

Corso di Dottorato di ricerca

in Italianistica

ciclo 34°

Tesi di ricerca

«Un mio gioco di sillabe t'illuse.»

Ironia e finzione in Guido Gozzano

SSD: L-FIL-LET / 10

INDICE

1. Lo “spazio” di Guido Gozzano
 - 1.1 Guido Gozzano: un classico dimenticato
 - 1.2 Gozzano tra *pop*, *kitsch* e *camp*
 - 1.3 Un “rispettabile” bugiardo
 - 1.4 La vergogna fittizia di esser poeta
 - 1.5 La menzogna del viaggio in India e la presunta conversione
 - 1.6 Gozzano “ladro”

2. I *Colloqui* come “libro di poesia”
 - 2.1 Cosa è un canzoniere?
 - 2.2 Il modello di Petrarca nel Novecento
 - 2.3 Gozzano tra Dante e Petrarca
 - 2.4 La nascita dei *Colloqui*
 - 2.5 La struttura di un “libro di poesia” secondo il modello Zanato-Comboni
 - 2.5.1 Il breve ciclo di Amalia
 - 2.5.2 Graziella, Felicita e Paolo e Virginia: una *mise-en-abyme*
 - 2.5.3 *Elogio degli amori ancillari* e *Convito* – *La signorina Felicita* e *Anche a te cara che non salutai*
 - 2.5.4 Isotopie spaziali
 - 2.5.6 Occorrenze lessicali

3. Riscritture crepuscolari. Rifacimenti, riscritture e parodie
 - 3.1 Breve panoramica sulla poesia di inizio secolo

- 3.2 L'isola non trovata
- 3.3 Il rifiuto dell'offerta amorosa
- 3.4 I fantasmi del passato
- 3.5 L'amante sconosciuto
- 3.6 Pioggia d'agosto
- 3.7 Le chiome femminili
- 3.8 Una rima rubata

4. Plagi

- 4.1 L'istinto predatorio
- 4.2 *Convito*: tra riscrittura e plagio
- 4.3 *Convito* e i richiami interni alla produzione di Gozzano
- 4.4 *Convito* e il rapporto con i modelli
- 4.5 *Convito* e *Elogio degli amori ancillari*: un'unica poesia
- 4.6 *Convito* e la parodia dantesca
- 4.7 *Le non godute*: studio per l'attribuzione di un testo controverso
- 4.8 *La statua e il ragno crociato*: storia di un sonetto rubato
- 4.9 *Le non godute* e le prove di attribuzione

5. Guido Gozzano autentico. Sogni e illusioni di un giovane represso.

- 5.1 L'eros di Gozzano: suggestioni biografiche
- 5.2 *Le golose*: genesi della poesia
- 5.3 Una lettura psicoanalitica
- 5.4 Gozzano e la "sessualizzazione" della natura: "attraverso" l'eroticismo di D'Annunzio e Pascoli
- 5.5 Breve dizionario del lessico erotico di Gozzano

6. La malattia. Un tifico illuso

- 6.1 Un giovane sempre malato
- 6.2 La tisi: una malattia letteraria
- 6.3 Gozzano e la *spes pthisica*: un poeta ottimista e bugiardo
- 6.4 Tisi e *eros*

7. Lungo la “linea crepuscolare”. Gozzano tra due secoli

- 7.1 Ancora su Gozzano e Betteloni
- 7.2 Da Betteloni a Montale tramite Gozzano

CATALOGO DEI MANOSCRITTI

La via del rifugio

AG Ia

pp. 3-11: *La via del rifugio*; p.12: «L'analfabeta» (occh.); pp. 13-22: *L'analfabeta*; pp. 23-30: *Le due strade*; pp. 31-36: *Il responso*, p.37: «L'amica di Nonna Speranza/ a Ugo Ojetti» (occh.; dedica cassata a lapis); p.38: (titolo e epigrafe, così come poi premessi al testo, anticipati e cassati con più tratti orizzontali d'inchiostro nero); pp. 39-46: *L'amica di Nonna Speranza*; p.47: «i sonetti del ritorno» (occh.); p.48: *I sonetti del ritorno I*; p. 49: *I sonetti del ritorno II*; p. 50: *I sonetti del ritorno III*; p.51: *I sonetti del ritorno VI*; p.54: *La differenza*; p.55: *Il filo*; p.56: *Ora di grazia*, p.57: *Speranza*; p.58: *L'inganno*; p.59: *Prabola*; p.60: *Ignorabimus*; p.62: *La morte del cardellino*; p.63: *L'intruso*; p.64: *La forza*; p.69: *La medicina*; p.70: *Il sogno cattivo*; p.71: *Per un bimbo pianista [Mieczysław Horszowski]*; p. 78: *In morte di Jules Verne*; pp. 79-82: *La Bella del Re*; pp. 85-86: *il giuramento*, pp. 87-92: *Nemesi*; pp. 93-97: *L'ultima rinunzia*; pp. 98-100: *Il rimorso [Un rimorso]*.

I Colloqui

AG Ib

p. 1: «*Il più atto*» / Renato Gozzano [*Il più atto*]; p. 2 *Salvezza* (nel marg. sup. è la dedica cancellata da due strisce di inchiostro diluito: «Ad Emma Gramatica / per l'anima sua di bimba sopravvissuta»; nel marg. inf. I versi: «Da quali maghi trasformato fui? / e ho cerco poi il mondo a parte a parte / se versi o pietre o suco d'erbe nove / mi rendesser», (per i quali si veda Petrarca, CCXIII 14 e CCXIV 16-18).

AG VIIa-b

p. 51: *L'ultima infedeltà* (nel marg. sup. aggiunto a lapis, da altra mano: «pubblicato nel 1909 ma composto prima»; alla sinistra dei versi è scritto verticalmente a lapis: «geranio; verde cinese / Di notte il mio cuore si [...] mi pesa / dans cette isolement de Robinson»; alla destra: «Il tramonto è triste, in questa solitudine, ma questa / tristezza il suo incanto e la voce di lei / ha un timbro delizioso alla sera, sotto l'alta e / ampia volta delle araucarie... Suona l'Angelus / tropicale e si dice la preghiera in una lingua / bizzarra e strana, ma so che è la preghiera stessa / che mi ha appresa nella mia infanzia: O / padre nostro che nei cieli stai. L'eterna e / sublime preghiera di Cristo suona stranamente / misteriosa nell'oscurità di quei boschi, nel silenzio del crepuscolo / stupendo»; confr. almeno *Paolo e Virginia*, 50-51); p. 52: *Il buon compagno* (nell'angolo sup. sin. è aggiunto a lapis da altro mano: «fu pubblicato nel 1910 ma fu composto molto prima»; alla destra dei versi è scritto verticalmente a lapis: «Tristezza strana di queste isole nell'immensità / dell'Atlantico – il vento del mare – il fruscio della / ghiaia (foglie aride) l'ombra spessa – voce triste dei [...]cantanti in mezzo agli steli altissimi di cocco. / Il tempo passa in queste isole d'un / modo diverso che altrove»); p. 55: abbozzo delle terzine de *Il buon compagno*; pp. 61-62: stesura prossima alla definitiva, ma mancante del primo distico e dell'intera terza sezione (vv. 1-2 e 23-36); di *Alle soglie*: (a pag. 62 perpendicolarmente alle righe, titolo *Al mio Adolfo*).

AG VIIIa1

p. 5: esperimenti di versificazione in prevalenza ascrivibili a *In casa del sopravvissuto*; p. 6: indice provvisorio della raccolta preceduto dal titolo *I Colloqui*; pp. 7-8: *Il gioco del silenzio*; pp. 14-15; abbozzo di *Totò Merumeni*; pp. 19-23 e 25-30: abbozzo di *Convito*; p. 24: *Elogio degli amori ancillari* (vv. 1-11; a capo di pagina sotto il numero romano II), è anticipato l'ultimo verso «Lodo l'amore delle cameriste!»; p. 25: abbozzo della sezione I di *Elogio degli amori ancillari* (preceduta dal titolo «*Famula*» e seguita da quattro versi riferibili a *Convito*) pp. 31-35: elaborazione congiunta di *Torino* e *In casa del sopravvissuto*; p. 36: inizia con un frammento riferibile ai *Colloqui* [II] (il resto della pagina è occupato da citazioni petrarchesche); p. 38-40 (ultime 5 rr.): abbozzo parziale di *I Colloqui* [I]; p. 40: frammento relativo ai *Colloqui* [I]; p. 41: versi tratti da

Petrarca (rr. 1-11) seguiti da schema dell'*explicit* (vv. 39-41) di *I Colloqui* [II]; p. 45 fr. relativo ai *Colloqui* [II]; p. 46: elenco di titoli (*I canti dell'attesa*).

AG VIIIa3-b1

pp. 3-21; ampio abbozzo in versi e prosa di *Paolo e Virginia*.

AN VIIIa

pp. 3-5 (solo su *recto*): *Novembre* [*Un'altra risorta*].

C-f

p.3; «*Novembre*» (occh.); pp. 5-8: *Novembre* [*Un'altra risorta*].

Gia-f

pp. 1-2: *L'Assenza* (il testo è, rispettivamente, preceduto e seguito da due e una quartina non conservate dalla stampa in volume).

Gu-f

p. 1: frammento della *Signorina domestica ovvero la moglie del saggio* [*La signorina Felicità ovvero la Felicità*]

Poesie sparse

AG Ia

p.61: *A un demagogo*; p.65: *La beata riva*; p.66: «*Demi-vierge*» / per A.f.H. [«*Demi-vierge*» II]; p.67: «*Demi-vierge*» II; p.68: *Mammina diciottenne* / per la *Signorina M.L.S.* [*Mammina diciottenne*]; p.72: *La loggia* I; p.73: *La loggia* II; p.74: *Elogio del sonetto*; p.75: *L'invito*, p.76: *I fratelli*; p.77: *Il modello*, pp. 83-84: «*Non radice, sed vertice...*» / a *Golia* / per la *molto fogaazzariana Circe Famelica* / *che tu sai...* [«*Non radice, sed vertice...*»]

AG Ib

pp. 3-6: *Supini al rezzo ritmico del pankà*; pp. 7-9: *L'amico delle crisalidi* (a p. 8 la stesura dei vv. 25-48 è seguita dalla ripresa cass. dei vv. 29-32),

AG V3

pp. 212-15: *Ab! Difettivi sillogismi! L'io* (segue, a p.215, il progetto delle *Epistole entomologiche*)

AG VII a-b

p.53: *Perché nella tua favola compianta*; p.54: abbozzo di *Anche a te cara, che non salutai*;
p.62 *Al mia Adolfo* (la presenza dei vv. 15-22 di *Alle soglie*, stesi nel senso delle righe, giustifica la scansione irregolare di alcuni versi, inseriti perpendicolarmente in basso, non rispettata nella trascrizione: v.1 «Ofo ha il naso a / patatina»; 2 «Nani fatto a / pisellino»; 3 «Si risveglian la / mattina»; 4 «stretti insiem / vicin vicno»; 8 «fa la nanna / in l'angolino») p. 63: abbozzo di *Perché nella tua favola compianta*; pp. 64-66: *Le signore che mangiano le paste [Le golose]*; pp. 67-68: *L'altro*; pp. 69.71; *Nell'Abazia di San Giuliano* (scrittura a lapis, secondo le righe, ma irregolare, specie a p. 71 per la compresenza di un abbozzo di *Anche a te, cara, che non salutai*); a p.69, dopo il titolo, è aggiunto forse da altra mano: «Il Momento 20 aprile»; nel marg. inf. sono le parole autografe: «che i cuochi del Sant'Ufizio»; pp. 71-72.

AG VIIIa1

pp. 9-11: abbozzo de *La più bella [la più Bella!]*

AG VIIIa3- b1

pp. 24 – 32 (stesura a ritroso): *L'ipotesi*.

AGXII2

pp. 1-2: *La redenzione [sic. A Massimo Bontempelli]*: a p. 1, il titolo è affiancato da dedica ed epigrafe: «*per Massimo Botempelli / ... “il passato obliar, veder sagace / in un dolce avvenir, forse non vero, / ma che rinnova quanto è più fallace” / (Le Egloghe)*» nel margine inf., con richiamo numerico alla parola «Maggio» del v.1, è la postilla autografa «(1) I versi furono scritti in Maggio, subito dopo la pubblicazione delle

Egloghe e mandati, privatamente, al poeta ed amico»; a p. 2, firma e data in calce: «Guido Gustavo Gozzano / Agliè – Maggio del 1904».

AG XV2

pp., 1-5: *L'ipotesi* (dattiloscritto)

MM

p. 1: frammento di *Ab! Difettivi sillogismi! L'io* (riconoscibili, con altro, i vv. 31-33 e 38-40)

AN VIIIb

p.1: *La statua e il ragno crociato*

MG-f

p.1: *Gareccio*, titolo preceduto dalla dedica «per Maria Marro» data e firma in calce (20-7-905 / G. Gustavo Gozzano).

MI-f

p.1: *L'incrinatura* [*L'incrinatura*]; titolo preceduto dalla dedica «per A.d.R.G. / Torino»; firma e data in calce: «G. Gustavo Gozzano / Torino. Inverno, 904 / (Popolo della Domenica).»

N-f

Tutto ignoro di te: nome e cognome; sonetto anepigrafo; firma in calce «Guido Gozzano».

PERIODICI

A: Adolescenza

Ap: Aprutium

BRV: biancorossoverde / Rivista italiana quindicinale

CP: Corriere dei piccoli / Supplemento illustrato del Corriere della Sera

D: la donna

F: Forum / Arte Lettere Scienze Industrie Commerci Sport

GPD: Gazzetta del Popolo della Domenica / Letteraria – Artistica – Scientifica –
Illustrata

L: La Lettura / Rivista – Mensile del Corriere della Sera

LI: La Liguria Illustrata

M: Il Momento

Na: Nuova Antologia

Pi: Il Piemonte

PL: Pagine Libere

Po: Poesia

Ras L: La Rassegna Latina

RL: La Riviera Ligure

RR: Rivista di Roma

S: La Stampa

V: Il Ventesimo

VC: il venerdì della Contessa

Vi: il Viandante

VN: Vita Nuova

T: La tribuna

POESIE COMPARSE IN PERIODICI

La via del rifugio

La via del rifugio (convalescente): (1905, 12 febr.) Pi

L'amica di Nonna Speranza: (1907, 20 mag.) *D

I sonetti del ritorno VI, III (casa paterna): (1906, lu. -ag – sett) Po

II, III, IV: (1907, 1 apr.); PL (1907, 1 apr.) PL

La differenza (Olocausto natalizio): (1911, 20 dic.) (1911, 20 dic.)*D

Ora di grazia (Perplexità I): (1912 febr.) *RL

L'inganno (S. Martino): (1905, 3 dic.) Pi

Parabola (Il bimbo e la mela): (1905, 15 ott.) Pi

(Il fanciullo e la mela): (1905, 19 nov.) GPD

(Il frutto della vita): (1911, 12 nov.) *A

Ignorabimus (Perplexità III): (1912, febr.) *RL

(Dittico della pace II): (1915, 15 nov.) *BRV

I colloqui

I colloqui [I] (Venticinqu'anni!...): (1910, 21 apr.) S

L'ultima infedeltà: (1909, 5 lu.) D

Elogio degli amori ancillari: (1910, 25 apr.) RR

Il gioco del silenzio: (1910, sett.) RL

Il buon compagno: (1910, mag.) RL

Invernale: (1909, sett.) RL

L'assenza: (1909, nov.) RL

Convito: (1907, 15 giu.) Ras L

Alle soglie (i colloqui): (1910, sett. RL)

Il più atto: (1910, sett.) RL

Salvezza

(Congedo): (1911, 5 gennaio) D

Paolo e Virginia.

I figli dell'infortunio (Paolo e Virginia): (1910, sett.) L

La signorina Felicita ovvero la Felicità: (1909, 16 mar.) NA

Cocotte (Il richiamo): (1909, giu.) L

Totò Merumeni: (1911, 22 febr.) T

Una risorta (Visitatrice): (1910, febr.) RL

Un'altra risorta (Novembre): (1909, 13 giu.) Vi

L'onesto rifiuto: (1910, 20 ago.) D

Torino: (1910, 21 aprl.) S

In casa del sopravvissuto

(In casa del sopravvissuto): (1910, 21 aprl.) S

Pioggia d'agosto (Verso la fede): (1910, nov.) RL

(verso la fede): (1911, 22 febr.) T

I colloqui: (1910, 10 lug.) RR

Poesie sparse

La vergine declinante: (1903, 14 ott.) VC

Vas voluptatis: (1903, 28 ott.) VC

La parabola dell'Autunno: (1903, 4 nov.) VC

Suprema quies: (1903, 9 dic.) VC

Laus Matris: (1903, 19 dic.) VC

La parabola dei frutti: (1904, 27 genn.) VC

Il Castello d'Aglìè: (1904, 20 mar.) V

La falce: (1904, 6 apr.) VC

L'incrinatura: (1904, 1 mag.) GPD

La preraffaellita: (1904, 25 giu.) VC

L'antenata: (1904, 3 sett.) Pi

Il viale delle statue: (1904, 23 ott.) GPD
Domani: (1904, 24 dic.) Pi
Il frutteto: (1905, 5 mar.) GPD
L'altana: (1905, 20 ago.) Pi
L'Altana: (1905, 15 ott.) Pi
L'altana: (1906, 19 nov.) GPD
Le golose: (1907, 28 lu.) GPD
L'amico delle crisalidi: (1909, ago.) RL
La canzone del piccolino: (1909, 5 sett.) CP
L'esperimento: (1909, 7 nov.) Vi
L'ipotesi: (1910, 6 febr.) Vi
Dante: (1910, mag.) RL
Dante: (1911, 27 mar.) M
Le non godute: (1911, apr.) RL
Historia: (1911, mag.) RR
L'esperimento: (1911, 20 giu.) D
La loggia: (1911, giu.) VN
L'amico delle crisalidi: (1912, mar.) L
Dante: (1912, 5 ott.) D
La statua e il ragno crociato: (1913, mar.) RL
Dante: (1913, lu.) LI
La più bella!: (1913, lu.) L
Dolci rime: (1913, 5 ott.) CP
Risveglio sul Picco d'Adamo: (1913, ott-nov.) Ap
Ex-voto: (1913, 29 dic.) D
La notte santa (Melologo popolare): (1913, 15. dic) D
La ballata dell'Uno: (1914 , 4 genn.) N
La messaggera senza ulivo: (1914, 20 sett.) D
La bella preda: (1915, ago.) L
La basilica notturna: (1915, 20 nov.) D

Lo “spazio” di Guido Gozzano

1.1- Guido Gozzano: un “classico” dimenticato

Guido Gozzano è ormai un classico. Non solo le sue due poesie più celebri, *Le due strade* e *La signorina Felicita*, sono presenti in quasi tutte le antologie scolastiche, ma è addirittura uno dei pochi poeti che fa la sua comparsa già nel sussidiario delle elementari, con alcune celebri filastrocche e ninna nanne per l'infanzia. Malgrado il suo nome sia noto quasi a chiunque, gli studi sulla vita e la produzione gozzaniana hanno oggi subito un drastico rallentamento, soprattutto se confrontati con la fortuna critica di altri autori contemporanei, come Eugenio Montale, Vittorio Sereni o Andrea Zanzotto. Non sono mancate, negli anni passati, le edizioni commentate dei suoi due unici libri di poesia, *La via di rifugio* (1907) e i *Colloqui* (1911) – si ricordano quelle di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi (1948);¹ di Alberto De Marchi (1961)²; di Edoardo Sanguineti (1973);³ di Bàrberi Squarotti (1977);⁴ l'edizione critica a cura di Andrea Rocca⁵ (1980); quella commentata di Giusi Baldissoni (1983);⁶ quella di Elena Salibra (1993);⁷ l'antologia di poesie e prose scelte di Luca Lenzini (1995)⁸; l'edizione dei soli *Colloqui* a cura di Marziano Guglielminetti e Mariarosa Masoero (2004)⁹, e infine la recente edizione a cura di Alessandro Fo (2020)¹⁰ – nonché alcuni studi settoriali di prose e versi¹¹. Tuttavia si sente la mancanza di un aggiornamento complessivo del commento ai testi, un'esigenza già messa in luce da Rizzoli, se è vero che era stata avanzata dalla casa

¹ Guido Gozzano, *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1948.

² Id., *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961.

³ Id., *Le poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973.

⁴ Id., *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977.

⁵ Id., *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

⁶ Id., *Opere*, a cura di Giusi Baldissoni, Torino, Utet, 1983.

⁷ Id., *Tutte le poesie*, a cura di Elena Salibra, Milano, Mursia, 1993.

⁸ Id., *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Feltrinelli, 1995.

⁹ Id., *I Colloqui*, a cura di Marziano Guglielminetti e Mariarosa Masoero, Milano, Principato, 2004.

¹⁰ Id., *I Colloqui e altre poesie*, a cura di Alessandro Fo, Latiano, Interno Poesie, 2020.

¹¹ Cfr. in particolare Guido Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la felicità*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Il saggiatore, 1983.

editrice la proposta di una nuova edizione commentata, aggiornata rispetto a quella già ben documentata di Bàrberi Squarotti, per la collana dei classici della BUR.

Per quanto concerne l'ambito degli studi critici di stampo monografico o biografico, il calo dell'interesse da parte degli studiosi nei confronti di Guido Gozzano è ancora più evidente: ci sono stati, in precedenza, saggi di fondamentale importanza, integralmente dedicati al poeta, come quelli di Edoardo Sanguineti¹²; Alvaro Valentini,¹³ Bruno Porcelli¹⁴; Aurelio Benevento¹⁵; Marziano Guglielminetti¹⁶; Franco Contorbias¹⁷; Mariarosa Masoero¹⁸; Giuseppe Zaccaria¹⁹; Marina Paino²⁰; Luciano Bossina²¹, che si uniscono ai numerosi articoli, agli atti di alcuni importanti convegni in suo onore²², ai diversi e rilevanti studi miscelanei che dedicano a Gozzano uno o più capitoli,²³ infine agli studi sulle prose indiane²⁴ e alle accurate edizioni delle lettere²⁵.

Malgrado ciò, sembra necessario un nuovo studio integrale, più attuale, che approfondisca alcuni aspetti fondamentali della sua produzione, che sembrano non interessare il pubblico più specialistico, e allo stesso tempo riabiliti la sua immagine

¹² Edoardo Sanguineti, *Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.

¹³ Alvaro Valentini, *I piaceri di Gozzano*, Roma, Argileto editori, 1978.

¹⁴ Bruno Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagie*, Bologna, Patron editore, 1974.

¹⁵ Aurelio Benevento, *Capitoli Gozzaniani. Critica ed esegesi*, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1991.

¹⁶ Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Bari, Laterza, 1993.

¹⁷ Franco Contorbias, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Guido Gozzano*, Cuneo, L'arciere, 1980.

¹⁸ Mariarosa Masoero, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005.

¹⁹ Giuseppe Zaccaria, «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2007.

²⁰ Marina Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, Pisa, ETS, 2012.

²¹ Luciano Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki, 2017.

²² Cfr. *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1963*, Firenze, Olschki, 1964; «*L'immagine di me voglio che sia*». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016; *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, a cura di Marilena Ceccarelli e Brunilde Maffucci, Roma, Aracne, 2020.

²³ In particolare, ricordo qui gli studi recenti di Valter Boggione, *Contro la tentazione della nudità*, in *Poesia come citazione*, in *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 102-122, mentre tralascio alcuni interessanti contributi più datati, già indicati a suo tempo da Giorgio De Rienzo (Giorgio De Rienzo, *Rassegna gozzaniana*, «Lettere Italiane», (1969), pp. 88-108).

²⁴ Cfr. Guido Gozzano, *Nell'oriente favoloso. Lettere dall'India*, Napoli, Liguori, 2014; Guido Gozzano *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di Roberto Carnero, Milano, Bompiani, 2008; *Guido Gozzano esotico*, Anzio, De Rubeis, 1996.

²⁵ Cfr. il carteggio "Gozzano-Guglielminetti" (Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di Franco Contorbias, Macerata, Quodlibet, 2019), quello "Gozzano-Vallini" (Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di Giorgio De Rienzo, Torino, Centro studi piemontesi, 1971) e quello tra Gozzano e Ettore Colla (Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 1993).

di uomo e di poeta, che oggi sembra quanto mai relegata a alcuni stereotipi e a false interpretazioni. Senza contare i dati contenuti in alcune biografie, esaustive ma ormai datate²⁶. Per esempio, ancora poco chiaro è il modo in cui la figura di Gozzano si colloca nel panorama intellettuale e artistico del suo tempo e discordanti sono stati i pareri dei critici a proposito della sua appartenenza o meno al filone crepuscolare. Senza contare il giudizio di chi ha visto in Gozzano il precursore della cultura *pop* e il massimo esponente primonovecentesco del *kitsch*: è vero che Gozzano è forse il poeta più caro alla tradizione popolare, ma alcuni giudizi sulla sua essenza “pop” si sono rivelati talvolta estremi e poco attendibili.

Quasi nulla si sa - se non tra gli affezionati al poeta - della sua personalità estroversa ed estrosa e forse ancora meno del suo istinto a “rubare” e “riscrivere” i versi altrui, un atteggiamento che è stato spesso analizzato in maniera superficiale. Infatti, dietro all’abitudine di Gozzano a “trafugare” i versi dei colleghi e collezionare tessere lessicali per costruire le sue poesie, c’è un panorama poetico e intellettuale incline di per sé a praticare il meccanismo della riscrittura e del rifacimento, a dimostrazione del fatto che l’“istinto predatorio” non è un’attitudine solo di Gozzano ma è il riflesso di uno spirito dei tempi in cui i poeti, pur sentendo la necessità di innovarsi, restano ancora legato inevitabilmente alla tradizione trado-ottocentesca.

Gozzano è dunque ancora oggi uno dei nostri poeti più amati, ma anche più negletti: il poeta da recita scolastica, da bigliettino d’auguri, così caro alla tradizione popolare e allo stesso tempo così poco considerato dai critici di poesia. Lo scopo di questo lavoro non è però solo di riabilitare la sua immagine, ma di fornire un’interpretazione della sua produzione in relazione al suo tempo e alla sua stessa vita, liberandolo da alcune catene che lo opprimono da fin troppo tempo.

1.2 - Gozzano tra *pop*, *kitsch* e *camp*

Anche nel caso di Guido Gozzano, come è avvenuto a Giovanni Pascoli e a Gabriele D’Annunzio, si è andato progressivamente delineando un certo profilo che

²⁶ Cfr. Wainer Vaccari, *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*; Milano, Omnia, 1958; Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Breve vita di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983; Henriette Martin, *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1988; Lucio Lugnani, *Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

oggi sembra imm modificabile: Gozzano è il poeta delle «buone cose di pessimo /gusto», superficiale antiquato leggero, colui che ha cantato l'io dimesso e depresso del nuovo secolo, la vergogna d'essere poeta, l'inettitudine di chi si sente «il vero figlio del tempo suo», con «molta cultura» ma «scarso cervello», con «gusto in opere d'inchiostro» ma «scarsa morale». Si finge un inetto che suscita simpatia perché la sua penna è nata per raccontare storie frivole e disimpegnate, che fanno dimenticare i dispiaceri della vita: la vicenda della *cocotte* di Pegli, che bacia il bambino tra le sbarre della cancellata in ferro battuto; l'episodio genealogico che vede protagoniste la giovane nonna Speranza, adolescente nel 1840, e l'amica Carlotta Capenna, ritratte mentre suonano il piano, giocano a volano e discutono di avventure sentimentali con sullo sfondo l'antica villa degli zii; la storia della povera signorina Felicità, che attende qualcuno che la prenda in moglie, forse l'Avvocato così educato e bravo con le parole. Tutte queste storie sono vicende quotidiane e ordinarie, episodi di vita che accadono a tutti noi, tutti i giorni. Gozzano le racconta con parole semplici, versi lunghi e prosastici e un gran numero di gingilli quotidiani e superflui che fanno da sfondo alle sue ambientazioni preferite: salotti pacchiani; soffitte polverose; cucine e sale da pranzo.

È un poeta «capace di attingere a piene mani dalla quotidianità, inserendo nella poesia il dialetto, il dialogo e un acuto umorismo. Deciso a scendere dai cieli dell'empireo dannunziano per dare vita a quella che Ernesto Ferrero ha definito “un'operazione antiretorica che oggi chiameremmo “pop”».²⁷ Gozzano è insomma stato l'*inventore del pop*²⁸ italiano in poesia: il primo che, piegando a suo piacimento la metrica, ha riciclato vecchi temi, riammodernando con qualche “gioco di sillaba e di rima” argomenti ormai *demodés*.

