di Felicita. Al contrario, il contenuto del testo soccorre l'autore nel suo tentativo di storicizzare il personaggio, cristallizzandolo in un'epoca remota al fine di impedirne la commistione con ciò che fa parte del reale. Per questo motivo i ritratti di Gozzano (in particolar modo quelli femminili) si presentano come veri e propri *Zeitgesichter*²⁵⁷, «visi legati ad un'epoca, e cioè casi in cui i modi di rappresentazione e di espressione, gli atteggiamenti determinano anche la fisionomia dei volti e permettono di collocarli nel tempo»²⁵⁸. Felicita è ben lungi dall'essere assoggettata ad un'insignificante donna del vero: la sua immagine si rende autonoma, tinteggiandosi dei colori di un passato recondito. Ella non ha più nulla da condividere con l'identità da cui è scaturita. È intrigante pensare che l'esistenza di una delle più pregevoli e vaste liriche gozzaniane possa dipendere da una negletta figura del reale. È in occasioni come questa che l'autore dà prova della propria abilità di trasfigurazione.

²⁵⁴ *La Signorina Felicita*, vv.8-10, sez. I

²⁵⁵ VITALE, SERGIO, *La donna in effigie. Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano*, cit., p.69

²⁵⁶ *La Signorina Felicita*, v.18, sez. III

²⁵⁷ VITALE, SERGIO, *La donna in effigie. Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano*, cit., p.66

²⁵⁸ BEYER, ANDREAS, *Il volto: descritto, dipinto, letto*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo 2008, p.33

Pare che Gozzano voglia farsi beffe della realtà: come un fiore possa nascere dal letame, ce lo dimostra proprio l'avvento della Signorina Felicita, una creatura diafana che si fa portavoce di una storia e di una condizione irripetibili e che, misericordiosamente, distoglie il sognatore dal suo *mal de vivre* («Vedevo questa vita che m'avanza:/ chiudevo gli occhi nei presagi gravi;/ aprivo gli occhi: tu mi sorridevi,/ ed ecco rifioriva la speranza!»²⁵⁹). Esaurita l'analisi delle fonti relative alla composizione della nostra donna di sogno, possiamo ora assaporare con un sentimento tutto nuovo la lettura dei versi a lei dedicati.

In sintesi: abbiamo cercato di dimostrare che la descrizione di Felicita è fondamentale per due ragioni, entrambe funzionali ad ultimare il significato che le è stato assegnato. Innanzitutto la donna canavesana non è bella, ma «brutta, senza seno,/ volgaruccia»²⁶⁰ «priva di lusinga» nelle sue «vesti quasi campagnole»; e ciò la contrappone al tipo di bellezza erotico che, nella realtà dei fatti, seduce Gozzano deviandolo dai buoni propositi. A questo va unito il fatto che il temperamento assegnato alla protagonista si dissocia dall'opportunità di aderire al giuoco della carne («Scendiamo! È tardi: possono pensare/ che noi si faccia cose poco belle»²⁶¹). «Quasi brutta» e non disponibile sessualmente; eppure l'Avvocato è pronto a credere che sia proprio lei la donna capace di spandere un caldo sentimento nel suo gelido cuore di esteta; l'unica per cui varrebbe la pena rinunciare alla propria esistenza («Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...” / “Qui, nel solaio?...” – “Per l'eternità!” / “Per sempre? Accetterebbe?...” – “Accetterei!”»²⁶²) In secondo luogo, le caratteristiche fisiche che il poeta seleziona appositamente per realizzare l'immagine di Felicita, contribuiscono a collocarla più saldamente nel tempo a cui appartiene la sua stessa dimora (Vill'Amarena, si ricordi, viene definita «dama secentista», così come secentesca è l'arte cui egli attinge per ricavare le informazioni descrittive destinate al suo personaggio). Felicita è in tutto e per tutto una figura del passato, recuperabile solo per il tramite di un'impellente richiesta di soccorso. Non è un caso che l'incontro più intimo dell'alter ego gozzaniano e della Signorina sia avvenuto nel solaio, «tomba» «di ciò ch'è stato e non sarà più mai»: in questo museo mortuario nasce l'amore per una donna-cimelio destinata a rimanere un «mistero senza fine»²⁶³ a

²⁵⁹ *La Signorina Felicita*, vv.57-58, sez. III

²⁶⁰ *La Signorina Felicita*, vv.9-10, sez. VII

²⁶¹ *Ibidem*, vv.107-108, sez. IV

²⁶² *Ibidem*, vv.76-80, sez. IV

²⁶³ *Ibidem*, v.49, sez. V

causa della sua inattualità. L'estremo saluto che l'Avvocato le riserva non è che il metaforico addio del poeta ad una dimensione storica rinnovellata con l'intento di vedersi vivere diversamente; è la rottura che si verifica tra lui ed il suo sogno d'ideale, e che lo fa ritornare presso il demoralizzante "oggi". Il carattere fittizio del racconto si rivela per gradi: Felicità si mostra per quello che è realmente: un'invenzione letteraria indotta al fine di procurare al poeta un limitato giovamento esistenziale («M'apparisti così, come in un cantico/ del Prati»²⁶⁴); e, nel frattempo, Gozzano interviene ad imporre la propria voce su quella dell'Avvocato romantico, ricostituendosi nel proprio unico e desolante io:

ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovine romantico...

Quello che fingo d'essere e non sono!²⁶⁵

Il recupero del passato equivale al ricominciamento dell'identità dell'autore. La rinuncia all'attualità costituisce il primo passo verso un orizzonte in cui tutto potrebbe ancora accadere: per questo motivo il poeta può sentirsi libero di allentare il cappio presagito alla sua persona e concedersi nuove possibilità di vita. Le figure oniriche e gli incomputabili alter ego gozzaniani che popolano le «fantasie» dell'autore, si sono sedimentati in un'età vergine, ideale, che garantisce al fruitore una sorta di riscatto personale. Gozzano si abbandona tra le braccia del suo creato, garante di ciò che poteva essere e non è stato.

²⁶⁴ *Ibidem*, vv.49-50, sez. VIII

²⁶⁵ *Ibidem*, vv.52-54, sez. VIII

CONCLUSIONI

Supremo è il bene che non giunge mai!

«Ed io non voglio più essere io».

Guido Gozzano, con queste incisive e commoventi parole, giustifica la sua irrinunciabile attività di sognatore. La penna del poeta traccia nuovi e rassicuranti percorsi sulla mappa del suo itinerario esistenziale. La fuga dalla realtà e il rifugio nel sogno (o più generalmente, in una dimensione temporale alternativa), sono motivate da un energico desiderio di rivalse personale. Durante questo percorso abbiamo avuto modo di osservare più attentamente i procedimenti escogitati da Gozzano per riscattare la propria inettitudine affettiva: egli, resosi consapevole dei propri limiti emozionali, incoraggia la nascita di un se stesso sentimentalmente difforme, preparato ad accogliere quel tanto rimpianto sentimento. Il «buono romantico» che finge di essere, rivolge il proprio interesse a quelle donne che, inaccessibili per definizione, non possono in alcun modo ricambiare le sue tenerezze: ormezziate ad un età remota, ormai deceduta, esse occupano il cuore e i ricordi di un uomo che le invoca con nostalgia. Sono figure evanescenti protette dai confini onirici dei suoi «sogni mesti»²⁶⁶, nutriti «di abbandono, di rimpianto»²⁶⁷; gemme preziose custodite in un mondo che si fa penetrare solo per brevi ma significativi istanti; soggetti immuni al deterioramento dell'esperienza, del presente, della realtà vera. Sono loro le care amiche «senza volto» che «vivono nel silenzio»²⁶⁸ dell'animo del poeta, detentrici di quel «bene supremo»²⁶⁹ di cui egli non potrà mai godere. Egli trae beneficio da ciò che è assente, lontano, irrecuperabile, destinato a rimanere una felice ed appagante ipotesi. Queste donne «non colte» e «vestite di tempo» diventano le principali attrici della poetica dell'ideale gozzaniana: esse sono le sole che permetterebbero al poeta di coltivare un sentimento di amore autentico, non ammorbatto dalle ambizioni della carne. Che la consumazione del desiderio provochi al fruitore quel senso di «mortale malinconia» e di insoddisfazione, viene confermato dalla vicenda sentimentale verificatasi tra Gozzano e la