Alberto Arbasino ne traccia un profilo persino macchiettistico: a suo parere Gozzano occupa, insieme a Pascoli e D'Annunzio, un angusto spazio dai confini ben delimitati all'interno della nostra tradizione. Arbasino è forse uno dei critici più

²⁷ Cfr. l'articolo di Ilaria Dotta, la quale riprende le parole di Ernesto Ferrero, e accosta Guido Gozzano, in maniera forse troppo audace, al “poeta” contemporaneo Guido Catalano: Ilaria Dotta, *Guido Catalano spiega Guido Gozzano*, «La Stampa», 2 agosto 2017, reperibile online al link <https://www.lastampa.it/torino/2017/08/02/news/guido-catalano-spiega-guido-gozzano> 1.34430044.

²⁸ Ernesto Ferrero, *Guido Gozzano, l'invenzione del pop*, «La Stampa», 12 luglio 2016.

colpevoli di un certo estremismo nella categorizzazione degli autori e delle loro opere: presenta infatti D'Annunzio come colui che si appropria di tutto ciò che è sontuoso e barocco, mentre Pascoli come il poeta dei «bucati e dei radicchi», uniti a «pio pio» e «chiù chiù»:

Il Gran Finale della poesia italiana nella *fin-di-secolo* appare sempre più chiaramente quale una spartizione tacita ma risoluta di territori o di marciapiedi poetici fra coppie di *rackets* generalmente simmetriche.

D'Annunzio e Pascoli, per esempio. Se Gabriele si appropria di tutto ciò che possa risultare sontuoso, fastoso, dorato – palazzi romani, concorsi ippici, broccati, champagne, argenterie, seterie, duchesse in tiara, concertiste in diadema, primedonne in velluti di Fortuny, prime teatrali e belliche, *raids* motonautici, decadentismo cosmopolita, ornato rinascimentale, estetismo in Isotta Fraschini – Giovannino puntualmente ribatte con bucati, radicchi, singulti pettirossi, oveti sodi, libretti di risparmio, fiaschetti di vinello, caprine, propine, sorelle zitelle in gramaglie perpetue, pastorelli infelici, contadinelli disgraziati, piccoli mendicanti in lacrime, Severini Ferrari al buffet della stazione. E anche linguisticamente, molto a ciascuno il suo. All'Imaginifico, Meropi, Bassaridi Gianciotti e Foscarine: e un dessert francese antico. Al Fanciullino, cip cip, chiù chiù, pio pio, e un contorno di latino moderno «da concorso»²⁹.

Ma la sorte di Gozzano è forse ancor più netta: Arbasino lo vede come promettente maestro mancato del *liberty* e del *kitsch*, il poeta dei «gianduiotti e savoiard», superficiale e incapace di approfondire da un lato il proprio «talento vivacissimo per il Kitsch», dall'altro l'innato talento per il *liberty*:

Ma Guido Gustavo divaga, alle soglie di un dramma contemporaneo abbastanza straordinario, nel cuore di una crisi del gusto addirittura titanica (e come tale profondamente sentita dai suoi coetanei absburgici o milanesi), divaga, non approfondisce il proprio talento vivacissimo per il Kitsch, e fa per di più lo smorfioso e l'insofferente col *camp*, che invece è la sua vocazione più autentica. [...] Però Guido Gustavo divaga, divaga un po' a naso un po' a caso. Chi più

²⁹ Alberto Arbasino, *Lo spazio di Guido Gozzano*, «La Stampa», 30 agosto 1983, p.3.

dotato di lui, ad esempio, per lo stile Liberty? Invece niente, si permette un capriccio, un no no: «l'abborrito stile Liberty, quella rosolia del buon gusto che si è dileguata senza lasciar traccia»...e assapora (massimo della *nonchalance*) vanesse e befane e «topaie, materassi, vasellame, lucerne, ceste, mobili: ciarpame, reietto, così caro alla mia Musa!». Macché Art Nouveau! Macché Jugendstil! Rinasco, rinasco...quando? Nel milleottocentocinquanta! (*revival* tenero e struggente del carissimo *Kitsch* di mezzo secolo addietro, dunque paragonabile a una rievocazione degli Anni Venti effettuata oggidì in sede di Canzonissima, no?) Macché *Liberty*! Preferisce degustare gianduiotti e savoiard, ratafià e barbagliata, pere giulebbate e magnesia effervescente, e persino quel perfido inganno storico del Castello Medievale costruito col suo Borgo clamoroso e subdolo per chissà quale Esposizione della Belle Epoque, e ancora più Kitsch di Grazzano Visconti o della *Partita a scacchi* di G. Giacosa³⁰.

Malgrado ritenga che Gozzano abbia fallito nell'ambito del *liberty* (e della deformazione del *liberty*, il *kitsch*), Arbasino lo affianca audacemente a Andy Wharol. Un paragone che ancora oggi è spesso riproposto e che colloca Gozzano un gradino più in alto rispetto al neutro *pop*, spostandolo in quell'area artistico-letteraria molto discussa in cui il "cattivo gusto" regna sovrano, un mondo non solo di Andy Wharol ma anche di una personalità contemporanea come quella di Tommaso Labranca. Arbasino vedrebbe addirittura in Gozzano un potenziale e inespresso padre letterario del *camp*, movimento artistico nato negli anni sessanta da una costola del *kitsch*:

Perché, perché, Guido Gustavo, *che aveva tutto*, non si è attenuto più rigorosamente alla sua vocazione per il Liberty? Se fosse riuscito a vedere un po' più chiaro in sé stesso, poteva iniziare un gustoso *camp* torinese in anticipo di mezzo secolo su Truman Capote; e oggi la Susan Sontag lo spiegherebbe agli americani con lo stesso riguardo che si usa per Roland Bathes.³¹

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

Se si pensa alle parole di Susan Sontag in *Notes on Camp* si comprende bene ciò che Arbasino vuole dire: il *camp* è un filtro tramite il quale percepire la realtà artistica. *Camp* è infatti tutto ciò che è apparentemente banale e superficiale nella contemporaneità, ma che assume un altro valore se visto in una prospettiva storica. Niente più della poesia di Gozzano può essere considerato come superficiale e “banale”, se non la si contestualizza e non la si apprezza come prova di sensibilità nei confronti del nuovo mondo primonovecentesco. Tramite le parole di Susan Sontag capiamo quanto Guido sia effettivamente *camp*:

È per questo che tanti oggetti apprezzati dal gusto *camp* sono antiquati, scaduti, *démodés*. Non c'è un amore per il vecchio in quanto vecchio. Ma è un fatto che il processo d'invecchiamento, di deterioramento crea il necessario distacco, o suscita una necessaria simpatia. Quando il tema è importante, e contemporaneo, il fallimento di un'opera d'arte può farci indignare. Ma il tempo può cambiare la situazione, il tempo libera l'opera d'arte del suo peso morale e la consegna alla sensibilità *camp*... Altro effetto del tempo è quello di restringere l'area della banalità (la banalità, a rigor di termini, è sempre una categoria del contemporaneo). Ciò che era banale può, col trascorrere del tempo, diventare fantastico. Molte persone che ascoltano con piacere lo stile di Rudy Vallee esumato dal complessino inglese dei The Temperance Seven si sarebbero trovate molto a disagio quando Rudy Vallee furoreggiava. Insomma le cose sono campy non quando diventano vecchie, ma quando noi siamo meno coinvolti in esse e possiamo goderci il fallimento del tentativo invece di sentircene frustrati. Gli effetti del tempo sono però imprevedibili. Forse la recitazione secondo il “metodo” (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) apparirà un giorno Camp, come oggi quella di Ruby Keeler o di Sarah Bernhardt, nei film interpretati alla fine della sua carriera. E forse no.³²

Oggi il mondo poetico di Gozzano è da noi tutti percepito in questo modo: un qualcosa che era già effimero ai suoi tempi, come spesso è stato sottolineato da critici e poeti suoi contemporanei, che assume nella nostra contemporaneità una

³² Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, traduzione di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano, 1967, cit. p. 58.

nuova “banalità” fantastica, vestita di antico e di *amarcord* e utile a dare voce a quanto di *camp* c’è nella società odierna. Ma chi pratica il *camp* sa di essere *camp*: questo perché «il *camp* è il *trash* che ha preso coscienza di sé, “il *trash* [...], che spintosi troppo in là nel gioco, non è più *trash*, poiché non è più spontaneo”». ³³ Il *camp* ha visto e interiorizzato le proprie esagerazioni e le ha amplificate ancora di più: possiamo dire che con questo spirito Gozzano ha scritto tutte le sue poesie.

E con questo spirito Gozzano è rimasto vivo nella nostra cultura; lo si cita ormai quasi in maniera inconscia, decontestualizzandolo, chiamandolo in causa spesso a sproposito per indicare un certo spirito letterario e culturale di “cattivo gusto” o semplicemente *vintage*. Lo si riduce in pezzi e si usano i versi più brillanti (più “pop”) per applicare un filtro antico e *kitsch* alla realtà. Lo aveva già fatto in letteratura Eugenio Montale, in una prosa della *Farfalla di Dinard - L’angiolino* - in cui una sveglia un po’ *kitsch* a forma di angelo è catalogata tra «le buone cose di pessimo gusto» per le quali si nutre un profondo e quasi malsano affetto:

Basta – dice lui esasperato- bisogna finirla con questi infantilismi. Niente figli spurî, niente buone cose di pessimo gusto, niente sentimenti crepuscolari. ³⁴

Dalla letteratura si è lentamente sfociati nella realtà massmediatica e *mainstream*: in un articolo apparso sul «Foglio» il 22 marzo 2021, Matteo Marchesini ricicla le buone cose di pessimo /gusto» de *L’amica di nonna Speranza* per parlare della letteratura di inizio Seconda Repubblica, datata ma ancora incredibilmente in testa alle classifiche:

Già, i *revenants* – scrive Marchesini – perché se da un lato i Novanta sono così lontani, dall’altro, culturalmente e letterariamente, sembrano non essere finiti mai. Basta buttare un occhio alle classifiche del terremotato 2020 editoriale: Follett,

³³ Claudio Giunta, *Le alternative non esistono. La vita e le opere di Tommaso Labranca*, Bologna, Il Mulino, 2020, p.25.

³⁴ Eugenio Montale, *L’angiolino*, in *La farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960, p. 183.

Allende, Rowling...Le buone cose di pessimo gusto delle librerie Feltrinelli a inizio Seconda Repubblica.³⁵

L'immagine delle «buone cose di pessimo gusto» è penetrata sempre più in profondità nella nostra cultura, in cui la si utilizza ormai per indicare un qualsiasi contesto o fatto che desti un'emozione che va dal dolcissimo sentore di *kitsch* (o *camp*) fino al conclamato disgusto: per fare un esempio, in un articolo, apparso sul «Fatto Quotidiano» l'8 marzo 2018, Marco Travaglio descrive una scena grottesca, in cui «le buone cose di pessimo gusto» de *L'amica di nonna Speranza* sono sostituite da un comico elenco di personalità politiche ormai “vecchie” e di “cattivo gusto”:

Silvio impagliato e il busto di Renzi, di Gentiloni, i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!), il Napolitano 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, l'amaca di Serra col monito +Bonino, +sinistra, le noci di cocco...³⁶

Francesco Guglieri, su «Domani», ha scritto un articolo - *Le buone cose di pessimo gusto. Solo il Kitsch ci dice chi siamo* - in cui, parlando del *kitsch* “oggi”, non può esimersi da citare quello di “ieri”, chiamando in causa Gozzano fin dal titolo.³⁷ Si sprecano le citazioni del celebre verso – storpiato, abusato, decontestualizzato – reperibili su blog che parlano di design; di cucina e di attualità. Guido Gozzano è dunque finito veramente tra le buone cose di pessimo gusto della società!

Ma tutto ciò fa di lui un poeta ancora decisamente attuale o una semplice reliquia di “pessimo gusto” che oggi guardiamo con animo dolcemente compassato e un po' *camp*? È “solo” la sua anima *pop* che è rimasta di lui nella nostra cultura? L'immagine caricaturizzata e banalizzata che ne abbiamo è poi coerente con ciò che il poeta è veramente stato?

³⁵ Matteo Marchesini, *Il cattivo romanzo del virus*, «Il Foglio», 22 marzo 2021, reperibile al link <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=romanzo+e+covid&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.

³⁶ Marco Travaglio, *Le brutte cose di pessimo gusto*, «Il Fatto quotidiano», 8 marzo 2018, p.5.

³⁷ Francesco Guglieri, *Le buone cose di pessimo gusto. Solo il Kitsch ci dice chi siamo*, «Domani», 18 ottobre 2020, p. 15.

1.3- Un “rispettabile bugiardo”

Partiamo dunque dal principio. Se la vulgata vede Gozzano come poeta *pop*, o addirittura *kitsch* e *camp*, la critica ne ha invece fatto il “caposcuola” dei crepuscolari, anche se non è mancata una lunga *querelle* riguardo al suo vero o presunto crepuscolarismo. È abbastanza intuitivo il fatto che un poeta definito *pop* e addirittura *camp* non possa essere catalogato come crepuscolare, dal momento che il crepuscolarismo è basato su sentimenti e inclinazioni diametralmente opposti a quelli gozzaniani: le piccole cose quotidiane del crepuscolarismo hanno la pretesa di incarnare un sentimento “alto” di malinconia mista a sensibilità nei confronti della realtà. Pur nella loro natura dimessa possiedono una nobiltà e di conseguenza un’essenza tutt’altro che povera, né tantomeno *kitsch*. Solo i poeti possono cogliere il messaggio e il valore intrinseco degli oggetti «desueti». Profondamente diverso è lo spirito di Gozzano, il quale è volto alla ricerca di una forma artistica che rispecchi il “cattivo gusto” popolare della società borghese di Torino: Gozzano non scopre nessuna verità nel «ciarpame reietto» e non pretende di disegnare atmosfere di metafisica malinconia, ma si limita a trovare le esatte parole per trasportare in versi il mondo borghese che lo circonda, – un mondo per sua intrinseca natura di “pessimo gusto” – dandogli una propria voce.

L’aspetto più interessante è forse la discrepanza che c’è tra l’uomo e l’immagine che Gozzano ha dato di sé stesso in poesia. Malgrado solitamente si debba prestare attenzione nel sovrapporre realtà biografica e finzione letteraria, mai come nel caso di Guido Gozzano la vita e la letteratura dialogano l’una con l’altra.

Una cospicua parte della critica sembra essersi fatta un’idea ben precisa dell’uomo Gozzano, che non riguarda il crepuscolarismo della sua poesia ma la sua stessa personalità, questa sì decisamente *pop*, da vero uomo di spettacolo: nella sua accurata biografia, pubblicata ormai nel lontano 1983 per Rizzoli, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*,³⁸ Giorgio De Rienzo tratteggiava il ritratto di un giovane poeta incline alla menzogna e allo scherzo, un uomo che mentiva sempre: su fatti

³⁸ La densa ricostruzione biografica a cura di Giorgio De Rienzo è sicuramente, ancora oggi, la più accurata. Il primo tentativo biografico, considerato dalla critica eccessivamente romanizzato e superficiale, era stato quello di Walter Vaccari, *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, cit.

biografici; negli scambi epistolari; a proposito della sua poesia. Diceva bugie con eleganza e sicurezza, al punto che non è facile capire quando vi sia nella sue parole anche un fondo di verità. Era un bugiardo “rispettabile”, che sapeva sempre quando era necessario tacere e adoperava le parole giuste in ogni situazione. Questa fortunata interpretazione è stata recentemente ripresa con successo da Ernesto Ferrero in un articolo uscito su la «Stampa».³⁹ Non tutti i critici la condividono, e in tempi recenti la critica, senza mai riuscire fino in fondo nell'intento, ha seguito la linea apologetica che vorrebbe assolvere Gozzano dall'essere un bugiardo. Henriette Martin ha descritto Gozzano come l'uomo sincero ben nascosto da una spessa patina di ironia che non permette di cogliere la sua genuinità: mente sapendo di mentire, ma le sue bugie hanno sempre una buona motivazione. È forse inutile tentare di scagionarlo del tutto da accuse che sono basate su sicuri dati biografici e sembrano quanto mai fondate. È necessario invece trovare un equilibrio tra la vita dell'uomo e la produzione del poeta, soprattutto dal momento che Gozzano è un autore fortemente autobiografico. È certo che nella quotidianità Gozzano esagerasse fatti di poco conto, minimizzasse problemi di una certa gravità, omettesse informazioni importanti e inventasse storie mai accadute, soprattutto quando queste avevano a che fare con la propria poesia.

Per lungo tempo è stato incerto addirittura il luogo della sua nascita:⁴⁰ questo perché Gozzano sembra così legato al Canavese e a Aglié, dove ha trascorso la sua infanzia, che è stato facile cadere in errore.⁴¹ Persino Alfonso Gatto, grande estimatore di Gozzano, specifica che Aglié è il suo luogo di nascita:

Qualche volta un lettore o una lettrice si ricorda dei poeti e delle case dei poeti.
Ad averne poi due in un colpo solo votati alla stessa immagine ci sembra un miracolo. L'immagine è quella di Guido Gustavo Gozzano, un nome al quale la

³⁹ Cfr. Bruno Porcelli, *Gozzano. Originalità e plaggi*, cit.

⁴⁰ La Treccani e *Il Dizionario universale della Letteratura contemporanea*, (Milano, Mondadori, 1959), sostenevano fosse nato e morto a Aglié, quando invece è nato, il 19 dicembre 1883, al numero 2 di via Bertolotti, a Torino.

⁴¹ Così sostiene anche Pier Massimo Prosio quando scrive che Gozzano è volutamente ambiguo e che è necessaria una certa cautela quando si mettono in relazione i luoghi della vita con la poesia di un autore. Nel suo caso è facile prendere degli abbagli, come è stato anche nell'individuazione erronea del luogo della sua nascita. (Pier Massimo Prosio, *Tra poesia e verità: ad Aglié sulle orme di Guido Gozzano*, «Studi Piemontesi», XII, (1983), pp. 266-276.

popolarità, sia pure relativa ai nostri tempi di distrazione e d'oblio, non ha tolto la discreta solitudine della provincia canavesana ov'egli è nato e vissuto.⁴²

I lettori lo conoscono come Guido, ma in casa e agli amici canavesani era noto come Gustavo, suo secondo nome.⁴³ Per diverso tempo si firmerà «Guido Gustavo Gozzano» -⁴⁴ nelle epistole famigliari rimarrà sempre tale - per poi passare alla comica sigla «gggozzano», con la quale si firma sui numeri del 14 e del 24 dicembre de «Il Campo», e infine al telegrafico «g.g.g.».⁴⁵ Finalmente deciderà di essere sincero e meno estroso almeno per quanto riguarda la propria firma e si chiamerà semplicemente con solo il suo primo nome.

Gozzano si fregia di un titolo che non ha mai ottenuto, malgrado gli anni passati iscritto all'Università di Giurisprudenza⁴⁶: «Avvocato». Come “Avv.to” si atteggia

⁴² Alfonso Gatto, *Agliè*, nella rubrica *La palla al balzo*, «Giornale del Mattino», XII, 272, 15 novembre 1959, p. 2.

⁴³ Gozzano è stato battezzato, nella parrocchia di Santa Barbara, a Torino, il 10 febbraio 1883, con il nome di Guido Davide Gustavo Riccardo. (Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Breve vita di un rispettabile bugiardo*, cit., p.14). Nel diario dell'amico Ettore Colla compare quasi sempre con il nome Gustavo, così come nelle lettere famigliari (cfr. Marziano Guglielminetti, *Gustavo, Guido e Diodata Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1963*, cit., pp. 343-354.)

⁴⁴ Cfr. una lettera inviata al Preside del Liceo classico pareggiato di Savigliano in data 3 novembre 1902, firmata «Guido Gustavo Gozzano», (Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. XLVI).

⁴⁵ Cfr. quanto scrive Rocca «Quanto al proverbiale metamorfismo delle firme (inaugurato da un reticente «Guido Gustavo G.», in chiusura del primo testo edito, il florilegio in prosa *Primavera*, apparso nella «Gazzetta del Popolo della Domenica», 31 maggio 1903, p. 171, la prevalenza del binomio «Guido Gustavo» (minoritario il solo «Gustavo») sarebbe venuta meno, lasciando spazio alla firma poi consacrata dalla tradizione, a seguito dell'episodio, evocato dal Calcaterra e volto in aneddoto dal Vaccari, del motteggio subito alla Società di Cultura, la vigilia di Natale del 1905, da parte dell'amico Tommaso Mittino, pronto a farsi beffe delle sigle «g.g.g» e «gggozzano» poste a suggello delle recensioni ospitate da «Il Campo», rispettivamente il 14 maggio e il 24 dicembre di quell'anno (di qui la battuta «Ma chi è questo che firma con tre gozzi e un ano?», riferita da Walter Vaccari in *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, cit., p. 74; mentre di «argutezza audacissima» si era limitato a parlare Carlo Calcaterra nell'articolo *Guido Gustavo Gozzano*, «La Cultura», VIII, n.s. I, 2, febbraio 1929, pp. 85-97; poi ID., *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 11-28; in particolare, p. 96 e 26-27 del volume). Del tema si è poi specificamente occupata, con ampia esemplificazione, Silvana Ghiazza: *Gozzano: l'autonominazione*, in *Onomastica nella letteratura e onomastica della letteratura. Atti del VI Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura*, Università di Pisa, 17-18 febbraio 2000, a cura di Bruno Porcelli, Donatella Bremer, “il Nome nel testo”, II-III, 2000-2001, pp. 77-87».

⁴⁶ Per Guido la mancata laurea resterà sempre un motivo di cruccio. A Vallini, il 29 luglio 1908, scrive che sta studiando Procedura Civile e che vuole liberarsi al più presto di tutti gli esami. «Caro Vallini, ti dedico una cartolina, perché non mi sento di fare di più! Perdonami; mi alzo or ora dall'ultimo pasto di Procedure Civili (1200 pag.) e sono svaporato addirittura...Sappi che voglio

con gli amici; con Amalia Guglielminetti⁴⁷ e persino con l'editore Streglio.⁴⁸ "Avvocato" si fa chiamare anche dai giornalisti: ben poco onesta è l'intervista rilasciata a Pietro Arcari nel dicembre 1911 per la rivista «Prisma». Il titolo dell'articolo è proprio *L'avvocato Guido Gozzano*,⁴⁹ senza ironia.⁵⁰ Come spesso accade, il fatto biografico alimenta la fantasia poetica: l'"Avvocato" si trasforma ben presto in un *alter ego* letterario. Ne *Le due strade*, l'Avvocato è il terzo silente spettatore del colloquio tra Graziella e la sua insegnante («Ah! Ti presento, aspetta, l'avvocato: un amico / caro di mio marito», vv. 15-16). Ne *La signorina Felicita* è il finto innamorato che corteggia Felicita («E l'avvocato è qui: che pensa a te», v.12). Come è stato sottolineato in precedenza, quando si parla di Gozzano, il confine tra vita e letteratura è assai labile: in una famosa prosa, *Intossicazione*, apparsa sul «Momento» il 17 marzo 1911, Gozzano ribadisce quanto già scritto in *Torino d'altri tempi*, ovvero che "non l'arte imita la vita, ma la vita l'arte": pur essendo un chiaro retaggio di stampo d'annunziano, questo concetto sarà fondamentale per la poetica gozzaniana.

Gozzano si presenta come educato, ma anche non timido, franco, diretto. Un borghese che ama la vita in società. Un giovane "pochissimo romantico", come apparve anche a Montale, che, senza averlo ovviamente mai conosciuto, tratteggia una personalità dai contorni nitidi:

Un ragazzo signorile, dilettantesco, non timido e niente affatto introverso; un poeta, in questo senso, pochissimo romantico e pochissimo «poeta». Un

dare in autunno tutti i miei esami e la laurea: non mi rassegnò a varcare l'Atlantico che sotto la specie di dottore in legge» (Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p., 65).

⁴⁷ Nella prima lettera che Amalia scrive a Guido, quando ancora la confidenza per chiamarsi "amici" non c'è, il titolo usato è quello di «cortese Avvocato». (Guido Gozzano- Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p.9).

⁴⁸ Scrive a Vallini chiedendo se Ferretini, impiegato di Streglio, si sia fatto domande sulla partenza improvvisa di Gozzano a causa della malattia: «E Ferretini che dice della fuga dell'avv.to?» Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p., 29.

⁴⁹ Pietro Arcari, *L'avvocato Guido Gozzano*, «Il Prisma», dicembre 1911, pp. 72-75.

⁵⁰ Cfr. Antonio Stauble, *Appunti su Gozzano «gazzattiere»*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1963*, cit., pp. 355-366: nell'intervista a Pietro Arcari «Gozzano non lesina sulle frottole da rifilare al lettore: annuncia una terza edizione dei *Colloqui*, dà le *Farfalle* per compiute e spaccia per nuovo il sonetto *L'inganno* già uscito nella *Via del rifugio*. Comunque notiamo che rifiuta di essere chiamato poeta e esige il titolo di avvocato».

temperamento concreto, *matter of fact*, con tutte le buone qualità del borghese intellettuale di provincia.⁵¹

Montale coglie il cuore del poeta: non è un romantico, si finge tale. Lui stesso, nel verso conclusivo della *Signorina Felicita*, ammette che si tratta dell'ennesima bugia: «ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono / sentimentale giovane romantico.../ Quello che fingo d'essere e non sono!», vv. 431-434).

Un'altra caratteristica che nel tempo gli è stata affibbiata è quella, paradossale, del *dandy* e del seduttore. Da un lato è scontato che sia stata la sua stessa poesia a suggerire questa interpretazione biografica: le sue raccolte non solo sono piene di audaci descrizioni femminili, ma sono anche ricche di situazioni in cui "l'Avvocato" si trova a dover rifiutare o approfittare delle tante donne che gli gravitano attorno. Il profilo che trapela da molti testi è quello di un misogino e di un «egotista», una chiave di lettura della quale Calcaterra è almeno in parte colpevole: lui, che conosceva bene Gozzano essendo entrambi membri della cerchia di giovani che si riunivano alla Società di Cultura di Torino, parla delle scorribande notturne di Guido con l'amico Carlo Vallini, delle quali Gozzano si faceva vanto il giorno seguente con il gruppo di amici.⁵² Il giovane e fragile Giulio Gianelli era quasi spaventato – racconta Calcaterra – dagli atteggiamenti «tra immorali e satanici»⁵³ di Gozzano. Anche dalle lettere giovanili agli amici, in particolare quelle a Ettore Colla e a Carlo Vallini, trapela l'immagine di un *dandy* e un seduttore, incline a frequentare donne di facili costumi. Un uomo che non ha paura del rifiuto, che non si tira indietro, che tenta per primo l'approccio al gentil sesso e che abbandona, senza rimorsi, le proprie amanti.

Fin dall'adolescenza, Gozzano ingigantisce le descrizioni dei suoi amori, che dalla sue parole appaiono così carnali e travolgenti. Nel 1901 racconta a Ettore di essersi

⁵¹ Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Montale, Il secondo mestiere, prose I (1920-1979)*, Milano, Mondadori, 1996, p.1264.

⁵² «Poi spesso allontanavasi con il fido Carlo Vallini per qualche avventura notturna della quale si faceva argomento di spasso salace il giorno nelle conversazioni del giorno seguente». Carlo Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, p.1.

⁵³ *Ibidem*.

«incapricciato» di una «piccina» che «gode di pessima salute». ⁵⁴ Secondo De Rienzo «la confessione ha l'aria d'uno scherzo». ⁵⁵ Che lo sia o meno, già in questa occasione Gozzano si pavoneggia di avere l'esclusiva nei confronti di gran parte dell'universo femminile: la piccola “malata” non ha mai sorriso a nessuno, tranne che a lui. ⁵⁶

In una lettera a Colla del 22 aprile 1901 parla di argomenti da lui stesso definiti «piccanti»: in quest'occasione di visita a Pinerolo, presso la famiglia Colla, Guido spiega a Ettore che la sua è un'indole libertina. ⁵⁷

Anche in età adulta, Gozzano non cambia il suo rapporto controverso con il sesso femminile: si ha notizia certa di una lunga relazione con una signora di Torino, Paolina, della quale Gozzano si sarebbe invaghito per la sua somiglianza con l'attrice Emma Gramatica. A lei è dedicata una deliziosa poesia de *La via del rifugio, Un rimorso*, nella quale Guido racconta il drammatico momento della fine della loro relazione. È, ovviamente, lui che lascia lei. Paolina, con la voce rotta dai singhiozzi, gli chiede disperatamente il perché di questo dolore. E Guido, ipocrita, si domanda se lui non abbia un animo profondamente cattivo.

O il tetro Palazzo Madama...
la sera... la folla che imbruna...
Rivedo la povera cosa,

la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

⁵⁴ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p. 91.

⁵⁵ Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 23.

⁵⁶ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p. 93.

⁵⁷ «Carissimo Amico,

Faccio questo sotterfugio agli occhi vigili di tue matèrne per qualche cosa di piccante. Accetto come già ti dissi, nell'ultima mia, con entusiasmo grandissimo il tuo invito. Mia madre non è ancora tornata da Milano e perciò non ho potuto chiederle il permesso, ma credo e spero sia favorevole. Io da qualche tempo trascorro giornate felici in questo ridestarsi di verde e di sole e stento a confessare a me stesso che sono felice d'essere al mondo... Il piccante viene adesso:... tu mi dici che devo adattarmi a dormire all'albergo: anzi ciò forma un'attrattiva di più alla gita pinerolese. Io, sai, non amo dormire in un albergo sconosciuto... e se tu fossi stato buono di porre già sin da d'ora gli sguardi su qualch'uno che mi tenesse compagnia non so se mi spiego [...]. Tu conosci i miei gusti, quindi disponi... per esempio quella *Delfina* od altra che tu sappia, purché più giovane possibile e non troppo indiscreta.» (Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p. 103).

Ricordo. Sul labbro contratto
la voce a pena s'udi:
«O Guido! Che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?»

II.

Sperando che fosse deserto
varcammo l'androne, ma sotto
le arcate sostavano coppie

d'amanti... Fuggimmo all'aperto:
le cadde il bel manicotto
adorno di mammole doppie.

O noto profumo disfatto
di mammole e di petit-gris...
«Ma Guido che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?».

III.

Il tempo che vince non vinca
la voce con che mi rimordi,
o bionda povera cosa!

Nell'occhio azzurro pervinca,
nel piccolo corpo ricordi
la piccola attrice famosa...

Alzò la veletta. S'udi
(o misera tanto nell'atto!)
ancora: «Che male t'ho fatto,
o Guido, per farmi così?».

IV.

Varcammo di tra le rotaie
la Piazza Castello, nel viso
sferzati dal gelo più vivo.

Passavano giovani gaie...
Avevo un cattivo sorriso:
eppure non sono cattivo,

non sono cattivo, se qui
mi piange nel cuore disfatto

la voce: «Che male t'ho fatto,
o Guido per farmi così?». ⁵⁸

Guido finge di credersi “cattivo”: è lui che abbandona e non è mai abbandonato. Il motivo della “cattiveria” quale peccato da espiare ritorna più volte ne *La via del rifugio*, ed è apparentemente legato al tema dell’ “aridità sentimentale”, che spinge Gozzano a sostenere con fermezza di non essere in grado d’ amare, così come è in grado invece di sedurre facilmente le donne. Bisogna tenere presente che il *leitmotiv* dell’ “aridità sentimentale” è presente in quasi tutta la produzione crepuscolare e si riscontra anche in numerosi altri poeti.⁵⁹ Sulla scia di questa fiacchezza del sentimento amoroso si sviluppano molti dei *topoi* poetici che analizzerò successivamente.

Nel caso di Gozzano, però, la “tubercolosi cronica del sentimento” è anche alla base di un reale e fondamentale dato biografico: non ha infatti mai avuto relazioni amorose nel senso concreto del termine. C’è una sola storia che ha segnato in modo significativo la sua breve vita, quella con la poetessa Amalia Guglielminetti, della

⁵⁸ Tutte le poesie di Guido Gozzano sono citate dell’edizione critica di Andrea Rocca: Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit.

⁵⁹ È proprio Amalia Guglielminetti a teorizzare, in un articolo intitolato *Aridità sentimentale* uscito su «La Stampa» l’11 luglio 1912, l’aridità sentimentale che sembra caratterizzare i poeti crepuscolari: «Se è vero quanto affermano i poeti moderni, questi raccoglitori delle voci disperse, questi banditori dell’anima universale, gli uomini dei nostri giorni non s’innamorano più... Ormai la femminilità non interessa più gli uomini se non dal lato estetico e sensoriale e qualche volta ben fugacemente anche da questi. I languori romantici risuscitano bene ancora per un vano gioco elegante dai libri di poesia recenti, risorgono ombre evanescenti di donne vestite di falbalà e di crinoline quelle che potrebbero ancora essere amate, poiché, a quanto sembra, le donne vive e vere vestite di tuniche parigine o di tailleurs inglesi non possono esserlo più. Ce lo hanno sentenziato i giovani poeti di scuola toscana e piemontese che fanno capo a Guido Gozzano, ce lo hanno proclamato nei loro versi da cui si leva il monocorde lamento, ora inacerbito d’ironia or mitigato di sorriso, ora addolcito di tristezza: – Non sappiamo più amare! Siamo aridità larvate di chimere! Amiamo solo più le cose che potevano essere e non sono state!(...) Questi felici giovani cantori del nostro tempo ignorano che cosa sia tremore di commozione e angoscia di desiderio, non sanno l’ansia acerba del dubbio, la corrosiva asprezza della gelosia, la febbre mortale delle vane attese, il male divino dell’annientamento passionale. Essi mancano persino di ciò che dovrebbe essere uno degli elementi intellettuali più incitatori del desiderio: la curiosità. L’ignoto dell’anima chiusa non li tenta più col suo mistero perturbatore, l’alba d’amore non agita nei loro spiriti l’attesa del meriggio ardente e della torbida sera. Adesso sono le donne a incuriosirsi degli uomini, e gli uomini si sottraggono a questa specie di violazione con un grazioso e dignitoso riserbo: «Curiosa di me, lasciami in pace!». Quella che Darwin chiama: “la legge di battaglia”, cioè la necessità che spetta all’uomo della contesa e della lotta per la conquista e per il possesso dell’oggetto del suo amore, si sarebbe quindi invertita, e quel tal “bipede implume, annoverato fra i primati e parente degli scimmidi” risulterebbe unico esemplare del regno animale divenuto da predatore, preda».

quale resta testimonianza in un lungo carteggio denso di notizie: anche in questo caso si tratta di una relazione costruita su bugie; esagerazioni e falsificazioni. L'immagine di Guido che trapela dal carteggio non è assolutamente nobilitante, anzi, è quella di un bugiardo e di un ipocrita, ben lungi dall'essere un passionale amante. Appare come un uomo pavido, che teme l'incontro amoroso con la donna e che rifugge spaventato dalla naturale sfrontatezza di Amalia, la quale tenta in ogni modo di sedurlo e di concretizzare il loro rapporto epistolare e platonico. Nella realtà quindi Guido è un uomo ben diverso da quello che è sulla carta: timido, insicuro e timoroso dell'altro sesso.

Amalia e Guido si vedono per la prima volta nelle sale di lettura della Società di Cultura di Torino, nell'autunno del 1906, ma non si rivolgono la parola.⁶⁰ I documenti dicono che il loro scambio epistolare inizia con un timido biglietto di Amalia, la quale ringrazia Guido per averle regalato una copia de *La via del rifugio*. Le prime lettere sono lunghe e piene di lusinghe da entrambe le parti, fino a che non si arriva all'ipotesi timida di un primo incontro. È Amalia, non Guido, a insistere per vedersi di persona quando il 2 ottobre del 1907 scrive, titubante, di voler recarsi ad Agliè per fargli visita.⁶¹ Gozzano acconsente a vederla – puntualizzando subito che si tratta non di un «convegno» ma di un «evangelico pellegrinaggio» di lei – solo però in presenza di sua madre, la onnipresente Diodata, a detta di Guido fervida

⁶⁰ Dietro la storia tra Guido e Amalia c'è, ancora una volta, una mitologia: nel suo diario Amalia ricostruisce il primo incontro con Guido. «In questo diario, che all'improvviso, molto più avanti nel tempo, qualcuno riscopre, ancora miracolosamente inedito, Amalia segna un incontro: "Ho visto stamane alla Società di Cultura una persona di aspetto spiritualissimo". È inutile fare misteri: la "persona" è Guido Gozzano; la sua lunga mano fine, "tatuata dalle vene azzurre", esce dal polso di seta, taglia con impazienza i fogli di un libro". "Ed ecco che abbassando le palpebre sugli occhi miopi, lo posa sul bracciolo della poltrona e sopra vi distende la destra affilata. Il titolo stampato in lettere vermiglie sfolgora allora dinnanzi alle mie pupille: *Le vergini folli*." Il momento è solenne: "Il giovane mi guarda ...Ci fissiamo un momento...poi egli s'alza, muove verso di me come seguendo una coraggiosa deliberazione, ma il mio sguardo s'abbassa d'un tratto, il mio viso esprime un improvviso sgomento..."» Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Breve vita di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 78.

⁶¹ «In uno di questi bei pomeriggi di fine autunno mi piacerebbe venirci a trovare, di farvi una piccola visita da amica spirituale (so che questo aggettivo non vi piace, ma non importa). Il viaggio per giungere a Voi deve essere un poco complicato ma potreste compierne un pezzetto anche voi – se la vostra salute lo permette – e indicarmi un'ora e un paese qualunque di convegno». Guido Gozzano-Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p., 44.

ammiratrice della poetessa.⁶² L'incontro tra i tre avviene tra immaginabili imbarazzi, soprattutto da parte di Amalia. Il rapporto epistolare continua, sempre più intenso. I due parlano quasi unicamente di poesia. Amalia si trasforma progressivamente in un personaggio letterario, «in virtù dell'impronta artificiosa che, soprattutto Guido, ha voluto dare alla loro corrispondenza e al loro rapporto».⁶³ Infatti Guido sembra non avere in mente nulla che possa essere anche solo vagamente ascrivibile a una vera relazione amorosa. Non propone mai a Amalia di incontrarsi, né di passare del tempo insieme e dopo quel primo incontro avvenuto in presenza della madre, non si ha notizia di momenti di intimità tra i due. Le lettere di Amalia tradiscono i suoi forti sentimenti per Gozzano, mentre lui scappa persino sulla carta: a lei che gli confessa di ritenerlo un «amico spirituale», risponde subito con la ritrosia di colui teme le *avances* femminili e nega di essere innamorato e tanto meno di trovarla così affascinante. «Temevo che mi piaceste» – scrive – come chi voglia rievocare una paura rivelatasi, in seguito, priva di fondamento.⁶⁴

Amalia non demorde: propone, invece, un nuovo incontro.⁶⁵ Ma Guido, codardo, non si presenta. Solo nel 1908 avverrà un vero e proprio (segretissimo) convegno⁶⁶, descritto nella poesia *Il gioco del silenzio*. Amalia, finalmente appagata, forse pensava che vi sarebbe stato un seguito. Ma Guido aveva messo a suo tempo le cose in chiaro in una lettera da Torino il 21 marzo 1908:

⁶² «Amica, Sono felicissimo! Vi aspetto dunque [...] e vi aspetta anche mia Madre che è lettrice vostra e grande ammiratrice» (Gozzano – Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 23).

⁶³ Marina Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit., p.212.

⁶⁴ Dopo averla descritta fisicamente, ma senza tradire chissà quale interesse, Gozzano scrive a Amalia mettendo «i puntini sulle i»: lui è innamorato solo di sé stesso. Ecco quanto scrive: «Vedere che c'era di che rifuggire la vostra conoscenza. Non già che io temessi d'innamorarmi di Voi (io non sono innamorato che di me stesso; voglio dire: di ciò che succede in me stesso) ma temevo che mi piaceste ecco tutto». Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p., 24. Per una riflessione sulle paure di Gozzano nel carteggio con Amalia si veda Daniela Curti, *La paura di Guido. Il carteggio Guglielminetti-Gozzano*, «Memoria», 8, (1983), pp. 114-120.

⁶⁵ «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.» Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 63.

⁶⁶ Aldo De Toma, *Lo sconosciuto unico incontro d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, «Lettere italiane», 38, (1986), pp.527-541.

No, no, no. È meglio non vederci più.

Fra pochi giorni di vita febbrile lascerò Torino per molti mesi...

Ho un gran desiderio di morire, ma non sono triste. Non ti amo, ho soltanto la visione continua della tua persona, dei tuoi capelli, dei tuoi occhi, della tua bocca; e quando il fremito del ricordo mi dà tregua riappare in Te la dolce compagna, il dolce compagno di sogni mite nel consiglio solerte nell'aiuto [...]-

E non altro,

Tu mi domandi, inquieta, del ricordo che avrò di Te: è tale quale vorrei l'ultimo ritratto della persona cara che non vedremo più. Ineffabile e puro. Perché tutte le mescolanze più acri della nostra carne troppo giovane e tutte le aspirazioni più nobili del nostro cervello superiore (oh! Possiamo ben dircelo, senza false modestie!) non formano che un'armonia unica; e del giorno vissuto insieme (ma è vero?) io porterò un ricordo che illuminerà tutte le mie tristezze future.

Non ci vedremo più.

Si era detto di seppellire nella solitudine della campagna quanto restava di noi. L'abbiamo fatto. E così sia. Ci siamo salvati dalla sorte comune dei piccoli amanti e dobbiamo uscire da questa ribellione più sereni e più franchi. Io sono felice di non dovervi più rivedere. E non soffrirò. Voi soffrirete anche meno. Forse presto vi coglierà una passione forte per un uomo forte. Ve l'auguro – beato il cuore vostro sa ammalarsi di questi mali! – io mi sento irrevocabilmente sano, fasciato di analisi e malinconia.

Addio, mia buona, buona e cara Amalia, io fuggo un'altra volta da Voi: e non so perché rido a questo pensiero!⁶⁷

Il Guido che scriveva a Colla di volere sempre compagnia quando si trovava in una camera d'albergo, che baldanzoso si permetteva di rompere le sue relazioni senza nessun rimorso, lo stesso Guido che dichiara di amare tutte le donne ne *Il responso*, una delle più belle poesie de *La via del rifugio*, non esiste né nella realtà, né in poesia. Gozzano rivela così tutta la sua insicurezza: scrive a Amalia che lei troverà un «uomo forte» con il quale condividere la sua vita e lascia intendere che quell'uomo, per cause di forza maggiore, non può essere lui. In questa considerazione c'è tutta la consapevolezza di non poter essere il compagno non solo di Amalia, ma di nessuna

⁶⁷ Gozzano-Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., pp. 96-97.

donna. Henriette Martin ha sostenuto che i sentimenti di Guido per la Guglielminetti fossero autentici, nella misura in cui può amare un ventiquattrenne malato di tisi, condannato a un'esistenza solitaria. Guido ama con «slanci e ritrosie»,⁶⁸ è preoccupato della sua condizione di tubercolotico e si ritira nel suo mondo di favola. C'è un fondo di verità nell'apologia di Guido fatta da Martin. La tisi, diagnosticatagli ufficialmente a ventiquattro anni, ha giocato un ruolo fondamentale nella vita sociale di Gozzano, condannato a vivere esule in luoghi lontani, privato della gran parte dei contatti umani e timoroso di essere additato come untore.

C'è anche un altro aspetto da tenere in considerazione: la tubercolosi è solo in parte responsabile della sua insincerità velata sempre da una patina di educazione, che è un tratto della sua indole fin dall'infanzia, quando ancora piccolo si spalmava il fard della madre per colorire le guance e sembrare meno pallido.⁶⁹

Nel 1907 è ormai stata appurata la contagiosità della tubercolosi e per il suo bene, e in particolare per quello degli altri, Gozzano deve rimanere isolato, una condizione non favorevole a nessuna storia d'amore, se non a una puramente epistolare. Sotto questa diversa luce, quell'atteggiamento sfrontato e a tratti misogino appare non solo comprensibile, ma quasi degno di compassione. L' "aridità sentimentale" non è più un tema puramente letterario, ma una giustificazione all'impotenza emotiva che affonda le proprie radici nella vita e nelle vicende reali del poeta.

1.4 – La vergogna fittizia di essere poeta

All'apparenza, anche Gozzano sembra sentire il peso della "perdita dell'aureola" novecentesca: risuona ancora oggi, in tutte le antologie scolastiche, quel verso de *La signorina Felicita* che dice «Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'esser poeta», (vv.304-305). È una colpa antica, presente già nello scapigliato Emilio Praga («tanta vergogna mi mordeva il core / d'esser poeta», *Rivolta, Penombre*, vv.19-20) e che si ritrova poi in Palazzeschi, in Corazzini, in Moretti. Se questi ultimi desiderano solo

⁶⁸ Henriette Martin, *Guido Gozzano*, cit., p.47.

⁶⁹ Id., *Guido Gozzano*, cit., p. 45.

rinunciare, perché sentono tutta l'inutilità di scrivere versi, Gozzano non si limita a dolersi della sua condizione, ma idoleggia ironicamente quella vita borghese «ruvida concreta» che ruota intorno alla «moneta» («Oh! questa vita sterile, di sogno! / Meglio la vita ruvida concreta / del buon mercante inteso alla moneta», vv.302-303). Così facendo si inserisce spontaneamente in quel filone poetico, da Borgese definito crepuscolare, in cui i poeti singhiozzano per la loro condizione di inettitudine, lamentano l'afasia che li ha colpiti e l'inutilità di continuare a far versi in un mondo che ormai ruota intorno solo ai beni materiali.

Ma Gozzano, che è il meno “crepuscolare” di questa cerchia di cui molti critici del passato lo hanno visto per lungo tempo “caposcuola”,⁷⁰ imbroglia anche in poesia: finge una posa da “poeta del crepuscolo”, si vergogna, rinnega il proprio ruolo. Sa che l'economia ha i suoi interessi e la poesia non frutta soldi.

La sua vita smentisce però le affermazioni delle sue poesie. L'immagine di lui che si ricostruisce grazie ai documenti in nostro possesso è quella di un abile *manager* di sé stesso, assai interessato a farsi pubblicità e desideroso di emergere nel

⁷⁰ L'usanza di definire Gozzano non solo crepuscolare, ma addirittura “caposcuola” del movimento crepuscolare è ormai passata. Secondo Farinelli la *querelle* ha raggiunto ormai la saturazione. Nell'articolo di Borgese sulla “Stampa” del 1° settembre 1910 – *Poesia crepuscolare* – Gozzano è citato a malapena, ma nell'articolo del 27 febbraio 1911 Borgese lo conferma come facente assolutamente parte del movimento Crepuscolare. Calcaterra aveva invece fin da subito sostenuto che Gozzano fosse stato infilato con forza in ogni tipo possibile di categoria, tra cui quella del “crepuscolo” (Carlo Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, cfr. p. 31.). Pasolini ha definitivamente liberato Gozzano dall'etichetta di crepuscolare. Lo ha definito infatti «un poeta che non ha proprio niente a che fare col crepuscolo: un poeta così spietatamente e incondizionatamente in luce, così incapace di penombre e sfumature.» (Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p.140.). Pancrazi è uno dei primi a collocare Guido fuori dalla compagine Crepuscolare, così come Trompeo (Pietro Paolo Trompeo, *Carducci e D'Annunzio*, Tuminelli, Roma, 1943). Secondo Getto «la critica precedente [...] si è limitata un po' sempre a dedurre, dal folto intrico della tematica gozzaniana, un motivo dominante entro cui costringere il significato del suo canto» (Giovanni Getto, *critici e cose varie del Novecento*, Sansoni, Firenze 1953, p. 45). Giuseppe Farinelli, invece, ha dichiarato di non voler alimentare una questione ormai eccessivamente dibattuta: «Nessuno ha dubbi sull'opportunità di essere cauti nel collocare Gozzano nel movimento crepuscolare; e cercherò di chiarire in seguito il mio pensiero. Tuttavia la sua appartenenza al crepuscolarismo, pur in quadro letterario più vasto e complesso di quello di un Corazzini, di un Govoni o di un Moretti, è difendibile con minor fatica di quanto sia necessaria per sostenere il contrario. Mi è difficile, insomma, in sede critica, immaginare un Gozzano comunque non crepuscolare, anche perché ciò significherebbe ridurre nella sua opera la caratteristica dell'ambivalenza che è peculiare del suo codice poetico. Secondo me Pancrazi è stato più splendidamente generoso che utile (Giuseppe Farinelli, *Perché mi dici poeta. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, 2005, p. 464. Come ha scritto Lonardi, «non gli si adatta nessun cliché sospirato: quasi per niente l'etichetta di crepuscolare»,⁷⁰ (Gilberto Lonardi, *Introduzione*, in *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano canto anni dopo*, cit., p. XI).

panorama poetico italiano. Proprio lui, che proclamava la vergogna del poeta, sembra essere convinto che la poesia sia potenzialmente una valida fonte di profitto, se si mette in atto una buona campagna di sponsorizzazione. C'è del vero: le condizioni della letteratura italiana, ai tempi di Gozzano, sono buone. Anche se non si vedono in Italia le grandi tirature da centinaia o migliaia di copie, come in Francia o in Inghilterra, anche da noi «i libri si leggono e si vendono con facilità». ⁷¹«Anche le lettere danno di che vivere» scrive Serra, e aggiunge «i volumi stampati a spese degli autori sono sempre molti, pure assai meno che ieri; per lo più, versi e bella letteratura di provincia. Il resto è pagato: saranno quelle due-trecento lire per una traduzione, per un libro di critica o di storia; quel dieci o quindici per cento sulla vendita di un volume di novelle o di saggi, di cui si spacciano cinquecento o mille copie. Non è molto. Ma non è nemmeno poco se si tiene conto del valore che hanno in genere queste cose» ⁷². In questa «bella letteratura di provincia» rientra anche *La via del rifugio*, finanziata dalla madre Diodata, che esce nel 1907 per l'editore Streglio, piccola casa editrice di provenienza canavesana. La raccolta è accolta abbastanza calorosamente, ma non costituisce certo un memorabile caso editoriale, come Guido sembra voler far credere in giro. ⁷³

Grazie alle carte scopriamo che Guido non solo non è affatto timido, ma è avido di ricevere recensioni, ha atteggiamenti ipocriti con i suoi stessi amici ⁷⁴ e mente sul successo che finge di possedere. Incarica Carlo Vallini di svolgere per lui tutte quelle mansioni che l'isolamento causato dalla malattia gli impedisce di compiere. Lo manda, quindi, da Ferretini, impiegato dell'editore Streglio, per costringerlo a promuovere editorialmente la seconda edizione de *La via del rifugio*,

⁷¹ Renato Serra, *Le lettere*, a cura di Marino Biondi, Milano, Longanesi, 1974, p.37.

⁷² *Ivi*.

⁷³ Secondo Martin, «a Torino il successo fu meno clamoroso di ciò che si disse in seguito», cfr. p.38: «Italo Maria Angeloni, sul cattolico «Momento» ne parla con sdegno, definendo i suoi versi «oscuri e infelici», «La Stampa» non disse nulla a proposito de *La via del rifugio*, Pastonchi, sul «Corriere della Sera» gli dedicò invece una intera colonna, Luigi Federzoni sul «Resto del Carlino» del 10 giugno 1907 dedicava a Guido un articolo entusiasta, ma è a Roma che Guido sembra ottenere più successo»

⁷⁴ La Pierazzi, sul «Caffaro», parla de *La via del rifugio*. A lei Gozzano scrive, mentendo, «Voi per prima avete capito in me ciò che gli agli aveva frainteso». A Vallini scrive, a proposito della Pierazzi, che si tratta di una «articolessa indecente» e che avrebbe potuto risparmiarsi la recensione. Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p., 51.

visto che per il momento l'editore non si è, a suo parere, impegnato abbastanza.⁷⁵
Per la prima volta si intravede il Guido più venale, quello che vuole «far quattrini»:

Quando avrai tempo - scrive Gozzano a Vallini - occupati della seconda edizione: ormai che il pudore se n'è andato, tanto vale cerca di far quattrini e accordarci con l'editore perché la lanci editorialmente, cosa che finora non ha fatta...⁷⁶

Si lancia quindi in una accurata valutazione economica dei diritti di autore,⁷⁷ e poi aggiunge l'ennesima consapevole bugia, che altro non è che una patetica strategia per ingraziarsi l'editore:

E senza che paia digli che non è prudenza e convenienza il disgustarmi, perché per l'anno prossimo avrò pronti versi colossali! E che se non mi disgustano li affiderò alla Casa Streglio, con chissà quale guadagno per loro!⁷⁸

Non è la prima volta che Gozzano mente riguardo le tempistiche delle sue future pubblicazioni: quando esordì sul «Venerdì della Contessa» con una poesia e una prosa, queste furono contrabbandate come anticipazioni di volumi prossimi alla pubblicazione, che non esistevano, al tempo, «nemmeno nella sua mente».⁷⁹ Gozzano non ha ancora finito di reclamizzare l'appena edito primo volume, che già pensa a un secondo, che uscirà solo nel 1911, quindi ben più in là nel tempo rispetto ai «versi colossali», secondo Gozzano pronti per «l'anno prossimo» (quindi il 1908), propagandati già nella lettera a Vallini. Nello stesso periodo in cui scrive a Vallini, Gozzano è in contatto anche con De Frenzi, *alias*

⁷⁶ Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 35.

⁷⁷ Mio buon Vallini, eccoti una lettera per Ferretini dove ho fatto del mio meglio, per quanto quest'oggi io abbia un po' la testa evanescente. Tu, da caro fratello, gliela porti e gliela leggi – mi raccomando – commentandogliela a viva voce (se non c'è, non gliela lasci e ripassi fin che lo trovi). [...]Mi raccomando! Pensa ch'io sono qui come Silvio Pellico impotente ma che non ha sulla coscienza l'infamia d'una Francesca. Fa di tutto il meglio, dunque. Cerca di dimostrare a Ferretini che 50 copie – a lire 2 – sono il 10 % (ogni 500), il meno che possa domandare qualunque scalzacane di Autore. Senza contare che il 10 % in copie è altra cosa che il 10% in carta (soldi)...» Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit. p., 35.

⁷⁸ *Ivi*.

⁷⁹ Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p., 28.

Luigi Federzoni, amico e confidente, al quale dice di non avere nessun componimento in cantiere.⁸⁰ È quindi quasi impensabile che abbia già un libro pronto per essere pubblicato l'anno successivo.

La bugia più grossa, però, è quella riguardante il numero di edizione al quale sarebbe giunta in breve tempo *La via del rifugio*. Nella stessa lettera a Vallini del 3 luglio, Guido scrive: «Perora perché sulla copertina e sui fogli d'annunzio ci sia 3° invece che 2° edizione. È meglio assai e la mia dignità non è compromessa»⁸¹. In quanto alla dignità compromessa, sarebbe stato più dignitoso non fingere. Se proprio Gozzano deve fingere, lo fa fino in fondo, anche con gli amici più cari: Vallini è il solo custode del segreto. Non solo mente al De Frenzi,⁸² ma anche al caro Ettore Colla racconta la stessa bugia, anzi, nel suo caso la «terza edizione», indicata nella lettera a Luigi Federzoni, diventa addirittura una quarta ristampa,⁸³ accompagnata da uno sfoggio di finta modestia ancor più patetico, in cui Gozzano parla di una forma di «aberrazione collettiva»:

Caro Ettore.

Ben volentieri. Ma non prima di quindici giorni. Solo allora riceverò le 50 copie che Streglio si degna di offrirmi in dono delle 4° edizione.

Perché il buon umore di qualche critico ha fatta réclame insperata al mio libro, tanto che siamo alla 4° ristampa. Io credo sia un caso di aberrazione collettiva!...⁸⁴

Gozzano è coerente, lo abbiamo appurato. Le bugie, se dette, devono essere ben orchestrate. Sorge spontaneo, data la preoccupazione che egli sembra nutrire per i

⁸⁰ È il 3 agosto 1907 e Guido scrive a Luigi Federzoni «Caro De Frenzi, non mi date dell'ingrato (in questo caso sarei soltanto *malaccorto*: con un giudice propizio come voi...) ma non ho versi da mandarvi! Ho soltanto un'accozzaglia di materiale grezzo che avrà bisogno di paziente elaborazione prima di essere presentabile» Guido Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1261.

⁸¹ Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 30.

⁸² In una lettera indirizzata a De Frenzi del 3 agosto 1907 si legge «Intanto, grazie al buon umore vostro e dei vostri amici, il mio volumetto – abbandonato da mesi all'onestà (diremo così) dell'editore – è alla terza edizione!» Guido Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1261.

⁸³ Sbaglia quindi Martin quando segnala una terza edizione: «Il più sorpreso di un successo così clamoroso fu Gozzano stesso che dovette aspettare la quarta edizione (in realtà la terza) per offrire una copia del volume al suo amico Ettore Colla». In realtà, *La via del rifugio* è, nel momento in cui Gozzano scrive a Colla, ancora alla 2° edizione. Henriette Martin, *Guido Gozzano*, cit., p., 39.

⁸⁴ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p., 128.

fatti economici, capire come si mantenesse la famiglia Gozzano. Guido, malato di tisi e non laureato, può solo fare il poeta e con la poesia vuole poter vivere come con un qualsiasi lavoro, contraddicendo così l'idea crepuscolare secondo la quale i versi non debbano ridursi all'essere merce di scambio e non debbano avere un valore commerciale. È inutile che si scagli contro il mondo borghese, nel quale vivono personaggi come il padre di Felicità, «in fama d'usuraio», o il povero «commesso farmacista», che passa il tempo nella sua bottega a vendere pillole, quando lui stesso vorrebbe che il suo essere poeta fosse un mestiere remunerato e che i versi avessero il valore di scambio di quei dolci pasticcini della confetteria Baratti di Torino, cantati da lui in quell'adorabile quadretto provinciale che è la poesia *Le golose*.