²⁶⁶ *Ad un'ignota*, v.7

²⁶⁷ *Cocotte*, vv.25-26

²⁶⁸ Riferimento al v.8-9 di *Ad un'ignota*

²⁶⁹ *Ibidem*, v.14

Guglielminetti. Egli non è riuscito ad «uccidere Desiderio»²⁷⁰ come la protagonista di *Una risorta* aveva creduto, ma non per questo gli sforzi di idealizzazione riservati alla persona della poetessa sono da considerarsi vani. L'avverarsi della tanto temuta «cosa cattiva» gli procura un dolore lancinante, ma, al contempo, lo conduce ad agire diversamente, senza rinunciare al suo iniziale progetto: di Amalia Gozzano non si è foggiato un'«immagine nuova»²⁷¹ come contrariamente ella crede. Egli cerca di dimenticarla, «come se fosse morta»²⁷² («la tua figura mi è diventata estranea come se scomparsa in una tomba o in un laberinto»²⁷³ poiché «non sono le ore di follia estrema quelle che lasciano nell'anima la traccia più duratura»²⁷⁴), facendo sopravvivere nella memoria un ricordo di lei «ineffabile e puro»²⁷⁵, precedente al tragico evento. L'incorrotta poetessa del passato diviene, al pari delle donne di sogno, colei che *forse* il poeta avrebbe potuto amare.

La terza parte della tesi, oltre a riproporre più nello specifico gli argomenti finora trattati, ci ha condotti ad una riflessione più estesa: in questa sede, abbiamo avuto modo di osservare più da vicino l'azione positiva delle donne originate dalla fantasia di Gozzano, le quali, oltre a favorire lo sviluppo del sentimento amoroso presso il cuore infermo del poeta, divengono le rappresentanti dei valori esistenziali che egli, durante la sua breve e tormentata vita, disgraziatamente non ebbe modo di conoscere. L'inaccessibilità di Grazia, di Virginia e di Felicita, si sovrappone all'impossibilità di recuperare quegli stessi valori che esse personificano. La capacità di amare, la salute del corpo, l'immacolatezza dell'anima, la saggezza primigenia esonerata dagli strazianti epiloghi provocati dal pensiero razionale, sono le ideali condizioni di benessere fisico e psichico che si estraniavano da colui che desidererebbe possederle, per deporre, una volta per tutte, lo strumento dei suoi bugiardi «esili versi consolatori» («Ah questa vita sterile, di sogno!/ Meglio la vita ruvida concreta/ [...] ma vivere di vita!»²⁷⁶). La tensione verso l'ideale non è che il desiderio rivolto a ciò che poteva essere e non è stato. E ciò che non è stato, popola i sogni d'arte di Guido Gozzano.

²⁷⁰ *Una risorta*, v.10, sez. II

²⁷¹ 29 dicembre 1907, p.80

²⁷² 9 dicembre 1907, p.65

²⁷³ 24 maggio 1908, p.113

²⁷⁴ 17 aprile 1908, p.107

²⁷⁵ 12 marzo 1908, p.92.

²⁷⁶ *La Signorina Felicita*, vv.13-17, sez. VI

BIBLIOGRAFIA

- ANTONICELLI FRANCO, *Capitoli gozzaniani*, Leo S. Olschki, Firenze 1982.
- BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Le colline, i maestri, gli dei* in «La scala di Giacobbe», saggi, 3, 1992.
- BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *La poesia, il sacro e il patinoire, Saggi su Gozzano e Pavese*, Gammarò Editore, Sestri Levante 2009.
- BENJAMIN WALTER, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Fortini Attilio (a cura di), Temperino Rosso Edizioni, Brescia 2014.
- BEYER ANDREAS, *Il volto: descritto, dipinto, letto*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo 2008.
- BOGGIONE VALTER, *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.
- BORGESE GIUSEPPE ANTONIO, *La luce che s'è spenta – La poesia di Guido Gozzano*, in ID., *La vita e il libro*, II, Zanichelli Editore, Bologna 1928.
- BOSSINA LUCIANO, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Leo Olschki, Firenze 2017.
- BOSSINA LUCIANO, *Circe, Cocotte e gli amori ancillari*, in «Levia Gravia», vol. I, 1999, (pp. 53-103)
- CALCATERRA CARLO, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli, Bologna 1944.
- CARACCHINI CRISTINA (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo dei poeti italiani*, Minardi Editore, Firenze 2017.
- CARDUCCI GIOSUÈ, *Giambi e Epodi e Rime Nuove*, Edizione nazionale delle opere, Zanichelli, Bologna 1942.
- CASELLA CARLO, *Poesie e cinematografo – conversando con il Poeta Guido Gozzano*, in «La vita cinematografica», Anno I, n° 2, Torino, 20 dicembre 1910.
- CIRCEO ERMANNINO, *Ritratti di poeti: Gozzano e Corazzini*, Editrice Italica, Pescara 1963.
- CROCE BENEDETTO, *Alcuni poeti*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 34, 1936.
- DAYOT ARMAND, *La donna in effigie attraverso i secoli*, trad.it. di Ugo Fleres, Roux Frassati & C., Torino 1900.

DE RIENZO GIORGIO, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Rizzoli, Milano 1983.

DE LISO DANIELA, *Immagini di donna nella poetica di Guido Gozzano*, in «Critica Letteraria», n°138, Loffredo Editore, Napoli.

FUSILLO MASSIMO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2011.

GAREFFI ANDREA, *L'io trascorso di Guido Gozzano*, in «Nuovi Argomenti», XXVIII, 2004.

GETTO GIOVANNI, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Sansoni Editore, Firenze 1953.

GOVONI CORRADO, *Le Fiale*, Francesco Lumachi Editore, Firenze 1903.

GOZZANO GUIDO, *Epistolario*, in *Poesie e prose*, De Marchi Alberto (a cura di), Garzanti Editore, Milano 1961.

GOZZANO GUIDO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, De Rienzo Giorgio (a cura di), Centro studi piemontesi, Torino 1971.

GUIDO GOZZANO, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, Masoero Masoero (a cura di), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993.

GOZZANO GUIDO, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, Garzanti Editore, Milano 1951.

GOZZANO GUIDO, *Le poesie*, saggio introduttivo di Eugenio Montale, Garzanti Editore, Milano 1960.

GOZZANO GUIDO, *Poesie*, Rusconi Libri, 2005.

GOZZANO GUIDO, *Poesie*, introduzione e note di Giorgio Barberbi Squarotti, Fabbri Editore, Milano 1997.

GOZZANO GUIDO, *Tutte le poesie*, Luigi Andrea Rocca (a cura di), con un saggio di Marziano Guglielminetti, Oscar Classici, Milano 2016.

GOZZANO GUIDO, *Poesie e prose*, De Marchi Alberto (a cura di), Garzanti Editore, Milano 1978.

GOZZANO GUIDO, *L'albo dell'Officina*, Fabio Nicoletta, Menichi Patrizia (a cura di), Editore: Le Lettere, Firenze 1991.

GOZZANO GUIDO, *Opere*, Calcaterra Carlo, De Marchi Alberto (a cura di), Garzanti Editore, Milano 1948.

GOZZANO GUIDO, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India* (1912-1913). Con prefazione di G. A. Borgese e il ritratto dell'autore, Fratelli Treves Editori, Milano 1925.

GOZZANO, GUIDO *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, Roberto Carnero (a cura di), Bompiani Editore, Milano 2008.

GOZZANO GUIDO, *I tre talismani – La principessa si sposa e altre fiabe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

GRISI FRANCESCO (a cura di), *I crepuscolari*, Newton Compton, Roma 1990.

GUARAGNELLA PASQUALE, DE TOMA STEFANIA, (a cura di), *Guido Gozzano, La via del rifugio* in «L'incipit e la tradizione letteraria italiana: Novecento», Lecce 2012, pp. 159-167.

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Introduzione a Gozzano*, Editori Laterza, Roma-Bari 1993.

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Leo S. Olschki, Firenze 1984.

LANDOLFI GIULIANO, *Guido Gozzano: La morte e il sogno*, in «Atelier», 7, settembre 1966

LANGELLA GIUSEPPE, ELLI ENRICO (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Interlinea edizioni, Novara 2011.

LEOPARDI GIACOMO, *Canti*, Mondadori Editore, Milano, 2° edizione (23 giugno 2004).

LIVI FRANCOIS, *L'amore delle belle immagini: Gozzano e la cultura francese*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del convegno nazionale di studi (Torino, 26-28 ottobre 1983), Olschki Editore, Firenze.

MASOERO MARIAROSA, «*Ho ritrovato il filo dei miei sogni*». *Guido Gozzano a Bertesseno*, Torino 2000, pp. 81-96.

MENGALDO PIER VINCENZO, *Poeti italiani del Novecento*, Oscar Mondadori, Milano 1978.