Gozzano proviene da una famiglia benestante: il padre, Fausto, era un ingegnere. Muore prematuramente, quando Guido è ancora molto giovane. La famiglia Gozzano vive quindi di rendita, anche se la malattia di Guido e le conseguenti cure gravano sulla condizione economica generale. Guido non si laurea in giurisprudenza, abbandonando la possibilità dell'avvocatura. Il sogno di poter vivere grazie alla sua penna lo realizza solo dopo il guadagno conseguente all'uscita dei *Colloqui*⁸⁵ e grazie anche all'attività giornalistica intensa, ma solo per breve tempo, negli anni tra il 1912 e il 1913.⁸⁶ È uno dei pochi fortunati: anche lui, come tutti gli amici a lui vicini, aveva dovuto pubblicare a sue spese *La via del rifugio*. Per molti poeti, la situazione non è mai cambiata e quasi tutti hanno affiancato alla poesia concrete attività lavorative: Vallini insegnava a scuola; Gianelli, morto in condizioni di estrema povertà, dava lezioni private; Vugliano era riuscito a concludere gli studi di giurisprudenza, così come Oxilia.

⁸⁵ Gozzano rappresenta un caso emblematico di autore provinciale, che esordisce con una raccolta a sua spese presso un piccolo editore, per poi pubblicare con Treves, nel 1911, e avere un successo davvero strepitoso. Scrive Serra che quando un libro «anche di un giovane ignoto fino a ieri, si solleva veramente sopra il livello comune, si toccano subito le tre e le quattromila copie. Pensate, per esempio, al successo dei *Colloqui* di Guido Gozzano, poche pagine di poesia pura». Renato Serra, *Le lettere*, cit., p.37.

⁸⁶ «Le cose sono andate dunque così. C'è stato un *boom* di vendita intorno al 1911 (intorno alle duemila copie) poi, giù giù negli anni, quella che di direbbe una discreta tenuta di mercato. A tirar le somme, *I colloqui* hanno portato in casa Gozzano 1700 lire. Abbastanza perciò, se si tiene conto dell'intensa attività giornalistica del 1911, da consentire a Guido, nei due anni successivi, una pausa prolungata di pigrizia». Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p., 193.

Dopo il '14 Gozzano subisce un vero tracollo economico, che lo spinge a ricorrere a plagi, furti, fonti di guadagno disoneste, fino a perdere la propria dignità in più di un'occasione.

L'immagine che si ricostruisce è, a prescindere, quella di una persona da sempre parca e risparmiatrice. Comprensibilmente, dal momento che, non avendo un lavoro sicuro, Gozzano vive dei suoi scritti. Inoltre, le sue cure hanno dei costi piuttosto onerosi e è molto preoccupato di non poterne usufruire. Ormai alla fine dei suoi giorni, scrive a Zanzi che non accetta "seppellirsi" in un sanatorio («i dottori dicono che forse potrei mettere una pezza andando a chiudermi in quella prigione nevosa, sterilizzata e mondana che è il Sanatorio di Davos [...] Non vado. Soffro il freddo. Preferisco morire ad Agliè o a Torino, a Sturla o a Rapallo»⁸⁷), anche se la verità è più complessa: quando la malattia era stata diagnosticata si era mostrato entusiasta di partire per Davos, dove sperava di poter fare un qualche studio sociologico dell'umanità residente in quel luogo. Alla Guglielminetti, il 3 luglio 1907, scriveva:

...E sapete che quest'inverno andrò probabilmente nel Sanatorium di Davos, in Svizzera? È una cura che mi guarirà in poco tempo e sicuramente: e chi sa quali begli studi di ambiente farò, in mezzo a gente cosmopolita, tutti più ammalati di me!⁸⁸

Guido rinuncia alle cure in Svizzera perché troppo care. Non ammetterà mai le reali motivazioni dietro questa scelta e continuerà a sostenere, da vero buon borghese, di aver cambiato idea a causa del freddo.

Ci sono degli *escamotages* che mette in atto per far fruttare dal punto di vista economico le sue poesie, ovvero riciclarle più volte: un breve studio delle varianti, in molti casi minime, rivela che le modifiche che apporta sono spesso dettate dal fatto che vuole ripubblicarli su più di una rivista, ricavandone quindi un doppio guadagno con uno sforzo minimo. Solo alcuni esempi: *L'amico delle crisalidi* - chiaramente tirata fuori da un cassetto, dal momento che porta la data «Agliè canavese, 1908» - fu

⁸⁷ Giorgio De Rienzo, *Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 130.

⁸⁸ Gozzano-Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p.35.

stampata sulla «Riviera ligure»⁸⁹ dell'agosto 1909. In questa redazione «invece di quinari accoppiati, alternati a quinari semplici, comparivano strofette di sei quinari».⁹⁰ Su «La Lettura» del marzo 1912 - ben tre anni più tardi - è ripubblicata con poche varianti non sostanziali. Lo stesso è avvenuto nel caso di testi più antichi, ripresi da *La via del rifugio* e ristampati su rivista diversi anni dopo: il sonetto *La morte del cardellino* fu ristampato sul «Momento» di Torino il 19 settembre 1911, con il titolo *La bella morte. La bella del re* fu stampata sul «Piemonte» del 30 aprile 1905 con il sottotitolo *In morte di Ciaramella da Vareggio Canavese* e poi ripubblicata il 30 luglio 1905 su la «Gazzetta del Popolo della domenica» con il sottotitolo *In morte di Ciaramella da Fattigne Canavese. Salvezza*, contenuta nei *Colloqui*, fu stampata per la prima volta sulla «Riviera ligure» del settembre 1910 e ripubblicata su «La Donna» del 5 gennaio 1911, a distanza di più di un anno, con il titolo *Congedo*. La coppia di poesie *Una risorta* e *Un'altra risorta*, ripubblicate nei *Colloqui* come un dittico, erano già uscite rispettivamente su «La lettura» del giugno 1910 con il titolo *Visitatrice* e sulla «Riviera ligure» del febbraio 1910 con il titolo *Novembre*. Anche *Pioggia d'agosto*, la poesia di chiusura dei *Colloqui* fu stampata per la prima volta sulla «Riviera Ligure» del novembre 1910 con il titolo *Verso la fede* e ripubblicata su «La Tribuna romana» del 21 febbraio 1911. *L'onesto rifiuto* fu stampata sul «Viandante» del 13 giugno 1909 e ristampata su «La Donna» del 29 agosto 1910. Le modifiche sono minime e non significative, si deve presumere quindi che Gozzano le applichi soprattutto per non pubblicare due poesie identiche su due riviste diverse. In questo modo si spiegano le varianti dei titoli, che, più di tutte le altre, sono utili per depistare il lettore e fargli credere di star leggendo un testo inedito.⁹¹ Gozzano non era il solo a utilizzare

⁸⁹ La «Riviera ligure» era «ben nota per la sua generosità, cento lire spettavano solo a Pascoli, con tutto il peso del suo prestigio: agli altri, più giovani poeti, anche molto meno della metà» Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Breve vita di un rispettabile bugiardo*, cit., p., 194. Non solo, il direttore e la famiglia Sasso elargivano numerosi prestiti e gli autori ricorrevano alla rivista sempre di più quando erano in ristrettezze economiche. In una lettera, Luigi Capuana, chiede un prestito consistente in vista di un trasloco.

⁹⁰ Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Barbèri Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977, p.376.

⁹¹ Clamoroso è il caso di *Olocausto natalizio*: cfr. De Rienzo «Nel marzo del 1911, mentre si dà da fare per il lancio dei *Colloqui*, Gozzano parla, con distacco, della “vanità letteraria”: recita per tutta la primavera di quell'anno, la sua distanza dai commerci letterari. La cose non stanno affatto così. Gozzano, se si fa eccezione per la nuova poesia delle *Farfalle*, fruga negli angoli dei propri cassetti, per soddisfare alle richieste dei giornali; e molto spesso, non avendo altro, ricicla mercanzia usata. Con la falsa data del 22 dicembre 1911, con il titolo mutato di *Olocausto natalizio*, ripubblica per

questi sotterfugi, capitava spesso infatti che un autore inviasse volontariamente un testo a più riviste, nella speranza che almeno una lo accogliesse, creando così situazioni imbarazzanti tra autori e editori.⁹²

Ristampare il solito testo su riviste diverse non è il solo modo che Gozzano ha per riciclarsi: il fatto che due tra i più famosi testi di Gozzano, *Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*, siano presenti sia ne *La via del rifugio* sia nei *Colloqui*, non ha mai destato particolare stupore, pur essendo una spia importante di come funzioni la psicologia gozzaniana. Infatti, anche in questo caso, le varianti che intercorrono tra le due redazioni di entrambe le poesie sono minime.⁹³ Le modifiche più significative nel passaggio da una redazione all'altra non giustificano comunque la riproposizione delle liriche anche nella seconda raccolta.⁹⁴

Dietro quasi ogni poesia di Guido si cela una vicenda strana: uno di questi casi curiosi riguarda *L'Esperimento*, poesia parodica che richiama la figura della giovane Carlotta ne *L'amica di nonna Speranza*, non confluita nei *Colloqui*. La poesia è stata pubblicata il 7 novembre del 1909 sulla rivista il «Viandante», diretta allora da Tommaso Monicelli. Nell'edizione del «Viandante», era preceduta da una lunga nota dello stesso Monicelli, in cui egli spiegava che *l'Esperimento* era stato pubblicato senza l'approvazione del suo autore, Guido Gozzano, il quale era addirittura all'oscuro

esempio sulla "Donna" di Natale *La differenza*, sorpassando, per eccesso di premura, persino la data del giornale, che è quella del 20 dicembre». Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 135.

⁹² È il caso di Francesco Pastonchi, il quale, il 30 maggio 1901, scrive al direttore della «Riviera ligure» per scusarsi di aver mandato alla rivista un sonetto già spedito alla «Lettura»: «Signore gentilissimo, questo mi è accaduto: che richiesto dalla "Lettura" di quattro sonetti, io improvvisamente smemorato, ho messo nel numero *L'Aprile*. E ora (tardi!) mi ricordo d'averlo dato prima a Voi; non solo: ma d'aver già preso il munere e d'aver anche – ignominiosamente – usato l'olio soavissimo che mi si inviò». *Lettere «La Riviera ligure»*, I, 1900-1905, a cura di Pino Boero, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1980, p.10.

⁹³ A proposito delle varianti gozzaniane si vedano sia Lorenzo Fontana, *Interpunzioni e varianti nella poesia di Guido Gozzano*, in «Lingua nostra», 1943, pp.59-65 sia Aurelio Benevento, *Variantistica gozzaniana. «Le due strade» e «L'amica di Nonna Speranza»* in *Capitolo Gozzaniani. Critica ed esegesi*, cit., pp. 26-51.

⁹⁴ Penso che non sia sufficiente a giustificare la ristampa de *L'amica di Nonna Speranza* nemmeno la variante lessicale – segnalata anche da Aurelio Benevento (*Variantistica gozzaniana. «Le due strade» e «L'amica di Nonna Speranza»* in *Capitolo Gozzaniani. Critica ed esegesi*, cit., p., 30) – in cui *marsala* (prima redazione de *La via del rifugio*) diventa *moscato* (seconda redazione de *I colloqui*). La variante è stata inserita perché il critico Dino Mantovani aveva rivelato l'anacronismo della citazione del *marsala* dieci anni prima dell'impresa dei Mille.

dell'uscita del testo sulla rivista. La poesia gli era quindi stata sottratta ed era stata edita a sua insaputa. Scrive Monicelli:

Abbiamo pubblicato questa lirica di Guido Gozzano all'insaputa dell'autore e contro il suo segreto pensiero. Ma tant'è: non abbiamo saputo tener per noi la gioia della squisita lettura e abbiamo pensato di condividerla con i lettori del *Viandante* che ce ne saranno particolarmente grati. / Perché per giungere a pubblicare questa delicatissima lirica non abbiamo dubitato a renderci colpevoli di furto. È avvenuto così. Trovandoci ora è qualche giorno a Carrara, ospiti di Vico Fiaschi, ci capitò tra le carte più care all'amico la lirica del Gozzano. La leggemo insieme evocando i giorni ormai lontani – già volge il secondo anniversario – di San Francesco d'Albaro: giorni prodotti sul ligure mare in intime confidenze di gentile fraternità col poeta che *La via del rifugio*, allora recente, aveva tratto a sùbita e salda rinomanza. Ci ascoltava egli un poco smarrito, incerto di sé, schermendosi alle lodi, sorridendo agli incitamenti, inconsapevole di quel che dentro sottilmente gli fluiva, rivo inesaurito di poesia: e nelle poche parole esprimeva il confuso disagio del suo spirito solitario dinanzi al consentimento così vasto e vario dei nuovi amici che d'ogni parte gl'imponevano di fare, fare, fare. / Da quella *Via del rifugio* non pubblicò invece – sparsi ne «La rassegna latina», nella «Lettura», nella «Donna», nella «Nuova Antologia», nel «Viandante» – se non alcune liriche un poemetto: *La signorina Felicità*, ovvero la Felicità, un gioiello che ebbe fra l'altro l'aperta e chiara lode di Ada Negri e di Salvatore Di Giacomo. E tutta la critica se ne occupò – cosa non frequente in Italia – col più vivo concorde elogio. Ora il Gozzano attende a un nuovo volume di cui non diremo quel che sappiamo, ché troppo gli rechiamo noia e disappunto con questa pubblicazione...Ma non appena potemmo prendere dalle mani di Vico Fiaschi, con molta ipocrita abilità, il manoscritto de *L'Esperimento*, tradimmo l'ospite vicino e l'amico lontano senza esitazione.⁹⁵

In realtà, Tommaso Monicelli era molto amico di Gozzano, come lo era anche il carrarino Vico Fiaschi, rammentato nella lettera come possessore del manoscritto dell' *Esperimento*, gentilmente donatagli dallo stesso Gozzano. La riprova che

⁹⁵ La nota è trascritta in Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p., 747-748

Monicelli fosse in ottimi rapporti con Gozzano la abbiamo dal fatto che era stato Monicelli a recensire, con toni che gridavano al miracolo, *La via del rifugio* su l'«Avanti!», recensione nella quale aveva palesemente finto di non conoscere l'autore della raccolta.⁹⁶ È chiaro, quindi, che l'estratto riportato sul «Viandante» sia una sorta di “gioco” e anche un'abile trovata pubblicitaria, della quale Gozzano è perfettamente a conoscenza, volta a sponsorizzare i *Colloqui*, in teoria prossimi all'uscita. La maggior parte della critica ignora le dinamiche di pubblicazione dell'*Esperimento*.⁹⁷ La conferma che Gozzano fosse a conoscenza della pubblicazione della poesia sul «Viandante» deriva anche dal breve carteggio con Ida Rossi (*alias* Orazia Belsito), una sconosciuta segretaria della «Nuova antologia», con la quale Guido aveva intrapreso un fitto carteggio.⁹⁸ In una lettera, per dare un “ritratto giocoso” di sé, Guido offre in lettura a Ida «i versi che appariranno sul 1° numero del “Viandante”». ⁹⁹ Si tratta proprio dell'*Esperimento*, che appare il 7 novembre sulla rivista con il breve annuncio di Monicelli riguardante il presunto “furto”. È palese quindi che Gozzano fosse più che informato riguardo la scelta di pubblicazione dell'*Esperimento*.

Infine, bisogna tenere conto del fatto che il poeta crepuscolare è una figura inedita e moderna nel panorama letterario italiano: Gozzano e i suoi colleghi si preoccupano infatti di pubblicare e promuovere le proprie opere in maniera autonoma, come dei veri e propri impresari editoriali, curandone tutte le diverse fasi: dalle bozze alla promozione. Come ha messo in luce Giorgio De Rienzo, «il carteggio tra Gozzano e Vallini, in particolare, è anche infatti un carteggio d'affari, in cui Gozzano, nell'abito

⁹⁶ È ormai chiaro che “promuovere” e “recensire” siano due tecniche profondamente legate alla menzogna: così Monicelli, su l'*Avanti!*, finge di non conoscere Gozzano e di ignorarne persino l'età: «non è giovanissimo, se invero accenna alla tempi che gli si impoverisce». (Tomaso Monicelli, *Un distruttore sentimentale*, in «Avanti!», 17 giugno 1907).

⁹⁷ Matilde Dillon Wake, *Un'idea di leggerezza nella «quite senza fine» delle fiabe*, in *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano cento anni dopo*, cit., p., 199. Dillon Wake scrive che Gozzano aveva mandato di sua spontanea volontà *L'Esperimento*: «Nel carteggio della primavera di cui parliamo, nella lettera del 23 maggio di quel 1909, Guido faceva il nome di Monicelli tra altri giornalisti e critici che avrebbero potuto recensire *Le seduzioni* di Amalia, e al suo settimanale mandava *L'onesto rifiuto* (per il numero del 13 giugno) e *L'Esperimento* («Il Viandante», 7 novembre)».

⁹⁸ Cfr. Antonietta Drago, *Lettere all'Innominata*, «Successo», giugno 1960.

⁹⁹ Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 244.

di moderno (se pur modesto) impresario editoriale, e Vallini, in veste di abile (se pur improvvisato) agente pubblicitario, prima, e poi a parti invertite [...] predispongono con cura puntigliosa il lancio commerciale delle loro opere: preoccupandosi non solo – come abbiamo visto – della confezione del prodotto, ma anche della sua pubblicizzazione e della sua diffusione, attraverso l'accaparramento delle recensioni, e la scelta, fin dove possibile dei tempi, dei modi, dei luoghi e magari delle testate». ¹⁰⁰

1.5 – La menzogna del viaggio in India e la presunta conversione Gozzano

Fra le bugie di Gozzano, un caso piuttosto noto riguarda il viaggio in India, dal quale hanno avuto origine le prose di *Verso la cuna del mondo*, uscite prima su rivista, poi raccolte insieme, nel 1917, in un volume postumo. Gozzano ha a lungo vagheggiato un viaggio in paesi lontani e non modernizzati, fin da quando progettava una fuga radicale in «un posto qualunque fuori del mondo e del mondo civile specialmente». ¹⁰¹ Già nel 1908 aveva prospettato un “giro del mondo”, decisamente poco realistico. Nel 1909, invece, aveva maturato l'idea di fare un viaggio alle canarie, a Rio de Janeiro e a Buenos-Aires.

Infine, il 16 febbraio 1912 Gozzano parte effettivamente dal porto di Genova per l'India. Il suo viaggio tocca varie tappe: prima sbarca a Napoli (18 febbraio), poi giunge a Porto Said (21 febbraio), poi a Aden (28 febbraio), a Bombay (5 marzo), da dove riparte per il ritorno a casa il 15 o il 25 aprile. La sua avventura dura quindi circa due mesi. Durante questa lunga vacanza, Gozzano scrive alcune prose – che consegna a «La stampa» e a «La donna» per la pubblicazione – e che appaiono postume in *Verso la cuna del mondo*. Quasi ogni prosa ha in epigrafe un luogo e una data: le prime due – *Le grotte del Trimurti* e *Le torri del silenzio* – sono le sole prive di datazione. Il primo riferimento cronologico dichiarato è nella prosa intitolata *Goa: “la Dourada”*, la cui epigrafe riporta luogo («dall'Oceano Indiano. A bordo del

¹⁰⁰ Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p.70.

¹⁰¹ Si vedano le lettere a Giulio De Frenzi del 6 ottobre 1908, e ad Amalia Guglielminetti del 30 dicembre dello stesso anno.

Pedrillo») e data dell'itinerario: 14 dicembre 1912. L'ultima prosa, *Il fiume dei roghi*, è datata 23 febbraio 1913.

Se si confrontano i dati cronologici riportati da Gozzano nelle prose con quelli reali di percorrenza del viaggio, si nota chiaramente come non corrispondano assolutamente. Il breve soggiorno di due mesi, iniziato a febbraio e finito a aprile, si trasforma, nella finzione letteraria, in un itinerario più lungo e cronologicamente sfasato rispetto a quello reale compiuto da Gozzano.

Fin qui la vicenda è conosciuta e documentata, come noto è il fatto che *Verso la cuna del mondo* abbia contratto dei grossi debiti con molti racconti di viaggio, in particolare con *l'Inde (sans les anglais)* di Pierre Loti¹⁰².

Durante il soggiorno in India, Guido scopre la religione orientale, avvicinandosi in particolar modo al buddismo. L'ipotesi di Gozzano seguace del buddismo è già stata spesso rimarcata. Alla luce di questa sua inclinazione alle religioni orientali e alla ricerca di una nuova fede, sorgono numerosi dubbi a proposito della presunta conversione cristiana che Gozzano avrebbe avuto negli ultimi anni della sua vita, un aspetto biografico sul quale alcuni critici hanno calcato la mano. Gozzano, secondo alcuni suoi biografi, si sarebbe infatti ufficialmente convertito in punto di morte, anche se la sua indole stava già da tempo abbandonando la strada dell'ateismo per giungere a una nuova fede di tipo cristiano. Dopo la sua morte, i necrologi e gli articoli commemorativi riportano tutti la stessa considerazione riguardante un' improvvisa scoperta della fede.¹⁰³ Particolare impegno ha messo Vittorio Cambiaso nella ricerca del documento che testimonierebbe ufficialmente la scoperta della fede da parte del poeta. Se Giorgio De Rienzo liquida con poche parole la presunta conversione, Henriette Martin è certa che essa sia avvenuta. Tuttavia, scavando tra i documenti in nostro possesso, si scopre che Guido ha sempre avuto un rapporto difficile e assai discontinuo con la religione, fin dalla tenera età: in una lettera

¹⁰² Cfr. Bruno Procelli, *Le "Lettere dall'India"*, in *Originalità e plaggi*, cit.

¹⁰³ Cfr. anche i numerosi articoli pubblicati su quotidiani e riviste in proposito: Giorgio Foddai, *La morte cristiana di Guido Gozzano*, «Rivista dei giovani», 15 ottobre 1930, pp.619-20; Giorgio Foddai, *La conversione di Guido Gozzano*, «Il nuovo cittadino», 26 ottobre 1930; Fausto Graziani, *Guido Gozzano a Genova e la conversione del poeta*, «Il nuovo cittadino», 4 dicembre 1930; Salvator Gotta, Orio Vergani, *Un inedito documento spirituale di Guido Gozzano. L'usignolo d'Agliè presentiva che la via della grazia era aperta*, «Il Corriere della sera», 1951.

giovanile all'amico Fausto Graziani, che era stato appena insignito dei voti, scrive con decisione che lui non crede in alcun modo:

Mio carissimo Fausto,

l'imminente solennità che ti consacra per sempre, non poteva coincidere meglio con lo stato dell'animo mio: e la letteratura non sarà il semplice rigo di convenienza, ma l'augurio fervido dell'amico ateo all'amico credente, perché – tu lo sai – io non credo.¹⁰⁴

È ironico pensare che la prima recensione de *La via del rifugio* uscì, a cura di Italo Maria Angeloni, proprio su un giornale cattolico torinese: «Il Momento». Italo Maria Angeloni, fervidamente cattolico, non tesseva certamente le lodi di Gozzano, ma nemmeno lo attaccava direttamente, anzi, sembrava quasi provare una forma di indulgente simpatia per il giovane poeta, a suo parere ancora immaturo. Qualche giorno dopo la pubblicazione della recensione di Angeloni, il direttore del «Momento» aveva però deciso di sottolineare la presa di posizione netta nei confronti della *Via del rifugio*: un libro, secondo il direttore del «Momento», pieno di impudicizie.¹⁰⁵ Guido era rimasto molto ferito da questo giudizio e aveva sfogato il suo dispiacere in una lettera a Carlo Vallini.¹⁰⁶ I rapporti di Gozzano con la fede cattolica, quindi, sembrano ormai compromessi.

Ma Gozzano non è stupido, sa che «Il Momento» non ha problemi finanziari. Inoltre ha sede a Torino e per lui, che non può permettersi lunghi viaggi, vincolato alle cure e ai disagi della malattia, è un'ottima sede per una collaborazione duratura. Decide quindi di non curarsi troppo del giudizio negativo alla sua prima raccolta e di

¹⁰⁴ Guido Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzini, cit., p. 424.

¹⁰⁵ Il 20 aprile 1907 appariva un trafiletto della direzione riferito alla *Via del rifugio*: «Di questo volume già ebbe ad occuparsi sul *Momento* un collaboratore, al quale – colla consueta larghezza di criteri che ispira questo giornale – fu lasciata piena libertà di apprezzamenti che in questo caso furono severi e non aspri. Tuttavia la direzione del *Momento*, dovendo pronunciare un proprio giudizio – ch'è naturalmente l'unico che implichi la responsabilità del giornale – intorno al volume del signor Gozzano, deve necessariamente dire, per la rispettabilità propria e per quella del pubblico che l'onora della sua amicizia, della sua stima e della sua fedeltà, che tale volume è macchiato di tali immonde sozzure e turpitudini da doversi ritenere inutile qualsiasi ulteriore giudizio.»

¹⁰⁶ «Ho ricevuto il Momento: grazie. Ah! Il Momento! Merda». Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 25.

fingersi, se non proprio “convertito”, almeno in parte ricreduto nei confronti della religione. Il 2 ottobre 1910 «Il Momento» lanciava, in terza pagina, un *referendum* letterario¹⁰⁷ presso gli scrittori italiani più in vista. A ciascun intervistato si proponevano dei temi da trattare:

- 1) Dare la lista delle proprie opere di imminente pubblicazione
- 2) Rivelare le intenzioni, gli scopi artistici che egli aveva perseguiti.
- 3) Esprimere un giudizio sull'ultima annata letteraria italiana.
- 4) Scegliere l'opera poetica, drammatica o in prosa migliore fra i libri stampati nell'anno scorso.
- 5) Lo scrittore interrogato credeva in una letteratura nazionalista? In una letteratura idealista? Giudicava egli necessaria la moralizzazione (nel senso cristiano della parola) della letteratura contemporanea

Gozzano coglie l'occasione e risponde spontaneamente all'inchiesta con una lunga lettera, che sembra quasi la confessione di un peccatore redento. Calca la mano sulla sua ricerca spirituale e sul fatto di aver depurato i futuri *Colloqui* dalle impudicizie della raccolta precedente.

Il.mo Direttore,

La richiesta lusinghiera mi raggiunge in quest'eremo canavesano dove sto correggendo le bozze del volume di versi che la casa Treves licenzierà a dicembre: I colloqui. La raccolta adunerà il men peggio delle mie liriche edite e inedite e sarà come una sintesi della mia prima giovinezza, un riflesso pallido del mio dramma interiore. Le poesie – benché indipendenti – saranno unite da un sottile filo ciclico e divise in tre parti:

- 1) Il giovanile errore: episodi di vagabondaggio sentimentale;
- 2) Alle soglie: adombrante qualche colloquio con la morte

¹⁰⁷Il nostro referendum letterario. Fogazzaro, Gozzano, Térésab, e Borelli, «Il Momento», 3 novembre 1910.

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

Quali intenti artistici e letterari ho perseguito? Non so. Non credo che l'artista e il poeta in ispecie, possa e debba avere coscienza del suo sentimento, chiaroveggenza della sua arte e della sua meta. [...] i versi; ora che li sto adunando posso forse notare nel loro insieme una tendenza che mi compensa delle fatiche e mi consola: l'ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno. Oggi credo nello spirito, sento, intendo in me la vita dello spirito. Da quella troppo bene accolta Via del rifugio, peccante qua e là di ingenuo materialismo, la mia fede si è elevata in questi Colloqui a speculazioni più pure e più consolatorie. Non so se sia questa la mia via di Damasco, né se mi porti in avvenire una fede dogmatica, ma sento che è questa la via della salute. [...]

Un'idealità nuova, un bisogno di fede palpita adunque. Anche la crisi religiosa, le eresie che turbano la Chiesa, sono prova che i problemi spirituali vengono agitati da questi spiriti incerti che un tempo si schieravano tra gli atei e gli indifferenti. La parola «anima» non fa più sorridere gli uomini di intelletto, come appena vent'anni or sono, ma rende curiosi e meditabondi.

Ultimo punto: la necessità della moralizzazione cristiana. Credo fermamente anche in questo, ma non so disgiungere morale e cristianesimo. La vera morale non può non coincidere in tutto con l'insegnamento del Cristo.

Grazie egregio direttore, dell'interesse cortese al mio lavoro silenzioso e gradisca i miei ossequi.

Il suo lusingatissimo,

Guido Gozzano¹⁰⁸

La sola spiegazione possibile di questa lettera è che Gozzano volesse più di ogni altra cosa collaborare con «il Momento» e per fare ciò fosse disposto persino a fingersi convertito, sostenendo addirittura di ritenere necessaria una «moralizzazione cristiana» della letteratura, proprio lui che nei *Colloqui* parlava di *cocottes*, di appostamenti amorosi in cantina e giochi erotici. Poco tempo dopo questa risposta

¹⁰⁸ Guido Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1349

al referendum, Gozzano ricopre presso la rivista «Il Momento» il ruolo di gazzettiere, lavoro che gli permette di tirare avanti economicamente e senza troppi spostamenti.¹⁰⁹ La lunga collaborazione con il quotidiano cattolico è quindi figlia di questo Gozzano fintamente convertito (il quale subito dichiara a Zanzi: «Ho smarrito per strada tutta la fede. Non credo né in Dio, né negli uomini»). Alla luce di ciò, è probabile che la concitazione creata dai critici intorno alla scoperta della fede da parte di Gozzano non sia che un abbaglio, giustificato anche dal rapporto ambiguo e a tratti opportunistico che il poeta sembra avere con la religione.

1.6 – Gozzano “ladro”

Se riguardo alle bugie biografiche non è possibile aggiungere che qualche dettaglio o chiarimento a quanto è stato già detto, su la tendenza di Gozzano a “rubare” e “riscrivere” i versi altrui la questione sembra essere ancora aperta. Sono numerosi i casi in cui le riscritture di Gozzano si “tingono di giallo”, lasciando il posto a dubbi riguardo l’onestà del poeta. In un articolo su la «Stampa» del 22 dicembre 1993, Calcagno titola senza mezzi termini: *Gozzano, ladro di notti. È un plagio la poesia su Betlemme*. Come lui, anche Giorgio De Rienzo ha per lungo tempo continuato a sostenere la tesi del “rispettabile bugiardo”, con tendenze cleptomani, tramite la pubblicazione di articoli dal titolo esplicito (come *Il Gozzano «ladro» di versi altrui. Per scherzo o per denaro*¹¹⁰ o *Gozzano novelliere? Solo per necessità*¹¹¹); Mario Baudino ha

¹⁰⁹ Cfr. De Rienzo «L’euforia operativa di Gozzano, nell’anno dei *Colloqui*, si traduce anche in un suo farsi “mercante”, consapevolmente, come cineasta e lo vedremo, ma soprattutto come “gazzettiere”. Ed è un’attività, se si tien conto dei suoi ritmi naturalmente lenti, quasi frenetica [...]. Su questa lente *routine* si innesta, intensa, l’attività di penna per il “Momento” e per “Adolescenza”, ch’era un periodico per ragazzi, legato allo stesso giornale cattolico. Responsabile dell’assidua collaborazione ai due giornali cattolici è Emilio Zanzi, che riferisce, in una sua più tarda rievocazione, delle perplessità del “poeta dei *Colloqui*” a farsi “gazzettiere”: e “gazzettiere” soprattutto in queste sedi. “Non so fare il giornalista” gli avrebbe detto “Non ho facilità di scrittura. Non vedo bene d’intorno. Sono lento, tormentato sempre dai dubbi. Faccio e rifaccio anche una lettera privata tre, quattro volte. Anche una cartolina! E poi? Io non ho titoli morali per scrivere su un giornale cattolico. Ho smarrito per strada tutta la fede. Non credo né in Dio, né negli uomini. [...] Ciò nonostante, dal febbraio al dicembre 1911, compariranno diciannove articoli di Gozzano sul “Momento”».(Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 136).

¹¹⁰ Giorgio De Rienzo, *Il Gozzano «ladro» di versi altrui. Per scherzo o per denaro*, «Il Corriere della sera», 18 luglio 1996, p. 29.

dedicato un pezzo a Gozzano “borghese onesto” e “cleptomane”¹¹²; così come ci sono stati addirittura studi monografici sul tema, che più volte saranno pezza d’appoggio per alcune argomentazioni di questo lavoro (mi riferisco in particolare a Bruno Porcelli, *Originalità e plagì*) e infine gli articoli, ormai datati, ma comunque utili di Villaroel.¹¹³In alcuni casi l’accusa di “plagio” da parte dei critici è alquanto ingenua: in particolare, non può essere assolutamente definito un furto quello che Calcagno vede ne *La Notte santa*, additata ormai da tutti come una poesia trafugata da Gozzano e spacciata come propria. *La Notte santa* fa parte del gruppo di otto componimenti editi nel 1937 nel piccolo canzoniere per l’infanzia *Dolci rime 3-20* (Natale, *La befana*, *Pasqua*, *Oroscopo*, *Dolci rime*, *Prima delusione*, *La canzone del piccolino*, *La Notte santa*). La genesi del testo è stata a suo tempo ricostruita da Mariarosa Masoero,¹¹⁴ la quale ha ritrovato nella biblioteca di Gozzano il volume *Chansons ancienne recuellies per Yvette Guilbert*, in cui Gozzano scoprì e tradusse il canto popolare francese *Joseph e Marie à Bethléem – tirées des ouvres de Françoise Pascal - 1672*.

La notte santa

Consolati, Maria, del tuo pellegrinare!
Siam giunti. Ecco Betlemme ornata di trofei.
Presso quell’osteria potremo riposare,
ché troppo stanco sono e troppo stanca sei.

Il campanile scocca
lentamente le sei.

- Avete un po’ di posto, o voi del Caval Grigio?
Un po’ di posto per me e per Giuseppe?
- Signori, ce ne duole: è notte di prodigio;
son troppi i forestieri; le stanze ho piene zeppe

Il campanile scocca

¹¹¹ Giorgio De Rienzo, *Gozzano novelliere? Solo per necessità*, «Il Corriere della sera», 10 agosto 1983, p. 11.

¹¹² Mario Baudino, *Gozzano borghese onesto e cleptomane*, «La Stampa», 8 settembre 2017, reperibile online al link <https://www.lastampa.it/cultura/2017/09/08/news/guidogozzano-borghese-onesto-cleptomane-1.34443876>.

¹¹³ Giuseppe Villaroel, *I furtarelli di Guido Gozzano*, «Il giornale storico d’Italia», 6 novembre 1960; ID. *I mosaici di Guido Gozzano*, «Italia», 25, 1958, pp. 242-253.

¹¹⁴ Mariarosa Masoero, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, cit.

lentamente le sette.

- Oste del Moro, avete un rifugio per noi?
Mia moglie più non regge ed io son così rotto!
- Tutto l'albergo ho pieno, soppalchi e ballatoi:
Tentate al Cervo Bianco, quell'osteria più sotto.

Il campanile scocca
lentamente le otto.

- O voi del Cervo Bianco, un sottoscala almeno
avete per dormire? Non ci mandate altrove!
- S'attende la cometa. Tutto l'albergo ho pieno
d'astronomi e di dotti, qui giunti d'ogni dove.

Il campanile scocca
lentamente le nove.

- Ostessa dei Tre Merli, pietà d'una sorella!
Pensate in quale stato e quanta strada feci!
- Ma fin sui tetti ho gente: attendono la stella.
Son negromanti, magi persiani, egizi, greci...

Il campanile scocca
lentamente le dieci.

- Oste di Cesarea... - Un vecchio falegname?
Albergarlo? Sua moglie? Albergarli per niente?
L'albergo è tutto pieno di cavalieri e dame
non amo la miscela dell'alta e bassa gente.

Il campanile scocca
le undici lentamente.

La neve! - ecco una stalla! - Avrà posto per due?
- Che freddo! - Siamo a sosta - Ma quanta neve, quanta!
Un po' ci scalderranno quell'asino e quel bue...
Maria già trascolora, divinamente affranta...

Il campanile scocca
La Mezzanotte Santa.

È nato!
Alleluja! Alleluja!

È nato il Sovrano Bambino.
La notte, che già fu sì buia,

risplende d'un astro divino.
Orsù, cornamuse, più gaje
suonate; squillate, campane!
Venite, pastori e massaie,
o genti vicine e lontane!

Non sete, non molli tappeti,
ma, come nei libri hanno detto
da quattro mill'anni i Profeti,
un poco di paglia ha per letto.
Per quattro mill'anni s'attese
quest'ora su tutte le ore.
È nato! È nato il Signore!
È nato nel nostro paese!
Risplende d'un astro divino
La notte che già fu sì buia.
È nato il Sovrano Bambino.

È nato!
Alleluja! Alleluja!

Joseph e Marie à Bethléem

Nous voici dans la ville où naquit autrefois
le Roi le plus habile - David, le roi des Rois
allons chère Marie - Près de cet horloger
est une hôtellerie - Nous y pourrons loger
le crieur de nuit: Il est 6 heures.

Mon cher Monsieur, de grâce, n'avez-vous point chez vous
quelque petite place - quelque chambre pour nous?

Vous perdez votre peine, vous venez un peu tard
ma maison est trop pleine, allez voir autre part
Le crieur de nuit: Il est 7 heures.

Passons à l'autre rue, laquelle est vis à vis
tout devant notre vue, je vois d'autre logis

Joseph, ton bras, de grâce, je ne puis plus marcher
je me trouve si lasse. Il faut pourtant chercher
le crieur de nuit: Il est 8 heures.

Patron des trois couronnes, avez-vous logement
Chez vous, pour deux personnes? Quelque trou seulement
J'ai, noble compagnie dont j'aurai du profit
Je hais la gueuserie - c'est tout dire, il suffit!

Monsieur je vous en prie, pour l'amour du bon Dieu
Dans votre hôtellerie, que nous ayons un lieu

Cherchez votre retraite autre part, charpentier
Ma maison n'est point faite pour des gens de métier
Le crieur de nuit: Il est 9 heures.

Madame: Du Cheval Rouge de grâce logez-nous
Dans quelque petit bouge, ou quelque coin chez vous

Mais je n'ai point de place, je suis couché sans drap
Ce soir sur la paille, sans aucun matelas

O Madame l'Hôtesse, dit la vierge à genoux
Sensible à ma détresse, recevez-nous chez vous

Excusez ma pensée, je ne le puis cacher
Etes trop avancée, trop prête d'accoucher
Le crieur de nuit: Il est heures.

En attendant madame que j'ai un logement
Permettez que madame se repose un moment

Très volontiers m'amie, mettez-vous sur le banc
Monsieur, voyez la Pie, où bien le Cheval Blanc

Assez causer, bavarde, cria-t-on dans la nuit
Vas-tu rester de garde, sur la porte à minuit?

C'est mon mari qui crie! Il faut nous séparer
Bonsoir la compagnie, il faut nous en aller
Le crieur de nuit: Il est 11 heures.

Dans l'état déplorable où Joseph est réduit
il découvre une étable malgré la sombre nuit
c'est la seule retraite qui reste à son espoir
ainsi que le prophète avait su le prévoir.
(12 coups) Le crieur: Minuit!

Noël! Noël! Noël!
il est né le divin enfant
sonnez hauts bois, résonnez musettes
il est né le divin enfant
sonnez hauts bois, résonnez longtemps
depuis plus de quatre mille ans
l'avaient annoncé les prophètes
depuis plus de quatre mille ans

nous attendions cet événement
il est né le Divin enfant
sonnez hauts bois, résonnez musettes
il est né le Divin enfant!
sonnez hauts bois, résonnez longtemps
Noël! Noël! Noël!

Gozzano apporta delle modifiche, introducendo anche elementi che rispecchiano il proprio gusto personale. Tuttavia, si tratta pur sempre di una traduzione, che, in quanto tale, non può essere in alcun modo definita un plagio, dal momento che nella nostra tradizione sono assai numerose le fedeli traduzioni in italiano di poesie e prose straniere.

Nel caso di Gozzano, numerosi critici hanno parlato di una precisa tecnica di rielaborazione che non può essere identificata con il semplice plagio:

Gozzano esibisce o per lo meno non fa nulla per nascondere le memorie letterarie dei classici (Dante, Petrarca, Leopardi, Mascheroni) e occulta quelle dei contemporanei, riservandone il riconoscimento a un lettore accorto, partecipe.¹¹⁵

un «lavoro di intarsio» che «non può essere definito semplice riscrittura né tantomeno plagio».¹¹⁶ C'è chi ha dato addirittura un'interpretazione psicanalitica secondo la quale:

Per Gozzano il discorso sulle fonti va affrontato alle origini: è vero che attinge dove può (fino al plagio, come vedremo per alcune prose, e in parte, per *Le Farfalle*) ma questo risponde a un atteggiamento artigianale dello scrittore che ha bisogno di «modelli» e che [...] lavora il suo prodotto con infinita cura e senza improvvisazioni, preoccupato com'è di dargli un'autenticazione che lo dichiari subito come inserito in una precisa classe di scrittura, appunto quella della letteratura. Ma, più in profondo, la fonte letteraria serve, oltre che a riempire

¹¹⁵ Valter Boggione, *Gozzano e la citazione*, in *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano cento anni dopo*, cit., p.82.

¹¹⁶ Giuseppe Zaccaria, *Navigando lungo i testi*, in «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit., p. 61.

talvolta un vuoto di contenuti, a soddisfare il radicale bisogno che il poeta ha di possedere qualcosa che sia ormai passato, immobile.¹¹⁷

C'è chi ha parlato di un Gozzano anacronisticamente “postmoderno”, individuando nella sua arte di decostruire e ricostruire i testi una primigenia volontà di superare i limiti della modernità fornendone una visione frammentaria e incoerente.¹¹⁸ Ma quale che sia la necessità che si cela dietro questo atteggiamento, il «fenomeno di intarsio» è evidente e consistente all'interno della produzione gozzaniana e va indagato alla luce sia del dato biografico sia della realtà letteraria contemporanea.

Se è vero che il plagio è tale solo quando lo si denuncia, il meccanismo che Gozzano adopera è quello sintomatico di colui che vuole aggirare tutte le possibili accuse: ostenta la citazione laddove la fonte sia ormai canonizzata e cronologicamente distante, mentre si preoccupa di mascherare il più possibile i modelli contemporanei, facendo poche eccezioni nei casi degli amici più stretti (e non sempre).

Il fenomeno del plagio è da sempre, per il critico, un argomento da maneggiare con cura, dal momento che rischia di sfociare in conclusioni spesso banali e anche nel caso di Guido Gozzano bisogna prestare una certa attenzione: spesso infatti le sue poesie si pongono nel filone delle riscritture, un tema, come vedremo, molto in voga nel panorama poetico del primo Novecento o sono ascrivibili all'universo vasto e complesso delle traduzioni poetiche. Non pochi sono i casi sospetti di presunto plagio nella poesia di Gozzano, che qui prenderò in esame per analizzarli più nello specifico, cercando di mostrare come essi sono siano da ascrivere alle categorie della riscrittura; del rifacimento e delle traduzioni.

¹¹⁷ Giuseppe Savoca, *La letteratura italiana. Il Novecento*, parte prima, Bari, Laterza, 1976, pp. 339-340.

¹¹⁸ Cfr. Maria Antonietta Morettini Bura: «Quello di Gozzano è un continuo riutilizzo di materiali poetici frusti, logori. [...] Il poeta sembra dire che tutto è già stato scritto e che perciò non resta altro che riscriverlo, riconosce che migliorare è impossibile; il suo è un atto di omaggio verso gli autori che ama o che ha amato. E il lettore è invitato, in questo appassionante esercizio di decodifica, ad inoltrarsi in quel labirintico catalogo di citazioni implicite.[...] Gozzano è un “post-moderno” perché ha inventato il metalinguaggio come poesia». Maria Antonietta Morettini Bura, *Gozzano post-moderno*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 1991, pp. 270-271.

I Colloqui come libro di poesia

Prima di affrontare nello specifico lo studio dei singoli testi gozzaniani, è necessario fare una riflessione sul macrotesto dei *Colloqui*, non senza qualche accenno anche alla precedente *Via del rifugio*. I *Colloqui* rappresentano uno dei primi “libri di poesia” del Novecento, peculiarità che da un lato fa della raccolta un punto di riferimento fondamentale per lo studio della “forma-libro” novecentesca, un approccio che molta fortuna aveva avuto nel periodo della critica strutturalista e che oggi sembra inspiegabilmente superato, dall’altro riconosce a Gozzano il merito di essere uno dei pochi autori del periodo a riflettere sulla natura del libro nella sua interezza e omogeneità, un aspetto che Gozzano condivide solo con Umberto Saba, l’altro grande poeta di inizio secolo.

2.1 - Cosa è un canzoniere?

Ancora oggi è difficile stabilire cosa si intenda per “canzoniere” e la critica non ha ancora cessato di tentarne una definizione quanto più esaustiva possibile. Partirei dalla generica spiegazione di Guglielmo Gorni in *Le forme primarie del testo poetico*,¹¹⁹ successivamente ripresa da Tiziano Zanato e Andrea Comboni, curatori dell’*Atlante dei canzonieri del Quattrocento*. Gorni ha dato una spiegazione abbastanza versatile, neutra e applicabile a ogni contesto storico. Scrive che un:

“canzoniere” [è] una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all’autore medesimo.¹²⁰

Un canzoniere è quindi un’opera aperta e fluida. Secondo Zanato bisognerebbe pensarlo come concetto in movimento con confini delineati da pochi ma saldi

¹¹⁹ Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, 439-518.

paletti e alla definizione minimale fornita da Gorni bisognerebbe aggiungere alcune puntualizzazioni necessarie, ovvero che:

il libro sia costituito da liriche di un unico autore (ciò non impedisce che vi siano inserti altrui); in seconda istanza, che l'organizzazione interna della materia sia dovuta all'autore stesso; infine, che la struttura del canzoniere, qualunque essa sia, si applichi a più livelli del testo, escludendo perciò che essa si possa esaurire su uno solo di essi.¹²¹

È utile aggiungere a queste considerazioni anche quelle fornite da Marco Santagata nel volume *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*¹²² e dal saggio di Silvia Longhi, *Il Tutto e le Parti nel sistema di un Canzoniere (Giovanni della casa)*¹²³, due libri che hanno contribuito a lanciare gli studi sulla natura e sulla genesi dei canzonieri, non sono quattrocenteschi. Nel corso dei secoli il concetto di “canzoniere”, che affonda le proprie radici inevitabilmente nel grande modello petrarchesco dei *Rerum vulgarium fragmenta*, si sfalda, dilatandosi e perdendo progressivamente l'antica struttura.

Tuttavia la sua fortuna continua fin' anche al Novecento, ma assume connotati del tutto inediti. La critica non cessa però di voler stabilire in che modo la forma “canzoniere” muti e si evolva: ai “canzonieri” contemporanei sono allora dedicati alcuni studi fondamentali, tra i quali si ricordano in particolare quello di Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*¹²⁴ e quelli di Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*¹²⁵ e *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*¹²⁶.

¹²¹ (a cura di Tiziano Zanato e Andrea Comboni), *Atlante dei canzonieri dei quattrocento*, Firenze, Edizioni Galluzzo, 2017, p.IX.

¹²² Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Milano, Ledizioni, 2015.

¹²³ Silvia Longhi, *Il Tutto e le parti nel sistema di un Canzoniere (Giovanni Della Casa)*, Torino, Einaudi, 1979.

¹²⁴ Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.

¹²⁵ Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

¹²⁶ Niccolò Scaffai, *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007.

L'antica definizione di “canzoniere” lascia il posto a altri tentativi di inquadramento del genere, meno datati e più adatti a tratteggiare la variegata natura delle raccolte novecentesche: si parla allora di “libro di poesia”, termine con il quale si indica, con le parole di Scaffai:

una raccolta di liriche composta dall'autore secondo criteri riconoscibili, in modo che l'accostamento dei singoli testi non risulti casuale ma, al contrario, adeguato a un progetto ideati dallo stesso autore in una fase generalmente successiva alla stesura delle varie liriche. Propriamente, quindi, rientrano in questa categoria soltanto i libri di poesia organizzati dai rispettivi autori e pubblicati con la loro autorizzazione o comunque rispettando fedelmente i loro progetti. Ne sono esclusi i libri di carattere antologico (sempre che, di nuovo, l'antologia non sia stata ideata da chi ha scritto i testi) o le raccolte postume nelle quali la struttura dell'ordine dei componimenti non sia stato in precedenza stabilito dall'autore.¹²⁷

Il sintagma “libro di poesia” è spesso adoperato erroneamente come sinonimo di “canzoniere”. Malgrado un “libro di poesia” sia composto ispirandosi, almeno in parte, all'archetipo di Petrarca, si genera in questo modo una certa ambiguità. Per evitare possibili fraintendimenti si adopererà qui la definizione di “libro di poesia” per le opere del Novecento – in particolare per i *Colloqui* di Gozzano, protagonisti dell'argomentazione – soprassedendo anche al concetto di “macrotesto”, ideato da Maria Corti in uno studio, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*¹²⁸, comparso nei primi anni Settanta, dedicato al *Marcovaldo* di Calvino. Il termine “macrotesto” si riferisce anche e in particolar modo a testi in prosa e l'utilizzo in questa sede potrebbe risultare fuorviante.

La fortuna dei “libri di poesia” nel Novecento è inevitabilmente correlata all'influenza del modello petrarchesco, vero punto di riferimento per tutti i poeti che desiderino confezionare le proprie opere secondo un ordinamento e una struttura interna ascrivibili almeno in parte alla categoria dei passati “canzonieri”. Ma nel primo Novecento, il grande modello petrarchesco sembra subire una sorte avversa.

¹²⁷ Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, cit. p. I.

¹²⁸ Maria Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.

2.2 - Il modello di Petrarca nel Novecento

Chi abbia occhi buoni mente all'erta e pazienza lunga potrà scoprire nella nostra letteratura correnti e filoni e caratteristiche e scuole quali e quante si vogliano: per me la biforcazione fondamentale è quella. Io raffiguro benissimo, in tutta la storia di queste sette secoli, due grandi dinastie (razze, famiglie), che mi piace chiamare, dai nomi de' primi padri poetici, la stirpe dantesca e la stirpe petrarchesca. Nella prima metto tutto quel che di rozzo, di pietroso, di duro, di atroce, di franco, di solido, di concreto, di plebeo c'è nella letteratura italiana nell'altro tutto quel che v'è di molle, di elegante, di musicale, di armonioso, di decorativo, di convenzionale, di letterario, di vuoto.¹²⁹

Con queste parole Giovanni Papini inaugura l'invisibile faida che nel Novecento spacca in due la fitta compagine dei poeti dando vita a due gruppi: quello di coloro rimasti fedeli alla linea poetica petrarchesca e quello dei seguaci del nuovo dantismo. All'inizio del secolo il modello di Petrarca, che per lungo tempo aveva avuto un ruolo egemone nel panorama della nostra letteratura, è apparentemente congedato: l'aura petrarchesca si dissolve, sostituita prepotentemente da un dantismo dilagante.¹³⁰ Tuttavia il modello petrarchesco che tanta fortuna aveva avuto nella tradizione precedente non sparisce completamente, anzi la sua presenza carsica continua a nutrire il tessuto stilistico di molti autori contemporanei. Si tratta di un petrarchismo «segreto e difficile»,¹³¹ che coinvolge un discreto numero di poeti novecenteschi, i quali operano quasi una forma di “trasgressione”, un atto anticonformista nei confronti di un *entourage* intellettuale che voleva portare alla ribalta Dante, per lungo tempo padre in esilio della poesia italiana. Molti autori del

¹²⁹ Giovanni Papini, *Le due tradizioni letterarie*, [1912] in ID. *Maschilità*, Libreria della Voce, Firenze, 1916, p.84 e p.92.

¹³⁰ Cfr. Andrea Cortellessa: «Quel ch'era avvenuto nel frattempo – inavvertitamente, senza clamori – era la caduta in discredito, anzitutto ideologico, dell'*homo* petrarchesco come ideale di “letterato”; all'insediarsi in pari tempo (ma senza un'adeguata riflessione specifica, tale da mostrare difficile praticabilità di una simile opzione) di un'istanza opposta, che è schematico necessario definire “dantesca”» (Andrea Cortellessa, *Introduzione*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, p. VI.

¹³¹ Ivi, p. XI.

Novecento hanno infatti avuto un'iniziale «partenza petrarchesca» e sono successivamente attraccati a un «approdo dantesco»: tra loro potremmo inserire senza troppi ripensamenti anche Guido Gozzano, il quale, legato visceralmente a Petrarca per larga parte del suo itinerario poetico, lo abbandona definitivamente nella chiusa dei *Colloqui* con la dichiarazione dantesca di *Pioggia d'agosto*, volta alla ricerca della una nuova “voce” che risuonerà chiaramente nell'*Epistole entomologiche*, che sono la massima espressione del dantismo gozzaniano.¹³²

Sono già stati in parte delineati i margini del complesso rapporto che i poeti contemporanei instaurano con Petrarca: al di là dei contatti puntuali riscontrabili nelle singole raccolte e spesso filtrati da altri autori – nel caso di Gozzano e Saba un ruolo chiave nella ricezione di *R.V.F.* sembra aver giocato la mediazione del Petrarca di Leopardi – il fenomeno è piuttosto da mettersi in relazione con la struttura del “libro di poesia” e con l'aperta dimensione interdiscorsiva, ovvero con quanto rimane dell'archetipo petrarchesco nell'organizzazione del materiale poetico e nel modo di assemblare una raccolta in versi.

Nella categoria, dai contorni sfumati, dei “libri di poesia” rientrano a pieno titolo le opere di alcuni poeti novecenteschi che hanno lavorato in maniera assidua per conferirgli un impianto che richiamasse almeno in parte l'ipotesto petrarchesco e per ottenere una costruzione che rispettasse almeno parzialmente i criteri forniti da Scaffai:

Il primo criterio è la delimitazione di uno spazio testuale netto, compiuto e perciò dotato di un alto grado di autonomia rispetto al resto dell'opera di un autore. Il secondo consiste nella presenza di un dialogo anche ideale tra il protagonista e un deuteragonista o di un monologo che l'io lirico rivolge all'ispiratrice. Il terzo criterio consiste nella sostituzione di una canonica raccolta di liriche di argomento amoroso con un insieme testuale organizzato intorno al motivo dell'assenza della donna e teso a «narrativizzare» la vicenda dell'io lirico delineando la «storia di un'anima».¹³³

¹³² Luigi Baldacci, *Dimenticare Petrarca: rime e ritmi del '900*, «La Nazione», 23 luglio 1986.

¹³³ Niccolò Scaffai, *La «funzione Petrarca»*, in *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007, p. 5

In aggiunta a questi parametri piuttosto malleabili, potrebbe essere utile tentare di applicare al concetto contemporaneo di “libro di poesia” alcuni dei “paletti” contenuti nella griglia concettuale che Andrea Comboni e Tiziano Zanato hanno stilato e adattato ai veri e propri canzonieri del Quattrocento, aggregando magistralmente le proposte già elaborate in passato da Testa, Santagata e Scaffai:

- scelta degli argomenti primari. Secondo Scaffai si tratterebbe dei seguenti cinque argomenti (che in un manoscritto lirico posteriore ai *Fragmenta* di Petrarca non sono mai rigorosamente distinti, ma possono saldarsi e mescolarsi tra loro)
- amoroso: il Tu
- lirico: l'Io
- universale: gli Altri
- biografico: Io /Egli
- di contesto
- incipit
- explicit
- isotopie, intese come ricorsività e non contraddittorietà di temi e motivi di carattere semantico, temporale, spaziale, di persona
- titoli / rubriche
- partizioni interne
- connessioni intertestuali
- progressione del senso o del discorso, «che, articolandosi nel lineare procedere dei testi, comporta un incremento di senso dell'intero libro»
- caratteri della *dispositio* e della *elocutio* (in particolare secondo le principali forme retoriche, vale a dire metafora, metonimia, sineddoche)
- poesie di poetica, cioè riflessione metapoetiche
- interdiscorsività (presenza di modelli)

Prima di passare all'analisi del libro dei *Colloqui* come possibile "libro di poesia", bisogna tenere conto di alcune coordinate storico-letterarie rilevanti per un inquadramento più esaustivo del fenomeno dei "libri di poesia" contemporanei. Nel 1903 – più volte individuato quale anno di battesimo della poesia contemporanea – c'è la pubblicazione quasi simultanea dei *Canti di Castelvecchio* del Pascoli e delle *Landi* di D'Annunzio, opere che presentano «un'esplicita intenzionalità macrotestuale, riconoscibile per la presenza di interne tensioni narrative e simmetriche, richiami puntuali e segnali di progressione». ¹³⁴ Malgrado entrambe le raccolte siano identificabili come macrotesti, la loro impostazione non è tuttavia sufficiente per inserirle tra i "libri di poesia": entrambi gli esempi sono espressione di un'altra concezione di libro, quella dell' "opera totale" più che del vero e proprio libro di poesia. ¹³⁵ Enrico Testa ha evidenziato lo strano fenomeno secondo il quale, malgrado il Novecento sia un secolo di rottura con la tradizione precedente, la forma del "libro di poesia" non solo si conservi, ma conosca nuove soluzioni:

Il Novecento, il secolo della crisi della rappresentabilità del reale e della parola, del frantumarsi del rapporto tra soggetto e mondo e del dispiegarsi delle figure del disordine, ma è anche, un po' paradossalmente (o forse proprio per effetto delle precedenti questioni che ne scandiscono tempi ed eventi), attraversato, in poesia, da un forte principio d'ordine: la tendenza a superare l'autonoma dimensione del singolo testo a favore del suo inserimento in un organismo macrotestuale che ne potenzi e completi il significato ¹³⁶.