MENICHI, PATRIZIA, *Guida a Gozzano*, Sansoni Editore, Firenze 1984.

MONDO LORENZO, *Storia e natura in Guido Gozzano*, Silva Editore, Milano 1969.

MONTALE EUGENIO, *Gozzano dopo trent'anni*, «Smeraldo», 30 settembre 1951, pp.3-8.

PANCRAZI PIETRO, *Guido Gozzano senza i crepuscolari*, in *Scrittori italiani del novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari 1934.

PAITA ALDO, *La breve vita di un grande poeta*, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2008.

PALLOTTINO PAOLA, *Storia dell'Illustrazione italiana: dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988.

PAPPALARDO FERDINANDO, «*Lo spettro ideale*». *Saggi su Gozzano, Saba, Montale*, Palomar Editore, Bari 2007.

PARADISI GIOIA, *La voce del silenzio, Per una lettura de "I Colloqui" di Gozzano*, in «Anticomoderno», vol. I (1995), p. 15-33.

PETRARCA FRANCESCO, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Olschki Editore, Firenze 2008.

PONTIGGIA GIUSEPPE, *Il giardino delle Esperidi*, in «Opere», Mondadori Editore, Milano 2004, pp. 667-673.

PROUST MARCEL, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*. Con un saggio su «Proust in Spagna e in Giappone», De Agostini Daniela (a cura di), trad. di M. T. Nessi Somaini, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994.

RAMAT SILVIO, *La Poesia Italiana. Quarantuno titoli esemplari*, Marsilio Editore, Padova 1997.

ROSSI BERNARDO, VENUA ROBERTO, *Il primo "libro" di Guido Gozzano: La via del rifugio*, Editore Atheneum, Firenze 1993.

ROTA MARINA, «*Amalia, se Voi foste uomo...*» *Silloge gozzaniana*. Prefazione di Vittorio Sgarbi, note critiche di Claudio Gorlier, Golem, Torino 2016.

ROUSSEAU JEAN JAQUES, *Emilio*, Massimi Paolo (a cura di), Mondadori Editore, Oscar classici (collana), Milano 2013.

RUDEL JAUFRE, *L'amore di lontano*, Giorgio Chiarini (a cura di), Carocci Editore, Roma 2003 (ristampa 5° 2013).

SANGUINETI EDOARDO, «*La casa dei secoli*», in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi Editore, Torino 1966.

SANGUINETI EDOARDO, *Preistoria di Felicita*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi Editore, Torino 1966.

SAVOCA GIUSEPPE, *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in *La letteratura italiana storia e testi, il Novecento*, 9, I, Laterza Editori, Roma-Bari 1976.

SAVOCA GIUSEPPE, *Parole del corpo nella poesia di Gozzano*, in *Tra testo e fantasma*, Bonacci Editore, Roma 1985.

SAVOCA GIUSEPPE, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Laterza Editori, Roma-Bari 1990.

VUGLIANO MARIO, *Gozzano studente*, in *Guido Gozzano, Cara Torino. Poesie e prose scelte*, con saggi e testimonianze, Viglongo, Torino 1975.

VERGA GIOVANNI, *Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre*, Oscar Mondadori, Milano 1980.

VIOLI ALESSANDRA, *Capigliature. Passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Oscar Mondadori, Milano 2008.

VITALE SERGIO, *La donna in effigie, Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano*, in «Arabeschi», 1, giugno 2013 (pp. 63-76).

SITOGRAFIA

http://busillisblog.blogspot.it/2016/09/un-poeta-caso-ma-non-troppo-guido_24.html

http://www.bibliomanie.it/colloqui_guido_gozzano_brizio.htm

<https://www.docsity.com/it/ignorabimus-la-morte-del-cardellino-l-intruso-la-forza-la-medicina/665870/>

<http://www.senzacolonne.news/it/il-blog-di-giusy-gatti-perlangeli/item/3723-non-amo-che-le-rose-che-non-colsi-amalia-guglielminetti-e-guido-gozzano.html>

<http://www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/gozzano-godere-apparenza-vita-desiderio-finzione.html>

<http://www.griseldaonline.it/didattica/addio-giovinezza-rivalta.html>

https://www.academia.edu/9874224/Una_breve_immersione_nel_mondo_di_Guido_Gozzano

<http://www.teatronaturale.it/autore/paola-cerana.htm>