Tuttavia, se questo discorso può essere fatto analizzando il secolo da una prospettiva distanziata e globale, non può invece essere applicato a un preciso momento del Novecento, i primi anni, e a una precisa categoria poetica, quella delle avanguardie.

All'inizio del Novecento la forma "libro di poesia" non sembra infatti riscuotere particolare successo, mentre tornerà in auge con l'avanzare del secolo: la gran mole di raccolte pubblicate non ha alle spalle la cura formale delle opere del passato. I

¹³⁴ Ivi, p. 3.

¹³⁵ Ivi, p.3.

¹³⁶ Enrico Testa, *Libri di poesia e forme della testualità*, cit. p. 279.

poeti crepuscolari, forse a causa della minor erudizione dei predecessori e del dilettantismo che sembra caratterizzare la maggior parte di loro, non costruiscono i propri libri seguendo una precisa idea strutturale stabilita *a posteriori*: per esempio *Fuochi d'artificio* (1905) di Govoni è una raccolta labirintica, che scardina intenzionalmente l'ordine tradizionale della silloge poetica, immergendo il lettore nel *caos* di percorsi indipendenti senza che vi siano sezioni divisorie o un preciso iter logico-tematico.¹³⁷ Nessun filo conduttore sembra essere presente ne *L'amaro calice* o in altre raccolte di Corazzini; né nei *Cavalli bianchi* di Palazzeschi, le cui poesie sono state scritte in maniera istintiva e alla quali seguiranno sempre raccolte poetiche prive di una storia e un ordinamento interni; né tantomeno in *Poesie scritte col lapis* di Marino Moretti, che già dal titolo dichiara un certo disimpegno nella cura formale dei testi poetici, scritti "a matita", senza riflessione o cura: un processo compositivo opposto a quello necessario per confezionare un vero canzoniere. Stesso discorso può essere fatto per le opere di autori minori e colleghi di Gozzano: *Un giorno e altre poesie* di Carlo Vallini ha una struttura poco coerente, in cui il poeta riunisce alcuni testi già pubblicati su rivista, mescolando tra loro diversi temi - amoroso, geografico, metapoetico - senza un preciso ordine.

Il "libro di poesia" con un impianto diacronico e narrativo appare da un lato come un genere superato, forse anche a causa della volontà delle avanguardie di rompere con la tradizione, dall'altro come un cammino difficile da intraprendere, che richiede un'attenzione e una capacità che pochi poeti primonovecenteschi possiedono. Le nuove raccolte sono sillogi di testi indipendenti che incarnano un certo spirito dei tempi, non comprendono particolari dati autobiografici e sembravano avere un

¹³⁷ Cfr. Francesco Targhetta a proposito di *Fuochi d'artificio*: «questa raccolta celebra l'emancipazione trasgredendo qualsiasi codice lirico tradizionale: nei *Fuochi d'artificio* ecco dunque trionfare l'anti-sublime e l'anti-letterario, l'ineleganza e il disordine, il caos e lo stupore. Govoni gioca a disorientare il lettore, accompagnandolo in viaggi allucinanti ed euforici nella campagna ferrarese, e poi travolgendolo in continue girandole di fantasie esotiche, sogni macabri, visioni di stampo decadente ed esplorazioni conventuali, per meandri che mimano la struttura di un labirinto. Grazie alla mancanza di sezioni che scandiscono secondo un disegno ordinato le poesie, il senso di spaesamento, nella lettura, è totale, tanto più che i numerosi rimandi interni creano immagini ricorrenti e percorsi nascosti nel dedalo di un mondo in incessante metamorfosi, mentre esplodono analogie e metafore che scardinano dalle fondamenta i nessi tra gli oggetti.» Corrado Govoni, *Fuochi d'artificio*, a cura di Francesco Targhetta, Macerata, Quodlibet, 2013, p.2.

impianto tematico-sincronico e frammentario, opposto a quello diacronico-romanzesco proprio della struttura-canzoniere.

Ci sono tre casi che sembrano fare eccezione: i *Colloqui* di Gozzano, *Il porto sepolto* e *Allegria di naufragi* di Ungaretti; e il *Canzoniere* di Saba. Questi libri possono ambire alla struttura di vero e proprio canzoniere di poesie, dal momento che hanno un'organizzazione tematica e un'impalcatura strutturale che lasciano intendere una forte volontà autoriale, spesso dichiarata dagli stessi autori, volta a creare un libro unitario, che raduni le poesie seguendo una disposizione coerente, che è il riflesso del vissuto interiore del poeta. Ogni biografia lirica, scrive infatti Scaffai:

È quasi per definizione, almeno in parte autobiografica; la stessa coincidenza pronomiale tra la voce del poeta (come autore implicito se non empirico) e l'io lirico del protagonista favorisce molto spesso l'incrocio di competenze tra i due istituti. D'altra parte ogni autobiografia, almeno nella letteratura moderna, ha una componente di invenzione e idealizzazione. Una distinzione interna all'argomento biografico non potrà perciò basarsi né sull'attribuzione del ruolo di protagonista a una figura diversa da quella dell'autore (poiché tra questa figura e il ritratto implicito del poeta la differenza è spesso labile), né sull'ancor più incerto criterio della verosimiglianza, dell'aderenza a una vicenda reale (sulla quale del resto l'interprete ha diritti limitati).¹³⁸

2.3 - Gozzano tra Dante e Petrarca

Il caso di Gozzano, insieme a quello di Saba, è il più indicativo del fenomeno "libro di poesia" all'inizio del Novecento. Gozzano e Saba sono infatti gli unici che instaurano una forte dipendenza dal modello petrarchesco, rimanendo così isolati rispetto al panorama che li circonda: se Saba appare esserne a tratti perseguitato, arrivando, in alcuni frangenti, persino a negarlo, Gozzano lo elegge quale modello manifesto, degno di stare accanto al Dante della *Commedia*.¹³⁹ sappiamo che studia

¹³⁸ Niccolò Scaffai, *Di cosa parlano i libri di poesia?* In *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 68.

¹³⁹ (a cura di) Marziano Guglielminetti, *Petrarca e il petrarchismo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1994, p. 49.

sull'edizione del *Canzoniere* curata da Carducci, annotando i versi di suo interesse su un quaderno, il *Quaderno petrarchesco*, una sua personale antologia ricavata da R.V.F., oggi conservata nell'archivio Gozzano-Pavese dell'Università di Torino.

Bisogna fare una premessa: in un secolo in cui secondo Papini era necessario prendere una posizione netta nei confronti dei due capitali modelli di Dante e Petrarca, Gozzano sembra invece rimanere neutrale, continuando a inserire nei propri testi tessere linguistiche estrapolate sia dal Dante della *Commedia* sia dal Petrarca del *Canzoniere*, in ugual misura.¹⁴⁰ Ma se dal punto di vista del meccanismo citazionistico e dei prestiti linguistici il bilancio è equilibrato e costante, da quello riguardante l'egemonia dei due modelli sull'opera gozzaniana nella sua struttura e elaborazione, la bilancia oscilla drasticamente dalla parte di Petrarca. Come ha scritto Angela Casella: «Gozzano opera, nei confronti della *Divina Commedia*, non diversamente da chi abbattesse una cattedrale gotica allo scopo di riutilizzare i rosoni o le vetrate»¹⁴¹: Gozzano utilizza la *Commedia* come un mosaicista adopera le tessere di materiale pregiato, ma senza che il modello dantesco permei il tessuto poetico nella sua struttura. Il modello di Petrarca, invece, funziona come l'impalcatura di un futuro edificio, agendo sul macrostesto e plasmando a sua immagine l'ossatura dei futuri *Colloqui*.

Sul rapporto con “Mamma Petrarca e padre Dante” - secondo la felice definizione di Sanguineti - molto è già stato detto: di Dante e Gozzano si parla da ormai da tempo; una tassonomia delle presenze dantesche nella poesia di Gozzano hanno tentato Aldo Vallone¹⁴², Fortunato Matarrese¹⁴³, Luigi Scorrano, Pino Fasano¹⁴⁴,

¹⁴⁰ Cft. Paolo Zublena: «È appena il caso di avvertire come queste citazioni-allusioni, diciamo così, “serie” vadano di pari passo con le frequenti memorie dantesche: sicché pare proprio che Guido non avverta ancora quella dicotomia paradigmatica tra i due padri delle patrie lettere.

¹⁴¹ Angela Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, cit. p.13 e p.16.

¹⁴² Aldo Vallone, *Il dantismo di Gozzano*, in *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri Lischi, 1960.

¹⁴³ Fortunato Matarrese, *Dantismo di G.G.*, «Italice», 1958, pp. 242-254.

¹⁴⁴ Pino Fasano, *Il bello stile negli umili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, settembre-dicembre (1994), pp. 5-29.

Bruno Porcelli¹⁴⁵ e in anni più recenti Daniele Maria Pegorari¹⁴⁶ e Giuseppe Sangirardi¹⁴⁷, mentre Marziano Guglielminetti e Maria Rosa Masoero hanno reso noti gli spogli danteschi e petrarcheschi conservati presso l'archivio Gozzano-Pavese dell'Università di Torino.¹⁴⁸ Anche di Gozzano e Petrarca si è già lungamente discusso: il primo contributo è quello celebre di Carlo Calcaterra, *Modi petrarcheschi nell'arte di Guido Gozzano*,¹⁴⁹ seguito da quelli di Marziano Guglielminetti; di Vinicio Pacca¹⁵⁰; di Paolo Rigo;¹⁵¹ di Alessandra Mantovani¹⁵². Della paritetica occorrenza di tessere dantesche e petrarchesche si è invece occupata con dovizia di particolari Angela Casella nel già citato volume *Le fonti del linguaggio poetico di Guido Gozzano*. Si veda anche il ricco contributo di Valter Boggione, *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi*¹⁵³, in cui l'analisi dell'influenza di Dante e Petrarca si affianca alla riflessione su quella del modello leopardiano.

Se si vuole prestare fede alla fin troppo ferrea divisione di Papini, che vede i poeti novecenteschi separati tra seguaci del “dantismo” o del “petrarchismo”, Gozzano si colloca spontaneamente tra coloro che hanno cantato tutto ciò che c'è di «molle, di elegante, di musicale, di armonioso, di decorativo, di convenzionale, di letterario, di vuoto», ovvero di “petrarchesco”, contraddicendo così la provocatoria e forse fuorviante interpretazione di Pasolini, il quale vedeva Gozzano come il più “dantesco” dei poeti italiani.¹⁵⁴ Il “dantismo” di Gozzano approda a soluzioni interessanti ma puntuali, proponendo la parodia di precise situazioni poetiche e singoli testi, quali quelli di *Invernale* e *Convito*, tramite l'utilizzo di tessere lessicali,

¹⁴⁵ Bruno Porcelli, *Originalità e plagi*, cit.

¹⁴⁶ Daniele Maria Pegorari, «Cercando il volume foglio a foglio»: il dantismo di Gozzano fra anticapitalismo e scientismo, «Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», (2008), pp.75-107.

¹⁴⁷ Giuseppe Sangirardi, *Il furto dell'eternità. Dante e Gozzano*, «Parole rubate», (2018), pp. 11-26.

¹⁴⁸ Guglielminetti-Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, «Otto/Novecento», marzo-aprile 1982, pp. 169.258.

¹⁴⁹ Carlo Calcaterra, *Modi petrarcheschi nell'arte di Guido Gozzano*, «Studi petrarcheschi», 1, (1948), pp. 213-223.

¹⁵⁰ Vinicio Pacca, *La funzione Petrarca nella poesia di Gozzano*, in *Sette studi per Gozzano*, a cura di Maria Borio, Stefano Carrai e Alberto Comparini, Pisa, Pacini, 2018, pp. 15-33

¹⁵¹ Paolo Rigo, *Il suo Petrarca. Interdiscorsività, lirica e frammentismo*, in *Un giorno è nato un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, cit. 95-119.

¹⁵² Alessandra Mantovani, *Ghosts of solitude: Guido Gozzano, Reader of Petrarch. An Episode of the Twentieth-century Reception of Rvf 35*, «Humanist Studies & Digital Age», I, (2011) 209-222.

¹⁵³ Valter Boggione, *Gozzano e la citazione: il caso Leopardi*, in *“L'immagine di me voglio che sia”: Guido Gozzano cento anni dopo*, cit.

¹⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p.140.

mentre il suo ben più radicato “petrarchismo” non si limita alla riscrittura in chiave ironica di uno o più poesie né alla citazione estrapolata dal contesto e inserita in un altro, ma rappresenta un solido asse portante dell’intera struttura poetica della raccolta fin dalle fondamenta, il perno sul quale regge la costruzione del “canzoniere” *in negativo* dei *Colloqui*, un’opera nata da un preciso meccanismo emulazione e allo stesso tempo di ribaltamento ironico del modello.

È infatti nel segno del “giovenile errore” ereditato dal *Canzoniere* che si aprono i *Colloqui* con il riferimento manifesto al sonetto proemiale di R.V.F : «in sul mio primo giovenile errore / quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’sono», vv.3-4.: inizia così la lunga espiazione attraverso la malattia che condurrà Gozzano all’apatia un poco mentecatta della sezione del *Reduce*.

I *Colloqui*, la cui genesi si articola principalmente tra il 1907 e l’autunno del 1910, sono in bilico tra finzione letteraria e esperienza vissuta (o «rivissuta»), entro «la *durée* di un progetto autobiografico che appunto volle dirsi guidato» - secondo la definizione di Gozzano stesso - «da “un sottile filo ciclico”». ¹⁵⁵ Per cogliere lo spessore e la natura di questo “filo ciclico”, che Gozzano nomina più volte durante il processo di stesura della raccolta, Andrea Rocca chiama in causa la necessità di fare un lavoro di tipo saggistico ¹⁵⁶ che il suo accurato ma limitante lavoro di edizione, culminato nella pubblicazione del volume *Tutte le poesie* dei «Meridiani» del 1980 e successivamente nella ristampa accresciuta negli «Oscar Classici» edita nel 2016, non può soddisfare.

Durante la laboriosa fase di costruzione del libro si fa sempre più evidente nell’impianto strutturale dell’opera futura l’influenza di Petrarca, che traspare sia dalle citazioni sia dall’impalcatura della raccolta. Le numerose tessere estrapolate da R.V.F e spesso inserite senza un criterio evidente nella redazione manoscritta assumono un significato pregnante se le si analizza in qualità di scheletro portante della raccolta, che sostiene e struttura l’intero libro costituendone l’ossatura principale costruita nel segno di Petrarca.

¹⁵⁵ Andrea Rocca, *Tutte le poesie*, cit., p., 625.

¹⁵⁶ Ivi.

Il modello petrarchesco è nei *Colloqui* assai più presente di quello di Dante della *Commedia*, che rimane tuttavia una figura costante nella produzione di Gozzano e che assume un ruolo protagonista nelle *Epistole entomologiche*, in cui al contrario sembra farsi più labile l'influenza petrarchesca.

Tuttavia, il rapporto con Petrarca sembrerebbe basato su processo molto personale di identificazione: non è solo un bacino inesauribile dal quale attingere per riciclare e rielaborare temi, ma anche un vero e proprio padre letterario, al quale ispirarsi, operandone tuttavia un ribaltamento ironico, desublimandone gli aspetti tradizionali.

2.4 - La nascita dei *Colloqui*

Le poesie dei *Colloqui*, forti di un'evidente impronta narrativa, raccontano delle storie: la triste vicenda di Paolo e Virginia, la vita della signorina Felicita, la maternità negata di Cocotte e molte altre ancora. Malgrado l'impostazione narrativa fosse già presente nella prima raccolta, *La via del rifugio* non possiede ancora una forma coesa e coerente come quella dei *Colloqui*, ma è costituita da testi autonomi e indipendenti. Gozzano ha seguito infatti un criterio di edizione propriamente antologico, nell'accezione etimologica del termine antologia come florilegio. Ha quindi operato una selezione tra i propri testi, scegliendo quelli più degni di nota, se è attendibile quel celebre aneddoto secondo il quale avrebbe eliminato tutti i componimenti dal sapore "dannunziano", "pascoliano" e "carducciano" aspramente criticati da Mario Vugliano. Malgrado Gozzano sia stato anche il curatore della propria antologia, la struttura della *Via del rifugio* non sembra seguire nessun parametro tipico del "libro di poesia".

I *Colloqui* invece sono un "libro di poesia" perché l'autore inizia e persiste nel portare a termine un progetto di tale genere: è lo stesso Gozzano che in una lettera privata - datata 22 ottobre 1910 e indirizzata a Direttore de «Il Momento» - dichiara l'intento autobiografico della nuova raccolta, mettendo in luce il progressivo e impegnativo lavoro di organizzazione del materiale poetico, la cui disposizione dovrà raccontare la sua vicenda interiore:

sto correggendo le bozze del volume di versi che la casa Treves licenzierà a Dicembre: «I Colloqui». La raccolta adunerà il men peggio delle mie liriche edite e inedite e sarà come una sintesi della mia prima giovinezza, un riflesso del mio dramma interiore. Le poesie – benché indipendenti – saranno unite da un sottile filo ciclico e divise in tre parti : I – Il giovanile errore: episodi di vagabondaggio sentimentale; II – Alle soglie: adombrante qualche colloquio con la morte; III – il reduce: «reduce dall'Amore e dalla Morte, gli hanno mentito le due cose belle...» e rifletterà l'animo di chi ha superato ogni guaio fisico e morale, si rassegna alla vita sorridendo.¹⁵⁷

L'intento di Guido sembra quindi proprio quello di costituire un libro unico che sotto l'egida fortemente petrarchesca racconti il suo dramma interiore e le vicende amorose della propria giovinezza: dall'iniziale "errore" della prima età alla saggezza della maturità. Per fare questo medita lungamente riguardo l'organizzazione della nuova raccolta, la cui elaborazione richiederà più anni del previsto Dall'epistolario si apprende che ancora nel 1907 il programma di Gozzano era nuovamente una raccolta di tipo antologico, come si evince da un lettera a Giulio De Frenzi:

Vi manderò (quando ci sia) un fascicoletto di cose mie – dice – e così, di quando in quando, fino a che, fra qualche anno, ne risulti tale mole, da poterne fare una vagliatura severa e trarne un volume breve, ma scelto¹⁵⁸.

Un «volume breve, ma scelto», frutto di una selezione previa «vagliatura severa», non corrisponde a quanto l'autore va maturando nel corso del tempo. La solitudine e la meditazione lo spingono a cambiare idea e a abbandonare il progetto antologico: si predispone così a scrivere con pazienza un volume di poesie che abbia una sua impalcatura e una certa coerenza. Mostra quindi una buona dose di consapevolezza, e una maturità poetica che precedentemente non aveva, quando nel 1908 scrive alla Guglielminetti di avere già nella mente la costruzione della futura raccolta, un libro «organico» e «ciclico»:

¹⁵⁷ Guido Gozzano, *Prose e poesie*, cit. p. 461

¹⁵⁸ Id., *Opere*, cit. p. 1267.

Ma poiché so che non guarirò mai, mi rassereno, riprendo le mie povere carte e proseguo il mio lavoro inutile rassegnatamente.

Mi conforta questo: l'aver già innanzi tutto lo schema del volume nascituro e vagheggiarlo nella mia fantasia quale sarà compiuto. Sarà organico e ciclico, benché formato di tante poesie indipendenti, quasi tutti poemetti piuttosto lunghi. Spero abbia anch'esso la sua buona sorte...¹⁵⁹

L'abbandono dell'intenzione di fare una nuova antologia nasce dalla consapevolezza di non voler dare vita a una banale *rifrittura* della prima raccolta, come gli è stato invece proposto dallo stesso editore Treves tramite la mediazione di Dino Mantovani. Gozzano ha espresso le sue perplessità sulla proposta dell'editore in una lettera da Ronco del 3 agosto 1908, indirizzata alla Guglielminetti, madrina della nuova raccolta che sta per nascere:

Si tratterebbe di una nuova edizione della *Via del rifugio* con una parte inedita? Potrei certo, aggiungendo la Signorina Domestica e qualche altro poemetto ma tolgo, in questo modo, le prime fondamenta a quell'altro volume, che mi è molto caro. E non sarà una *rifrittura* che possa compromettere la mia fedina letteraria illibata? Piacerà questo misto? Non sarà un frutto raccolto anzitempo? Aspettando ancora io potrei licenziare un volume di cose tutte inedite: non sarebbe dunque miglior partito aspettare?¹⁶⁰

Anche a De Frenzi scrive che Treves gli ha commissionato una ristampa della *Via del rifugio* con l'aggiunta di un'appendice, proposta che lui ha rifiutato non senza una nota di timorosa amarezza, velata dalla preoccupazione di aver sprecato un'occasione. Con il passare del tempo, il progetto dei *Colloqui* va modificandosi ulteriormente: non più un'antologia, ma un vero e proprio "poemetto" bipartito: si tratterebbe di un idillio in due tempi intervallato da un intermezzo, un vero e proprio poema «composto di poesie varie, unite fra loro da un nesso ciclico»:

¹⁵⁹ Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 124.

¹⁶⁰ Id., *Lettere d'amore*, cit. p.136.

Così lo descrive a Giulio De Frenzi, il 6 ottobre 1908:

Carissimo Amico,

Sì, sì, ho ricevuto la vostra bella lettera triste: grazie. E perdonatemi del silenzio: non vi risposi per tema, vi giuro, di tediarvi.

Come tutti gli esiliati non so di che parlare se non parlo di me; e per questo scrivo poco e poco volentieri.

Da qualche tempo, poi, attraverso una fase grigia di perplessità d'inquietudini di angustie fantastiche, e devo constatare, ancora una volta, la mia desolante inettitudine alla vita concreta. Anche di versi ho fatto poco. Ma ho fantasticato e meditato molto. E ho ideato e tessuto lo schema del mio volume futuro: un idillio in due tempi e un intermezzo, una specie di poema composto di poesie varie, unite fra loro da un nesso ciclico: una cosa accuratissima e ardua nella forma benché romantica leggera e innocente nel contenuto. Potrei inviarvi qualche frammento (parte del primo tempo) ma non lo farò assolutamente, c'è nella trepidanza del poeta di fronte a un buon giudice un po' della civetteria d'una donna bella (o che si crede tale): non vuole esporsi al giudizio senza l'ultimo nastro e l'ultima incipriatura.

Ho avuta, ultimamente, una lunga lotta tra la mia vanità e il mio buon senso: Guido Treves, non richiesto, mi ha spontaneamente offerta ospitalità nella biblioteca «bijou»; questo mi disse Dino Mantovani che si era incontrato con Treves sul Lago Maggiore, e mi consigliò di ripubblicare *La via del rifugio* con una parte nuova. E la parte nuova c'è! (L'idillio del quale vi ho parlato non sarà licenziabile che fra un anno, forse più). Potrei aggiungere qualche poesia insignificante (*I colloqui*, *Cocotte* ecc..) ma temo che questa *rifrittura* (e in una cucina così clamorosa come quella di Treves) non mi procuri altre anime fraterne e mi alieni un poco le antiche. Ditemi, voi, col vostro fine tatto letterario, non è un passo falso questo che mi si propone? Sarebbe per subito, per il Dicembre: una cosa precipitata che ripugna alla pacatezza del mio metodo abituale. Ho risposto a Mantovani negativamente: ho fatto male?¹⁶¹

¹⁶¹ Guido Gozzano, *Opere*, cit. p. 1317-1318.

Se da un lato la «cosa precipitata» che Treves richiede a Gozzano non corrisponde al suo “pacato” metodo di lavoro, dall’altro il poeta sembra impaziente di licenziare «la parte nuova» che ha scritto, che è il futuro poemetto della *Signorina Felicita*, il quale va progressivamente delineandosi e prendendo una sua forma. Il 17 settembre 1908 aveva scritto a Amalia a proposito del poemetto *La signorina domestica* (archetipo di *Felicita*) e della possibile disposizione del materiale poetico:

Attendo per ora, ad intervalli, alla *Signorina Domestica*: il primo tempo è quasi compiuto: mancano un canto e qualche sestina, qua e là...Sarà una buona cosa? Piacerà? A me piace qualche volta e qualche volta no. Certo m’è costata molta pazienza: e dalla tenuità della forma volutamente dimessa (benché a rima triplice) purtroppo non pare...ma non la pubblicherò sola: l’alleggerirò con un intermezzo esotico e frammentario, e forse con un preludio (iniziato con i *Colloqui*) e con un epilogo: così il volume sarà vario e ciclico....¹⁶²

Gozzano si impone di essere cauto: l’impalcatura del nuovo libro c’è e non è il caso di operare una “rifrittura” poco curata a causa dell’impazienza. È già diviso in due sezioni («un idillio in due tempi») con l’aggiunta di un intermezzo, una sorta di «poema» di poesie varie composto da un nesso ciclico. È il primo progetto dei *Colloqui*, che Gozzano alimenta rispolverando alcune poesie già pubblicate necessarie per fortificare l’evoluzione tematica e storica della raccolta, riorganizzando il materiale, cambiando la disposizione dei testi e modificando più volte l’avantesto.

Si parta da qualche considerazione a proposito della struttura *in fieri* della raccolta e da alcune riflessioni riguardo la redazione manoscritta. Un libro di poesia è infatti tale anche in virtù dell’elaborazione che l’autore stesso fa dell’avantesto e delle varianti, secondo la definizione di Valeria Bertolucci Pizzorusso:

Il termine “canzoniere” (relativamente moderno: quello antico è *liber*, *libellus* nei suoi derivati romanzi) viene [...] assunto nella sua accezione più forte e ristretta, nel senso cioè di raccolta di testi in versi in cui autore e raccoglitore coincidono

¹⁶² Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d’amore*, cit. p. 144.

nella stessa persona, la quale opera dunque anche la selezione e l'ordinamento intervenendo, se del caso, anche sulla lezione dei testi (varianti d'autore)¹⁶³.

Il testimone di maggior interesse dei *Colloqui* è *AGVIIIa1* - già analizzato a proposito di *Convito* - il cui abbozzo anepigrafo è databile intorno all'estate 1909. Rocca ha trascritto e ordinato le pagine del manoscritto, ricopiando i due primigeni e approssimativi indici presenti in *AGVIIIa1*: a pagina 46 c'è lo schema *A*, in cui si legge una prima intestazione - mai menzionata nell'epistolario o altrove - *I canti dell'attesa*, seguita da una serie di titoli il cui elenco non possiede ancora l'organicità che sarà propria della futura raccolta:

a) I canti dell'attesa

A quella che non
venne, a quella
che verrà

-*L'attesa* - >L'onesto rifiuto<

L'onesto rifiuto

Le due strade

Famula

Cocotte

Un giorno

L'amica di N.S.

>L'esperimento<

Petrarchesca

Il buon compagno

Istoria

Invernale

La Signorina Felicità

O mia città, ritorno...

¹⁶³ Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier, Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, Bologna, pp. 87-124

Già da questo primo approssimativo abbozzo si colgono alcuni nuclei che saranno sviluppati nel libro. Essendo presenti anche testi di datazione relativamente tarda (*Famula e Convito*), è possibile che Gozzano volesse stilare una «tavola che mostrasse il prevedibile sviluppo a stampa del lavoro compiuto», più che un indice.

Lo schema *B* è decisamente più organico e vi compaiono già le tre sezioni in cui sarà divisa la redazione finale: *Il giovanile errore*; *Alle soglie*; *Il reduce*. Come sappiamo dall'epistola di Gozzano, questa suddivisione deve essere «una sintesi della *sua* giovinezza, un riflesso pallido del *suo* dramma interiore»: *Il giovanile errore* contiene vagabondaggi sentimentali; *Alle soglie* adombra il colloquio con la morte; *Il reduce* è colui che ha superato ogni «male fisico e morale» e si affaccia alla vita sorridendo rassegnato. Possiamo chiamare queste suddivisioni «articolazioni interne», sezioni separate ma concatenate dall'evoluzione della storia narrata nel libro: si tratta di una delle caratteristiche principali di un canzoniere riportate da Zanato e Comboni nella griglia dei parametri scelti.

In principio i *Colloqui* dovevano essere quadripartiti: nello schema *B* compare infatti anche una quarta sezione intitolata *Il riscatto*, il cui significato nell'economia della raccolta è evidente. È la sezione di “riscatto” dell'io, redivivo dalla sua catabasi attraverso “amore” e “malattia” (morte) di *Alle soglie*.

B) I colloqui

>*il giovanile errore*<

- > a Torino < - I colloqui

>il giovanile errore<-

La tristezza – Le due strade – Petrarchesca

L'onesto rifiuto – Un giorno – il buon compagno

Invernale – Famula –

L'amica di Nonna Speranza – > L'esperimento < -

Istoria – Cocotte – in convito –

Alle soglie

Alle soglie – > il più atto < – salvezza –

Immagine – Consiglio – La signorina Felicità

L'altro – Commiato –

Il riscatto

Il reduce

Il reduce – Il ritratto – O mia città

Venticinqu'anni... – L'altro –

Alla musa

Gli aspetti principali che rendono i *Colloqui* uno dei massimi esempi di “libro di poesia” novecentesco sono da un lato la continuità presente a livello macroscopico con la precedente *Via del rifugio* – della quale ritornano nei *Colloqui* poesie, titoli, personaggi, temi e analessi di interi versi – dall'altro l'unitarietà tra i singoli testi, che grazie alle attestazioni manoscritte scopriamo essere legati l'uno l'altro in maniera evidente e su più fronti, un rapporto intertestuale e intratestuale fondamentale per definire un “libro di poesia”, come anche per analizzare un “canzoniere” di epoca passata.

Non è insolito ritrovare in una poesia manoscritta alcuni versi, intere tessere lessicali o addirittura concatenazioni strofiche estrapolate da altri testi dislocati in posizione assai lontana da quello di riferimento nello stesso manoscritto.

Se ne ricava che la redazione manoscritta – in particolare quella fornita da *AGVIIIa1* – è imprescindibile per capire l'idea che soggiace alla genesi dei *Colloqui*, una raccolta che nasce con l'intento di costituire un libro unico. La collocazione delle poesie nella raccolta da un lato fornisce un disegno ben preciso dell'evoluzione tematica e stilistica del libro, dall'altro mette in luce le numerose isotopie e analogie presenti tra quasi tutte le poesie, legami che aumentano esponenzialmente se si studia il manoscritto, pur essendo presenti anche dei testi di cui non si possiedono gli avantesti.

Nell'indice dello schema *B* si possono individuare alcune spie che suggeriscono già la futura composizione del macrotesto e aiutano a capire il lavoro diacronico di Gozzano sul manoscritto. Per esempio, come nel precedente schema *A*, anche in *B* sono riportate due poesie fondamentali tratte dalla *Via del rifugio*: *Le due strade* e *L'amica di Nonna Speranza*. Sappiamo che i due testi non presentano sostanziali varianti rispetto alla versione della prima raccolta, motivo per il quale la loro collocazione nei *Colloqui* farebbe pensare a una scelta di natura puramente tematica. Gozzano le ha selezionate in quanto testimonianze del passato amoroso, rappresentando entrambe due chiari episodi di "vagabondaggio sentimentale". *Le due strade* trova posto appropriatamente nella prima sezione del *Giovenile errore*: l'incontro dell' "Avvocato" con la giovane Graziella, tinto qua e là di sfumature quasi erotiche, è un esempio esplicito di errore amoroso giovanile. Al contrario, *L'Amica di nonna Speranza* si trova all'intero di *Alle soglie*, dove avvengono i colloqui con le figure del sogno e del passato, qual è la giovane Carlotta, l'amica della nonna che Gozzano ha conosciuto solo tramite una fotografia.

In *B* compaiono quattro poesie che non sono presenti nella redazione a stampa: si tratta de *L'esperimento*, *Istoria*, *L'ipotesi*, *Commiato [Anche te, cara, che non salutai]*, in seguito confluite nelle *Poesie sparse*. Questi quattro testi avevano inizialmente una loro funzione nell'economia della raccolta: *L'esperimento*, in cui si narra il tentativo di possedere sul divano di un tempo un'amica simile alla Carlotta del tempo passato, è collocato in *B* proprio accanto a *L'amica di Nonna Speranza*, di cui è un'esplicita parodia.

"Canto" (*L'amica di Nonna Speranza*) e "contro canto" (*L'esperimento*) sono quindi accostati l'uno all'altro per mettere in luce l'interdipendenza delle due poesie, creando così un legame narrativo e strutturale incredibilmente forte e costituendo una sequenza intermedia autonoma all'interno della raccolta. Possono essere un indicatore utile anche le cassature e le varianti dei titoli: in *B* il titolo «> L'esperimento <» è stato soprascritto al primigenio «Carlotta» (poi cassato). In principio il titolo della poesia doveva quindi portare lo stesso nome della protagonista de *L'amica di Nonna Speranza*, l'amata Carlotta, per sottolineare l'interdipendenza tra i due testi, che sono le due facce opposte di una stessa

medaglia. In un secondo momento Gozzano ha deciso di modificarlo, forse ritenendo che il titolo *L'Esperimento*, che ha una sfaccettatura “metapoetica”, avrebbe suggerito in maniera più efficace il meccanismo che la parodia erotica costituiva: la poesia è infatti un falsetto parodico sulle note del melodramma lirico de *L'amica di nonna Speranza*. Un caso analogo riguarda anche il poemetto *L'ipotesi*, presente nello schema B, il cui titolo è sovrascritto all' indefinito titolo *Immagine*. *L'ipotesi* è per *La signorina Felicita* ciò che *L'Esperimento* è per *L'amica di Nonna Speranza*: un controcanto parodico. *Immagine* (*L'ipotesi*) e *La signorina Felicita* sono poste, in B, a breve distanza l'una dall'altra – intervallate solo da *Consiglio* – e formano così un'altra “sequenza intermedia” autonoma, come nel caso de *L'Esperimento* e *L'amica di Nonna Speranza*. Per quanto riguarda la poesia *Petrarchesca*, non se ne hanno notizie, anche se, già dal titolo, rispecchia pienamente lo spirito con il quale Gozzano nutriva tematicamente la raccolta nel segno di Petrarca ed è un richiamo evidente al modello strutturale di R.V.F.

Se si analizza il manoscritto, si scopre che anche *Un rimorso*, tratta dalla *Via del rifugio*, sarebbe dovuta comparire nei *Colloqui*, se non che successivamente gli è stato soprascritto il titolo *Invernale*. Il dato interessante è che il personaggio femminile protagonista di *Un rimorso*, la “piccola attrice famosa”, ritornava anche nella versione manoscritta di *Convito*, la poesia che chiude sia nello schema B sia nella redazione a stampa della raccolta la sezione del *giovenile errore*: nell' avantesto di *Convito*, costituito da una cospicua parte successivamente espunta, si incontrano infatti tutti i fantasmi femminili del passato di Gozzano, desiderosi di un ultimo incontro: tra questi era presente anche “la piccola attrice famosa” di *Un rimorso*. Queste indicazioni ricavabili solo grazie allo studio della varianti sono fondamentali per capire il sottile filo rosso che unisce da un lato la prima raccolta alla seconda, dall'altro i singoli testi dei *Colloqui* tra loro.

La seconda sezione, *Alle soglie*, è piuttosto coesa già nella struttura proposta da B: vi compare già la poesia omonima, *Alle soglie*, presente nella stessa posizione di apertura che avrà anche nella redazione a stampa. La poesia prefigura l'apparizione dello spettro della morte, il quale sembra aleggiare silenzioso sullo sfondo della stanza in cui ha luogo la visita medica del poeta. La morte ha le fattezze di una

figura femminile metaforica, la «Signora vestita di nulla»; («È una signora vestita di nulla e che non ha forma», v.29), la cui immagine ritorna anche nel pometto *L'ipotesi* («Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia, / se già la Signora vestita di nulla non fosse per via», vv. 1-2) successivamente eliminato dai *Colloqui*.

In *B* figurano già *Il più atto* e *Salvezza*, mentre sarà aggiunta successivamente la canzone *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*.¹⁶⁴ La seconda sezione, *Alle soglie*, avrebbe dovuto concludersi con *Commiato [anche a te, cara, che non salutai]*, un testo la cui tematica preannunciava l'imminente partenza del poeta per un lungo viaggio in terre lontane e riprendeva il tema dell'addio già presente ne *La signorina Felicita*.

Infine *Il reduce*, che confluisce nei *Colloqui* con il titolo *Totò Merumeni*, segnava la conquista del poeta di una nuova saggezza, una condizione di riflessiva mancanza di emozioni che nell'universo gozzaniano corrisponde in realtà all'esistenza apatica che l'*alter ego* del poeta conduce: una vita sterile, priva di forti passioni e di avventura. Questa patologica condizione d'inettitudine che Gozzano vuole spacciare come conquista di una quieta e quotidiana felicità intellettuale rende i *Colloqui* ascrivibili alla categoria del «rovesciamento»: si tratta di un "libro di poesia" con ostentato intento parodico rispetto al proprio modello, in cui il poeta sostituisce al percorso stoicizzante dell'uomo petrarchesco verso l'apatia, un itinerario spirituale analogo nel segno della desublimazione e della parodia: dall'errore passionale dell'età giovanile Gozzano approda a una forma di inettitudine dalle sfumature comico-umoristiche che niente ha a che spartire con l'agostiniana *apatheia* petrarchesca.

Infine, in *B*, i titoli delle poesie, malgrado siano stati più volte modificati, corrispondono già per temi e per disposizione a quelli delle redazioni a stampa dei *Colloqui*: *il reduce – il ritratto, O mia città... – Venticinqu'anni – l'altro – Alla Musa* contengono infatti *in nuce* le future poesie della raccolta. Se *Il reduce* corrisponde con ogni probabilità a *Totò Merumeni*, *Il ritratto* era il primo titolo che Gozzano aveva

¹⁶⁴ Cfr. Rocca «Sebbene l'autografo non offra indicazioni in proposito, è legittimo ritenere che *Paolo e Virginia* sia stato l'ultimo dei componimenti destinati alla raccolta "maggiore" a venir condotto a termine da Gozzano. L'assenza del titolo nello schema B, e il fatto che la «favola mimica» non venga menzionata dall'epistolario sino alla vigilia della prima stampa [...] ne assegnano presumibilmente ideazione e composizione al primo semestre del 1910.»

scelto per *In casa del sopravvissuto*.¹⁶⁵ Altrettanto evidente sembra essere l'assimilazione di *Torino* a *O mia città...*: nella versione manoscritta della poesia, consultabile alle pagine 31-35 di *AGVIIIa1*, si leggono alcuni versi manoscritti espunti dalla redazione stampa il cui incipit è appunto il verso «O mia città, ritorno!»

O mia città, ritorno! Visitai
Mari lontani, porti immaginari
E favolosi gli scenari,
isole chiare dove i marinai
trafficcavano spezie e legno rari
e dove Maggio non tramonti mai...
(*Torino, AGVIIIa1*, 8-13, r. [33])

2.5 - La struttura di un “libro di poesia” secondo il modello Zanato-Comboni

Se si deve tentare di inserire a pieno titolo i *Colloqui* nella categoria del “libro di poesia” novecentesco, si può provare a affidarsi allo schema fornito da Comboni e Zanato, secondo il quale ci sono altri precisi parametri da rispettare, almeno in parte, per poter definire un libro come canzoniere¹⁶⁶:

- Punto α
- Punto ω
- articolazioni interne
- sequenze intermedie
- tempo della storia
- testi di anniversario
- testi di pentimento religioso
- isotopie spaziali

¹⁶⁵ La stessa indicazione è suggerita da Andrea Rocca «potrebbe riferirsi al componimento (abbozzato in *AGVIIIa1* pp. 31-35, unitamente a *Torino*) il titolo *Il ritratto* al r.16 dello schema *b* (cfr. vv. 37-38: «Egli s'aggira. Toglie sul piano – / forte un ritratto: “Quest’effigie!...Mia?...”»), Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit. p. 641.

¹⁶⁶ Cfr. *Atlante dei canzonieri del quattrocento*, cit., p. XVIII.

- progressione del senso
- connessioni intertestuali
- poesie di poetica

I Colloqui si aprono e si chiudono con due poesie omonime: *I Colloqui*. Già questa considerazione iniziale suggerisce che il libro è costruito seguendo un preciso ordine strutturale di tipo ciclico (il «filo ciclico» del quale parla Gozzano). L'epigrafe è tratta dalla poesia *In casa del sopravvissuto*: si tratta di un fenomeno di autocitazione esplicita che incrementa la coesione tra i vari testi della raccolta.

In *AGVIIIa1* è documentata la genesi della poesia proemiale, *I Colloqui*, divisa in due parti (I-II):

*.....reduce dall'Amore e dalla Morte
gli hanno mentito le due cose belle.....*

I.

Venticinqu'anni!... Sono vecchio, sono vecchio!
Passò la giovinezza prima,
il dono mi lasciò dell'abbandono!

Un libro di passato, ov'io reprima
il mio singhiozzo e il pallido vestigio
riconosca di lei, tra rima e rima.

Venticinqu'anni! Medito il prodigio
biblico.... guardo il sole che declina
già lentamente sul mio cielo grigio.

Venticinqu'anni!... Ed ecco la trentina
inquietante, torbida d'istinti
moribondi.... ecco poi la quarantina

spaventosa, l'età cupa dei vinti,
poi la vecchiezza, l'orrida vecchiezza
dai denti finti e dai capelli tinti.

O non assai goduta giovinezza,
oggi ti vedo quale fosti, vedo
il tuo sorriso, amante che s'apprezza

solo nell'ora triste del congedo!
Venticinqu'anni!... Come più m'avanzo
all'altra meta, gioventù, m'avvedo

che fosti bella come un bel romanzo!

II.

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

Io piansi e risi per quel mio fratello
che pianse e rise, e fu come lo spetro
ideale di me, giovine e bello.

A ciascun passo mi rivolsi indietro,
curioso di lui, con occhi fissi
spiando il suo pensiero, or gaio or tetro.

Egli pensò le cose ch'io ridissi,
confortò la mia pena in sè romita,
e visse quella vita che non vissi.

Egli 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.

Nel «libro di passato», che in chiave metapoetica sono *I colloqui* stessi, si narrano la vicenda giovanile e gli amori di un tempo («un libro di passato ov'io / reprima il mio singhiozzo e il pallido vestigio / e riconosca lei, tra rima e rima», vv.3-5). La poesia è costituita da due sezioni, la prima composta da sette terzine di endecasillabi a rima incatenata più un verso in *explicit*, la seconda invece da sei terzine con stesso schema rimico e un verso in chiusura.

Pur non essendo presente la canonica apostrofe ai lettori, la poesia ha un dichiarato intento proemiale, come avviene nella struttura di ogni canzoniere: il modello di riferimento è ancora una volta Petrarca, che ritorna anche in questo caso sia tramite alcune puntuali reminiscenze («A ciascun passo mi rivolsi indietro, / curioso di lui», II v.7) sia livello tematico: è già stato individuato il *topos* della vecchiaia, che Gozzano lamenta fin dal primo verso – «Venticinqu’anni!... Sono vecchio», v.1 – e che lo assimila all’*io* poetico di R.V.F, in cui il *leitmotiv* dell’età senile che avanza, come nei *Colloqui*, è «proiettato nella scena, fin dal testo d’esordio del canzoniere, secondo una focalizzazione *à rebours*».¹⁶⁷ Il *topos* non è proprio solo di Petrarca, è infatti uno tra i più frequenti nella tradizione, riproposto innumerevoli volte anche da Leopardi, probabilmente fonte di mediazione del modello petrarchesco.

L’esclamazione iniziale evidenzia la prima delle numerose coordinate di tipo biografico, legata all’età anagrafica del poeta, il quale al tempo della stesura della poesia ha realmente venticinque anni.¹⁶⁸ Se dovessimo valutare il «periodo di composizione» inteso come «*durata* del canzoniere, cioè il rapporto tra il tempo del macrotesto e il tempo biografico, la vita reale del poeta (non quella del personaggio)»¹⁶⁹ - secondo la definizione di Giunta - «che si esplicita nella distinzione tra “canzonieri di una vita” e “canzonieri di una giovinezza”»¹⁷⁰ collocheremmo i *Colloqui* tra i “canzonieri della giovinezza”, dal momento che l’arco cronologico che abbracciano è ascrivibile alla fase della vita del poeta che va dai venticinque anni (1907) ai ventinove (1911), con riferimenti retrodatibili e documentabili a episodi dell’infanzia (narrati in *Cocotte*, *L’ultima rinunzia*, *L’assenza*) e dell’adolescenza *a posteriori*.

I *Colloqui* soddisfano quindi il primo criterio di contesto messo in luce da Comboni e Zanato: la presenza del PUNTO α , cioè di una poesia che l’autore stesso ha

¹⁶⁷ Paolo Rigo, *Il suo Petrarca*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà*, cit. p. 107.

¹⁶⁸ Cfr. Niccolò Scaffai: «L’esclamazione iniziale - «Venticinqu’anni» - mette in rilievo la prima coordinata biografica, quella cronologica. Lo stesso componimento, introducendo la tematica precoce della senilità e, in generale, della percezione del tempo trascorso in relazione al senso di perdita e di esaurimento, inaugura la principale isotopia semantica della raccolta, che si addensa intorno al lessico semantico della nostalgia: tempo, vecchiaia, giovinezza, ricordo, passato.» (Niccolò Scaffai, *Di cosa parlano i libri di poesia? L’invenzione*, cit., p. 70.

¹⁶⁹ Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 440.

¹⁷⁰ *Atlante dei canzonieri in volgare del quattrocento*, cit. p. XIV.

investito di uno scopo proemiale. Nella forma canzoniere a un PUNTO α deve essere quasi sempre connesso un PUNTO ω , in cui si identifica il componimento di chiusura. Gozzano rispetta questa struttura e chiude il libro con una poesia che porta lo stesso titolo, *I colloqui*, sia del testo proemiale sia della stessa raccolta, rappresentando così la chiusura del cerchio ideale che Gozzano si era prefigurato nella mente.

I

“I colloqui”... Rifatto agile e sano
aduna i versi, rimaneggia, lima,
bilancia il manoscritto nella mano...

– Pochi giochi di sillaba e di rima:
questo rimane dell’età fugace?
E’ tutta qui la giovinezza prima?
Meglio tacere, dileguare in pace
or che fiorito ancora è il mio giardino,
ore che non punta ancora invidia tace.

Meglio sostare a mezzo del cammino
or che il mondo alla mia Musa maldestra
quasi a mima che canta il suo mattino,

soccorrevole ancor porge la destra.

II.

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.

Allo sfiorire della sua stagione
disparve al mondo, sigillò le porte
della dimora, e ne restò prigioniero.

Sola col Tempo, tra le stoffe smorte,
attese gli anni, senz’amici, senza
specchi, celando al Popolo, alla Corte

l’onta suprema della decadenza.

III

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!
Col mio silenzio resterò l'amico
che vi fu caro, un poco mentecatto;

il fanciullo sarò tenero e antico
che sospirava al raggio delle stelle,
che meditava Arturo e Federico,

ma lasciava la pagina ribelle
per seppellir le rondini insepolti,
per dare un'erba alle zampine delle

disperate cetonie capovolte...

L'evidente richiamo alla lirica iniziale si vede non solo dalla ripresa titolo, fin troppo eloquente, ma anche dalla metrica: si tratta di terzine di endecasillabi chiuse da un verso in *explicit*, uno schema metrico quasi identico – cambia solo il numero di strofe (tre sezioni di quattro terzine endecasillabiche più un verso in *explicit*) – a quello dei *Colloqui* di apertura. La tematica è inoltre assai esplicita: il poeta è reduce dalla malattia («rifatto agile e sano», v.1) e ha portato a termine il proprio manoscritto, che è quanto rimane della giovinezza («questo quanto rimane dell'età fugace? / È tutta qui la giovinezza prima?»). La conclusione del libro nella finzione *metapoetica* combacia con il raggiungimento del prodotto finale nella realtà: Gozzano ha concluso la sua opera che aduna il “men peggio e il peggiore” dei suoi testi, portando a termine la sintesi della propria gioventù che ambiva a raccontare in versi. In un primo abbozzo manoscritto si leggeva:

“I colloqui”. Deluso, un poco afflitto
bilancia nella mano il manoscritto
“Pochi giochi di sillabe e di rima.
È tutta qui la giovinezza prima?
L'adolescenza e il mio sogno ventenne
e l'amore e la morte che non venne
e il mare immenso e le isole vedute
e il ritorno alla vita e la salute
di tante cose belle e dolce e tenere
di tante fiamma questa poca cenere?”

(AGVIIIa1, I colloqui, vv. 5-12)

Nel momento in cui Gozzano scrive l'ultima poesia del suo "canzoniere" – che vi sia corrispondenza reale con la realtà o che si tratti di una finzione letteraria relativa al tempo della storia – riflette sulla passata «giovinezza prima» e su «l'adolescenza e il suo sogno di ventenne» e su «l'amore e la morte che non venne», verso che richiama, concludendo il cerchio, l'epigrafe della poesia proemiale ricavata da *In casa del sopravvissuto* e posta in apertura del libro.

La seconda poesia in ordine di disposizione che si incontra nei *Colloqui* è *L'ultima infedeltà*, la quale non compare in *AGVIIIa1* e in nessuno degli schemi *A* e *B*. Gozzano sviluppa il motivo del *giovanile errore* in chiave leopardiana: se in un primo momento la tristezza è quella incontrata durante gli anni infantili passati a studiare, successivamente è legata al lungo il «cammino / sentimentale» (vv-5.6) dell'«adolescente cieco / di desiderio»(vv. 6-7).

Dolce tristezza, pur t'aveva seco,
non è molt'anni, il pallido bambino
sbocconcellante la merenda, chino
sul tedioso compito di greco...

Più tardi seco t'ebbe in tuo cammino
sentimentale, adolescente cieco
di desiderio, se giungeva l'eco
d'una voce, d'un passo femminile.

Oggi pur la tristezza si dilegua
per sempre da quest'anima corrosa
dove un riso amarissimo persiste,

un riso che mi torce senza tregua
la bocca... Ah! veramente non so cosa
più triste che non più essere triste!

Il sonetto lascia spazio a qualche dubbio riguardo la datazione, un fatto di non secondaria importanza per quanto riguarda l'organizzazione e la struttura dell'intera raccolta. Fu stampato per la prima volta su «La Donna» del 5 luglio 1909. Sanguineti riporta la datazione di Calcaterra, secondo il quale:

Un autografo del sonetto è serbato in un albo di appunti, trascrizioni e prove, che, incominciato nel 1906, soleva essere portato da Torino ad Agliè, da Torino alla riviera ligure, insieme con altri quaderni (ora perduti), i quali gli servivano da vivaio per fantasie, componimenti, abbozzi, figurazioni, avviamenti, titoli. Da essi egli traeva di tratto in tratto qualche lirica per la «La Donna» o per altri periodici, che gli richiedevano versi. Nell'autografo dell'albo (probabilmente del 1908) i primi due versi suonano: «Dolce tristezza, già t'aveva seco / in sua clausura il gracile bambino»¹⁷¹

Calcaterra propone quindi una datazione della poesia posteriore all'uscita della *Via del rifugio* (l'autografo sarebbe del 1908), ipotesi ripresa sia dai commentatori successivi sia da Andrea Rocca nell'edizione critica dei Meridiani.¹⁷²

Tuttavia, è possibile anche avanzare l'ipotesi di una datazione più alta: non solo perché l'autografo si trova già in un quaderno di appunti riconducibile al 1906 – quindi prima della pubblicazione della *Via del rifugio* – ma anche perché la redazione della poesia apparsa su «La Donna» è firmata «Guido Gustavo Gozzano»: «Gustavo» è il nome che Gozzano utilizza in contesti familiari e quotidiani, riscontrabile soprattutto nei documenti giovanili; allo stesso tempo è anche quello che compare in molti autografi della *Via del rifugio*: la redazione manoscritta della prima poesia omonima della raccolta ha in calce la firma e la data «G. Gustavo Gozzano / Pegli, Gennaio 1905»; *Parabola* riporta l'autografo esteso «Guido Gustavo Gozzano» sia nella redazione di Pi sia in quella apparsa su «La Gazzetta del Popolo della Domenica», e lo stesso vale per *L'inganno* (in Pi siglato «Guido Gustavo

¹⁷¹ Guido Gozzano, *Opere*, cit. p. 1211

¹⁷² Cfr. Andrea Rocca: «In assenza di suggerimenti ulteriori, l'autografo andrà genericamente assegnato, con Calcaterra (O 1213), all'anno 1908. Ad esso con ogni probabilità rinvia il titolo *La tristezza* dello schema b. (r. 5). Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit. p. 633.

Gozzano») e *La bella del re*, (firmato «Guido Gustavo Gozzano» sia in Pi sia sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica»).

Il secondo nome, Gustavo, sembra invece sparire quasi del tutto nelle redazioni manoscritte delle poesie dei *Colloqui*, tranne che nel caso dell' *Ultima tristezza*, motivo per il quale potremmo ipotizzare che la poesia fosse già confezionata per la stampa della *Via del rifugio* e che sia stata eliminata durante l'accurata "vaghiatura" di Mario Vugliano: si tratterebbe allora della terza poesia "riciclata" dalla prima raccolta, insieme a *Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*.

Le poesie successive a *L'Ultima tristezza* sono tutte *exempla* dell'errore amoroso a sfondo erotico e passionale. Se nei canzonieri della tradizione, fatta eccezione di alcuni rari casi, l'amore è rivolto a una sola donna, nei *Colloqui* si rifrange in più figure femminili: Graziella; Carlotta; Ofelia Mazzoni (*Cocotte*); Amalia; Virginia e poi le numerose «fanti» e «cortigiane» dell'*Elogio* e di *Convito*. Il deuteragonista femminile – il *tu* necessario nella struttura di un canzoniere di poesia – è una figura polimorfa che riunisce le caratteristiche muliebri di tutte queste personalità femminili, un espediente poetico con il quale Gozzano inaugura una fortunata tradizione novecentesca: Montale lo riproporrà nella vasta galleria di ritratti femminili che popolano lo scenario delle *Occasioni*.

Dal punto di vista delle «articolazioni interne», i *Colloqui* sono divisi in tre sezioni ben strutturate e legate tra loro. All'interno di questo macro-gruppo sono riscontrabili delle «sequenze intermedie» - una delle quali è già stata individuata nel dittico manoscritto composto da *L'esperimento* e *L'amica di nonna Speranza* - che costituiscono «snodi o punti di passaggio nell'apprestamento dell'architettura macrotestuale, allorché due o più liriche siano adagiate sul medesimo tema o carattere retorico-metrico-formale». ¹⁷³

2.5.1 - Il breve ciclo di Amalia

I *Colloqui* sono ricchi di «sequenze intermedie», la cui nascita spesso risale a prima che Gozzano maturasse la costruzione del libro stesso nella sua interezza: due di

¹⁷³ Cfr. *Atlante dei canzonieri dei quattrocento*, cit., p. XXVI

questi dittici poetici, apparentemente indipendenti dal resto dell'impalcatura dei *Colloqui*, sono dedicati a Amalia Guglielminetti, la figura femminile principale della raccolta, più volte indirettamente o direttamente accostata da Gozzano alla Laura petrarchesca. Il breve "ciclo di Amalia" si struttura in due parti, la prima è composta da una coppia di testi saldamente coesi dal punto di vista tematico e legati da evidenti allusioni autobiografiche: *Il gioco del silenzio* e *Il buon compagno*. Le due poesie narrano le vicende "in vita", in senso metaforico, che hanno riguardato la breve storia d'amore realmente vissuta da Guido e Amalia e culminata con la resa di Guido, colpevole di non essere in grado di amare e quindi di proseguire la sua storia con l'amata. La seconda coppia è quella "in morte", dove per "morte" si intende il distacco definitivo tra il poeta e la donna avvenuto sia nella realtà – Guido è ormai esule da troppo tempo in località sempre più solitarie – sia nella finzione letteraria, dove Amalia è ormai parte integrante della fitta compagine di fantasmi femminili che abitano la memoria del poeta.

Il gioco del silenzio, pubblicato la prima volta sulla «Riviera Ligure» del settembre 1910, è ispirato a precise circostanze biografiche: è il primo testo poetico nel quale possiamo individuare un "tu" femminile ispirato a una figura reale e una serie di avvenimenti effettivamente accaduti.

Non so se veramente fu vissuto
quel giorno della prima primavera.
Ricordo - o sogno? - un prato di velluto,
ricordo - o sogno? - un cielo che s'annera,
e il tuo sgomento e i lampi e la bufera
livida sul paese sconosciuto...

Poi la cascina rustica sul colle
e la corsa e le grida e la massaia
e il rifugio notturno e l'ora folle
e te giuliva come una crestaia,
e l'aurora ed i canti in mezzo all'aia
e il ritorno in un velo di corolle...

- Parla! - Salivi per la bella strada
primaverile, tra pescheti rosa,
mandorli bianchi, molli di rugiada...
- Parla! - Tacevi, rigida pensosa
della cosa carpita, della cosa
che accade e non si sa mai come accada...

- Parla! - seguivo l'odorosa traccia
della tua gonna... Tutto rivedo
quel tuo sottile corpo di cinedo,
quella tua muta corrugata faccia
che par sogni l'inganno od il congedo
e che piacere a me par che le spiaccia...

E ancor mi negasti la tua voce
in treno. Supplicai, chino rimasi
su te, nel rombo ritmico e veloce...
Ti scossi, ti parlai con rudi frasi,
ti feci male, ti percossi quasi,
e ancora mi negasti la tua voce.

Giocosa amica, il Tempo vola, invola
ogni promessa. Dissipò coi baci
le tue parole tenere fugaci...
Non quel silenzio. Nel ricordo, sola
restò la bocca che non diè parola,
la bocca che tacendo disse: Tacil...

La storia che si cela dietro la poesia è stata minuziosamente ricostruita da Aldo De Toma, il quale ha evidenziato i numerosi riscontri autobiografici ricavabili dal carteggio con Amalia Guglielminetti. *Il gioco del silenzio* è infatti il racconto in versi dell'unico "vero" (se con "vero" De Toma indica il fatto che l'amore sia stato consumato) incontro d'amore avvenuto tra Guido e Amalia. In un lettera del 3 aprile 1908, Amalia cita il «convegno» tanto atteso con Gozzano presso la località segreta di Castel...!

Purché non si scopra il nostro convegno a Castel...! A proposito di ciò ti avverto che se l'11 sorgesse per te o per me qualche impedimento si potrebbe ancora rimandare, per esempio, il mercoledì dopo Pasqua, perché io non partirò per Roma che il sabato 25. Ma l'11 sarebbe meglio perché la primavera non rida ancora in quel giorno nella sua maggior bellezza¹⁷⁴.

Dopo numerosi impedimenti, spesso inventati da Gozzano stesso per procrastinare l'incontro, i due riescono a incontrarsi presso la località ignota di «Castel...!», che deve rimanere sconosciuta per volere di Gozzano.¹⁷⁵ Pur possedendo numerose

¹⁷⁴ Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 107.

¹⁷⁵ Cfr. Aldo De Toma «Ma dov'è Castel...? Se il convegno era stato progettato doveva pur esistere un «Castel...» che lo doveva ospitare. Dov'è allora «Castel...»? Dovremmo pensarlo nelle

testimonianze per la ricostruzione degli antefatti, quasi nulla sappiamo di ciò che avvenne durante e soprattutto dopo l'incontro, se non che Gozzano decise di troncarsi improvvisamente la relazione con Amalia.

Il solo documento per la ricostruzione del “convegno” amoroso sembra essere proprio *Il gioco del silenzio*, che presenta notevoli richiami intertestuali con alcune lettere del carteggio Gozzano-Guglielminetti: l'apertura della poesia recita «quel giorno di prima primavera» (V.2), che sembra essere un richiamo cronologico nemmeno tanto velato alla lettera in cui Amalia, il 3 aprile scrive, rammaricandosi: «benché la primavera non rida ancora in quel giorno di sua maggior bellezza», ovvero non sia ancora una primavera matura, ma appunto sia «una prima primavera». Ancor più evidente sembra essere il contatto tra la descrizione paesaggistica dei primi quattro versi:

Non so se veramente fu vissuto
quel giorno della prima primavera.
Ricordo - o sogno? - un prato di velluto,
ricordo - o sogno? - un cielo che s'annera
(vv. 1-4)

e una lettera di Amalia dell'11 marzo 1908 – che qui allude a un convegno avvenuto il 5 dicembre precedente – in cui la Guglielminetti ricorda con nostalgia *quel giorno* tanto lontano:

Ma lasciamo stare le cose piccole e grigie, caro, caro Guido. Se mi foste vicino le avrei già dimenticate per dirvi solo, tacendo, che vi voglio molto bene. Mi

vicinanze di Torino, col desiderio di non farsi vedere senza allontanarsi più che tanto: «Purché non si scopra il nostro convegno a Caste...!» ha scritto Amalia – la preoccupazione era tutta di Gozzano. Nei dintorni di Torino ci sono tre «Castel...»: Castello Santa Cristina, Castelvecchio e Castello San Salvà; sono tre località isolate costituite di poche case. Il pur breve percorso avrebbe dovuto compiersi in ferrovia, ma le stazioni ferroviarie più vicine distano rispettivamente 4, 6 e 3 Km, né si possono ipotizzare servizi di corriera. Non si vede quale attrattiva potessero presentare quando i dintorni di Torino consentivano ben altre gite e scampagnate o «convegni» con comodità di viaggio e conforto strutture urbane e ambiente naturale. Bisogna allora cercare lontano da Torino. Si trova un Castello di Bonavalle presso Rocconigi, poche case a 6 km dalla stazione ferroviaria. E finalmente, con un sobbalzo, si scopre un paese (e Comune) *nel Canavese, servito dalla ferrovia che giugne direttamente da Torino: Cstellamonte, vicino ma non troppo ad Agliè.*» Aldo De Toma, *Lo sconosciuto unico incontro d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, pp.531-532.

balenano a tratti nella memoria certi atteggiamenti nostri di quel giorno che è già tanto lontano oramai, tanto sperduto in un vapore molle di sogno. È vero, Guido, che noi l'abbiamo vissuto?

Venite a dirmelo, Guido, venite un'ora sola!¹⁷⁶

I due amanti del *Gioco del silenzio* si rifugiano in una «cascina rustica» sulla vetta di un colle, in un «paese sconosciuto»: la località anonima è facilmente sovrapponibile alla segreta «Castel...» delle lettere, accuratamente selezionata dai due amanti in virtù della sua scarsa frequentazione da parte di turisti e eventuali amici. Qui il poeta e la donna consumano il loro amore: la scena sembra la parodia di uno spot pubblicitario, in cui scorre *au ralenti* una lunga diapositiva piena di *cliché*. I due amanti, colti dal maltempo, sfuggono al temporale e dopo una corsa sfrenata si riparano in un casolare. Il ritmo incalzante della seconda strofa, che si snoda repentina grazie alla “e” anaforica di inizio verso e alla descrizione fulminea e quasi cinematografica di alcuni elementi della storia («la cascina rustica»; «la corsa»; «le grida»; «il rifugio notturno»; «l'ora folle» ecc...), si conclude con una brusca omissione di quanto avvenuto all'interno del casolare, suggerita dall'utilizzo degli eloquenti punti di sospensione, che lasciano maliziosamente immaginare il seguito della vicenda: la scena si apre nuovamente con l'aurora che sorge tra i canti dei contadini e il ritorno dei due amanti tra «le corolle» fiorite dei «pescheti rosa» e dei «mandorli bianchi». I fiori bagnati e sgualciti, «molliti» di rugiada, brillanti al chiarore dell'aurora, sono una metafora naturale per indicare l'atto erotico taciuto. La protagonista è silenziosa, pensa a quanto è accaduto e assume un'aria riflessiva e scorbutica nei confronti del poeta, che ironicamente utilizza una tessera petrarchesca per descrivere l'atteggiamento dell'amata: Sanguineti indica in «e che piacer a me par che le spiaccia» un richiamo di R.V.F 171, 8 «che piacere altrui par che le spiaccia». Si veda però il più forte riferimento a R.V.F 178, 7 «e 'l sommo piacer par che li spiaccia», in cui «spiaccia» è in rima con «traccia» («onde 'l vago desir perde la traccia»), rima ripresa ne *Il gioco del silenzio*, nel quale ricorre il tritico rimato «traccia-faccia-spiaccia».

¹⁷⁶ Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 94.

In treno, durante il ritorno verso casa, la donna-Amalia è pensierosa e turbata da quanto avvenuto: forse si domanda se quell'incontro avrà un seguito o se si concretizzerà in una vera relazione amorosa. Sappiamo che nella realtà questo non avviene: i rapporti tra i due, per volere di Guido, si raffreddano. Gozzano non scrive durante i giorni successivi al “convegno” e risponde in ritardo, il 17 aprile, a una lettera di Amalia, rievocando il “convegno” come un avvenimento che fa ormai parte del passato. Lascia intendere che se ci saranno altri incontri, saranno velati di fraternità affettuosa e priva di erotismo:

[...] Sto, però, così bene di salute! E ho così appetito! Tanto che sospiro l'ora del pasto come l'ora d'un convegno!...

I nostri convegni! – Oimé! Io li penso come sono già molto lontani e sento che non sono le ore di follia estrema quelle che lasciano sull'anima la traccia più duratura...Ma tutto si fa buono e dolce nel passato, anche gl'istanti che ci parvero brutali ed aspri. Dici bene, dobbiamo vederci un'altra volta, saggiamente e fraternamente, prima del tuo viaggio a Roma.

La relazione si stempera quindi in una forma di amorosa amicizia. La poesia successiva è infatti *Il buon compagno*, sonetto ideato nel 1907 con il titolo di *Cattiva sorella* e composto tra il 1908 e il 1909 (con il titolo provvisorio *Il caro amico*).

Non fu l'amore, no. Furono i sensi
curiosi di noi, nati pel culto
del sogno... E l'atto rapido, inconsulto
ci parve fonte di misteri immensi.
Ma poi che nel tuo bacio ultimo spensi
l'ultimo bacio e l'ultimo sussulto,
non udii che quell'arido singulto
di te, perduta nei capelli densi.
E fu vano accostare i nostri cuori
già riarsi dal sogno e dal pensiero;
amor non lega troppo eguali tempere.
Scenda l'oblio immuni da languori,
si prosegua più forti pel sentiero,
buoni compagni ed alleati: sempre.

È il giusto epilogo letterario della fine della reale breve vicenda amorosa che aveva avuto il suo *acme* con gli avvenimenti legati al *Gioco del silenzio*: la denominazione di «buon compagno» è la stessa infelice che Gozzano affibbia alla Guglielminetti nella lettera del 24 maggio 1908, in cui scrive chiaramente che è venuto il tempo dell'amicizia:

Mia cara Amalia,

L'altro giorno, lacerando la busta, ero certo di quanto la vostra lettera potesse contenere. E ho letto senza sorpresa e senza dolore. No, Amalia mia, non farò nulla perché «vi riattacciate a ciò che prima vi appassionava tanto». È giunta l'ora dell'amicizia. Ed è bene che sia giunta. Io sento, per questo, una serenità nuova nell'anima, e il ricordo del passato nostro è senza rimpianti, a pena a pena soffuso di lievissima malinconia. Vi scrivo dalla mia solita stanza, dinnanzi alla solita finestra, al medesimo posto...I vetri sono chiusi pel vento terribile: fuori le piante si torcono con un brivido che fa pena...[...]

Ma parliamo di Voi, amica mia; ne ho ben sempre il diritto. Di Voi ho perduto la parte meno cara al mio spirito: la creatura amante, ma mi resta l'altra, la sola alla quale io tenga veramente: l'amica buona, la compagna necessaria.

Tanto necessaria. Anche di lontano, specialmente di lontano, sento il bisogno della vostra mano fraterna: e questa non mi verrà mai meno, non è vero? Voi siete lo spirito più affine al mio, come predilezioni e come sogni, e nessun compagno può comprendermi, confortarmi, animarmi, e aiutarmi come potete Voi...siate mi, dunque, benevola sempre.¹⁷⁷

Amalia è quindi «l'amica buona» e la «compagna necessaria». La trasfigurazione definitiva della donna nella sua versione androgina di «buon compagno» avviene definitivamente nella lettera spedita da Ronco il 9 settembre 1908.

La vostra lettera, la mia lettera e le crisalidi si sono incontrate, a quanto pare...No, non sono più triste. Godo del vostro fervore, mio buon compagno! E

¹⁷⁷ Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. pp., 116-117

devo far violenza a me stesso per sottrarmi alla tentazione d'un passo con Voi, un passo imprudente e prematuro, credetelo.¹⁷⁸

Il buon compagno si lega al *Gioco del silenzio* tramite l'allusione palese all'atto erotico veloce e appassionato - «...E l'atto rapido, inconsulto / ci parve fonte di misteri immensi» - avvenuto durante l'incontro a «Castel...», sottolineato dalla metafora natura e dai punti di sospensione, al quale segue la consapevolezza che non fu Amore, ma semplice passione.

Se nella realtà Guido e Amalia continuano la loro amicizia, nella finzione poetica dei *Colloqui* la figura della Guglielminetti subisce una metamorfosi. La poesia subito successiva al dittico composto da *Il gioco del silenzio* e *Il buon compagno* è *Invernale*, pubblicata per la prima volta su «La Lettura» nel gennaio 1910, qualche mese prima dei due testi che la precedono nell'ordine della raccolta. La vicenda vede protagonisti un'anonima giovane e il poeta, intenti a pattinare sul lago ghiacciato del parco del Valentino. L'idillio è subito spezzato dall'onomatopea iniziale che indica l'inquietante incrinarsi del ghiaccio del *patinôire*. Gozzano, spaventato, fugge dalla stretta della ragazza, la quale continua invece a piroettare impavida sul ghiaccio franto.

Dietro la figura della pattinatrice senza nome, «bella ardita palpitante come / la procellaria che raccoglie il volo» (v.35-36), c'è probabilmente proprio lo spettro di Amalia, trasfigurata in nume dalle fattezze quasi divine; un'evoluzione che sarà propria in futuro della Clizia di Montale. L'ipotesi che la Guglielminetti sia la giovane pattinatrice che umilia il «vile» Gozzano nasce dall'ennesima spia intertestuale presente nel carteggio Gozzano-Guglielminetti: in una lettera, databile 16 giugno 1907, Amalia scrive a Gozzano e gli racconta di aver in passato frequentato un corso di lezioni dantesche che Mantovani teneva per una folla di borghesi signore di Torino. Mantovani – scrive orgogliosa Amalia per pavoneggiarsi con l'amato - la riteneva l'unica uditrice «per cui valesse la pena resuscitare Dante in mezzo a quel *gaietto* sciame blasonato».

¹⁷⁸ Ivi, p. 142.

Una primavera – non so più quale – io frequentavo, tanto per fare qualcosa di meno sciocco, un corso di lezioni dantesche che Mantovani teneva in un elegante istituto privato, dove, attorno ad un'altezza reale, si davano convegno molte aristocratiche signore torinesi. Il conferenziere mi faceva l'onore di reputarmi la sua migliore uditrice, una delle poche per cui valesse la pena di risuscitare Dante in mezzo a quel gaietto sciame blasonato.¹⁷⁹

L'ironica citazione dantesca - «gaietto sciame blasonato» che rimanda a *Inf.*, I , 42 («di quella fera alla gaetta pelle») - si coglie con facilità: anche Gozzano deve averla apprezzata e riutilizzata per la strofa di *Invernale*, come è solito fare con gli spunti suggeriti da Amalia nelle sue lettere. «Lo stuolo gaietto femminile» (v.38) della poesia¹⁸⁰ ricorda il «gaietto sciame blasonato» che circondava Amalia durante le lezioni del Mantovani. Se ne deduce che la “giovane palpitante procellaria” di *Invernale* forse deve qualcosa alla fiera Amalia, la sola degna di nota tra le sempliciotte borghesucce torinesi del «gaietto stuolo» che partecipava alle lezioni dantesche.

Con *Invernale* si chiude la prima parte dell'ideale “ciclo di Amalia”, che si riapre successivamente nella sezione del *Reduce*, in cui ritroviamo un altro dittico di testi accumulati da un titolo simile e da un'analogia tematica: qui la donna – Amalia – riappare sotto le spoglie di “una risorta”, un fantasma del passato ormai non più vivente. Possiamo quasi dire che si tratta di un breve ciclo *in morte* di Amalia, una morte che è solo letteraria e non ha riscontro nella realtà. *Una risorta* – che forse risente del titolo della poesia di Baudelaire *Le revenant*, contenuta ne *Le fleurs du mal* – è stato pubblicato su «La Lettura» del giugno 1910 con il titolo *Visitatrice*.

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

«No!... Sono un po' smarrito
per vanità: non oso

¹⁷⁹ Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 30.

¹⁸⁰ Cfr. Edoardo Sanguineti che rimanda a «sciame gaietto» F. Giarelli, *Vent'anni di giornalismo*, Codogno, 1896, p. III; «do sciame gaietto» Matilde Serao, *Saper vivere*, Napoli, 1900, p.117; «gaietto sciame» Edmondo De Amicis, *Un Don Giovanni innocente (Nel regno dell'amore)*, Milano, 1907, p.290.

dirvi: Son vergognoso
del mio rude vestito.

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

«Oh! Guido! Tra di noi!
Pel mio dolce passato,
in giubba o in isparato
Voi siete sempre Voi...»
Muta, come chi pensa
casi remoti e vani,
mi strinse le due mani
con tenerezza immensa.

E in quella familiare
mitezza di sorella
forse intravidi quella
che avrei potuto amare.

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

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

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

Ah! Voi beato! Io
nel mio sogno errabondo
soffro di tutto il mondo
vasto che non è mio!

Ancor sogno un'aurora
che gli occhi miei non videro;
desidero, desidero
terribilmente ancora!...»

Guardava i libri, i fiori,
la mia stanza modesta:
«È la tua stanza questa?
Dov'è che tu lavori?»

«Là, nel laboratorio
delle mie poche fedi...»

Passammo tra gli arredi
di quel mondo illusorio.

Frusciò nella cornice
severa la sottana,
passò quella mondana
grazia profanatrice...

«E questi sali gialli
in questo vetro nero?»
«Medito un gran mistero
l'amore dei cristalli.»
«Amano?!...» – «A certi segni
pare. Già i saggi chini
cancellano i confini,
uniscono i Tre Regni.

Nel disco della lente
s'apre l'ignoto abisso,
già sotto l'occhio fisso
la pietra vive, sente...

Cadono i dogmi e l'uso
della Materia. In tutto
regna l'Essenza, in tutto
lo Spirito è diffuso...»

Mi stava ad ascoltare
con le due mani al mento
maschio, lo sguardo intento
tra il vasto arco cigliare,

così svelta di forme
nella guaina rosa,
la nera chioma ondososa
chiusa nel casco enorme.

«Ed in quell'urna appesa
con quella fitta rete?»
«Dormono cento quete
crisalidi in attesa...»

«Fammi vedere... Oh! Strane!
Son d'oro come bei
pendenti... Ed io vorrei
foggiarmene collane!

Gemme di stile egizio
sembrano...» – «O gnomi od anche
mute regine stanche
sopite in malefizio...»

«Le segui per vedere
lor fasi e lor costume?»

«Sì, medito un volume
su queste prigioniere.

Le seguo d'ora in ora
con pazienza estrema;
dirò su questo tema
cose non dette ancora.»

Chini su quelle vite
misteriose e belle,
ragionavamo delle
crisalidi sopite.
Ma come una sua ciocca
mi vellicò sul viso;
mi volsi d'improvviso
e le baciai la bocca.

Sentii l'urtare sordo
del cuore, e nei capelli
le gemme degli anelli,
l'ebbrezza del ricordo...

Vidi le nari fini,
riseppi le sagaci
labbra e commista ai baci
l'asprezza dei canini,

e quel s'abbandonare,
quel sogguardare blando,
simile a chi sognando
desidera sognare...

La poesia è «il racconto di una visita a Guido di Amalia (e difatti la *Visitatrice* è il titolo sulla «Lettura» del giugno 1910); Guido si era ritirato in un «eremo profondo», probabilmente montano (se vale il riferimento identico, in una lettera a lei del 13 luglio 1909, ad una sperduta località della valli di Lanzo, Bertesseno, dove Guido stava trascorrendo l'estate)»¹⁸¹ La consapevolezza che “la risorta” sia Amalia nasce quindi ancora una volta dalla fittissima trama di riferimenti intertestuali al carteggio Gozzano-Amalia. Guido scrive da Bertesseno: «ho lasciato per una settimana il mio eremo...perché, inerpicato in questa solitudine, mi sento troppo spaventosamente morto al consorzio umano».¹⁸² Oltre all'allocuzione «il buon compagno» che si legge al verso 9, che richiama intenzionalmente il sonetto omonimo, un indizio di

¹⁸¹ Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, cit., p.,77.

¹⁸² Gozzano-Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., pp. 177-178.

autobiografismo è fornito dalla descrizione sciatta di sé stesso presente alla seconda e terza strofa – «...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!...» vv.5-13 – che riprende, come ha notato già Sanguineti, una lettera da San Francesco d'Albaro a Amalia del 9 dicembre 1907:

Rabbrividisco al pensiero che Voi potreste vedermi così, Voi che soffrite tanto della cose volgari! Sono spettinato, barbuto, vestito d'una maglia rozza e di una giubba logora.¹⁸³

Anche la descrizione del bacio cannibalico – «Vidi le nari fini, / riseppi le sagaci / labbra e commista ai baci / l'asprezza dei canini», vv.113-116 – è probabilmente ispirata alla stessa lettera alla Guglielminetti del 9 dicembre 1907:

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.¹⁸⁴

La variante del titolo, dal più neutro *Visitatrice* della prima apparizione a stampa a *Una risorta* dei *Colloqui*, si inserisce nel più ampio quadro strutturale della raccolta: la “risorta” è colei che torna a far visita al poeta dall'Aldilà, un oltremondo cittadino che Gozzano, esule presso «l'eremo», percepisce come parte di un'altra vita. Amalia quale donna amata e posseduta non esiste più; adesso c'è solo il suo simulacro. L'immagine di Amalia torna anche nella poesia successiva, *Un'altra risorta*, pubblicata sulla «Riviera Ligure» il 10 febbraio 1910 con la data, leggibile sia nella prima stampa sia nel manoscritto (*AN VIIIa*), «Torino, novembre 1909» e il titolo *Novembre*, successivamente modificato in *Un'altra risorta* per incrementare il legame con la poesia precedente. Come nel caso di *Una risorta*, non c'è traccia della poesia né nello schema *A* né nello schema *B*, ma secondo Rocca «ad una precedente redazione

¹⁸³ Ivi, p. 69

¹⁸⁴ Ivi, p.70

potrebbe forse riferirsi il titolo *Petrarchesca* (in *A* r.13 e *B*. r 5) certo assai pertinente». ¹⁸⁵

Solo, errando così come chi erra
senza meta, un po' triste, a passi stanchi,
udivo un passo frettoloso ai fianchi;
poi l'ombra apparve, e la conobbi in terra...
Tremante a guisa d'uom ch'aspetta guerra,
mi volsi e vidi i suoi capelli: bianchi.

Ma fu l'incontro mesto, e non amaro.
Proseguimmo tra l'oro delle acace
del Valentino, camminando a paro.
Ella parlava, tenera, loquace,
del passato, di sé, della sua pace,
del futuro, di me, del giorno chiaro

“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...
Fare bisogna. Vivere bisogna
la bella vita dalle mille offerte.”

“Le mille offerte... Oh! vana fantasia!
Solo in disparte dalla molta gente,
ritrovo i sogni e le mie fedi spente,
solo in disparte l'anima s'oblia...
Vivo in campagna, con una prozia,
la madre inferma ed uno zio demente.

Sono felice. La mia vita è tanto
pari al mio sogno: il sogno che non varia:
vivere in una villa solitaria,
senza passato più, senza rimpianto:
appartenersi, meditare... Canto
l'esilio e la rinuncia volontaria.”

“Ah! lasci la rinuncia che non dico,
lasci l'esilio a me, lasci l'oblio
a me che rassegnata già m'avvio
prigioniera del Tempo, del nemico...
Dove Lei sale c'è la luce, amico!
Dov'io scendo c'è l'ombra, amico mio!...”

Ed era lei che mi parlava, quella
che risorgeva dal passato eterno
sulle tiepide soglie dell'inverno?...
La quarantina la faceva bella,
diversamente bella: una sorella

¹⁸⁵ Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p., 641.

buona, dall'occhio tenero materno.

Tacevo, preso dalla grazia immensa
di quel profilo forte che m'adesca;
tra il cupo argento della chioma densa
ella appariva giovanile e fresca
come una deità settecentesca...
"Amico neghittoso, a che mai pensa?"

"Penso al Petrarca che raggiunto fu
per via, da Laura, com'io son la Lei..."
Sorrise, rise discoprendo i bei
denti... "Che Laura in fior di gioventù!...
Irriverentel... Pensi invece ai miei
capelli grigi... Non mi tingo più."

I due amanti, ormai invecchiati, s'incontrano lungo la strada: dopo un iniziale imbarazzo, la scena si stempera in un'atmosfera di tenera consapevolezza e ricordo della gioventù passata, e «l'incontro è mesto e non amaro», v.7. I due camminano fianco a fianco, entrambi ormai giunti a quella stagione della vita in cui «Amor si scontra / con Castitade, et agli amanti è dato / sedersi insieme, et dire che lor incontra» (*R.V.F.*, 315, 9-11). Gozzano concretizza quindi con un vero convegno, la scena che Petrarca ha solo immaginato in *R.V.F.*: i due vecchi innamorati «cangiati i volti / et l'una e l'altra chioma», dialogano teneramente tra loro:

Pur, vivendo, veniasi ove deposto
in quelle caste orecchie avrei parlando
de' mie dolci pensier' l'antiqua soma,

et ella avrebbe a me forse risposto
qualche santa parola sospirando,
cangiati i volti, et l'una et l'altra coma.

Il modello petrarchesco è reso esplicito fin dall'incipit, che allude a *R.V.F.* 110, 2-6 («...ristretto in guisa d'uom che ch'aspetta guerra...volsimi; e vidi un'ombra che da lato / stampava il sole, e riconobbi in terra...»): nella poesia, Guido e Amalia sono Petrarca e Laura contemporanei, calati in una ironica situazione in cui i due si rincontrano dopo diverso tempo: la vecchiaia impietosa di Amalia-Laura è parodiata e esorcizzata tramite l'allusione ai capelli ormai bianchi e privi di tintura. Se in Petrarca l'età senile sarebbe stata una nuova età dell'oro se solo Laura non fosse

morta prematuramente, un tempo in cui amare ormai liberati dalla schiavitù della passione giovanile, per Gozzano la vecchiaia, che mai raggiungerà, è una progressiva decadenza fisica e spirituale.

Mentre in alcuni casi Gozzano intesse un ricamo di citazioni dantesche e petrarchesche senza alludere direttamente al proprio modello, in *Un'altra risorta* non solo Petrarca è citato, ma avviene un vero e proprio processo di immedesimazione e desublimazione:

“Penso al Petrarca che raggiunto fu
per via, da Laura, com'io son la Lei...”
Sorrise, rise scoprendo i bei
denti... “Che Laura in fior di gioventù!...
Irriverente!... Pensi invece ai miei
capelli grigi... Non mi tingo più.”

L'ipotesto petrarchesco sembra agire quindi a più livelli: da un lato è la stella polare che guida Gozzano nella strutturazione del suo libro, suggerendo le disposizioni interne dei testi secondo un preciso ordine diacronico e tematico, dall'altro è un bacino al quale attingere per rimpolpare il lessico e per elevare il stile. Infine, è il “padre” – o “madre” – da distruggere, operando alcune costanti e sottili forme di rovesciamento e abbassamento della materia poetica originale, rivista sempre tramite una lente ironica e parodiante.

2.5.2 - Graziella, Felicità e *Paolo e Virginia*: una *mise-en-abyme*

Le due strade è una delle due poesie, già presenti nella *Via del rifugio*, pubblicate nuovamente nei *Colloqui*. Essendo un esempio di “giovenile errore” di stampo erotico, Gozzano ha deciso di collocarla nella prima sezione dei *Colloqui*, tra *L'ultima infedeltà* e *Elogio degli amori ancillari*. La protagonista, la giovane Graziella, è probabilmente ispirata a un personaggio di un celebre romanzo del 1852 di Alphonse de Lamartine, intitolato proprio *Graziella*. Lo ha già messo in luce a suo tempo Giusi Baldissoni:

Tra gli antroponimi, dopo Sandra, Simona, Pina nella *Via del rifugio* (Simona e Gasparina in *Convalescente* e nel *Frutteto*), bimbe della sorella, appare Graziella nelle *Due strade*. Grazia/Graziella ha una fonte e un destino segnato: la fonte è in Alphonse de Lamartine, *Graziella*, romanzo del 1852; il destino è un *topos* condiviso, oltre che con Lamartine, almeno in parte con il De Amicis di Carmela, racconto della *Vita militare* ambientato in un'isoletta vulcanica distante una settantina di miglia dalla Sicilia. La vicenda deamicisiana non finisce in tragedia grazie a uno psicodramma inscenato per far rinsavire la fanciulla innamorata e abbandonata. Il romanzo di Lamartine è autobiografico: nel primo viaggio in Italia (1821) il giovane scrittore sbarca a Napoli e trova la sua prima avventura: sale su una barca di pescatori ed è investito da una tempesta, da cui si salva arrivando a Procida, dove è accolto da una famiglia in cui incontra Graziella. Il giovane se ne innamora, si affeziona a tutti. Una sera legge ad alta voce alcune parti del romanzo di Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*: chi lo ascolta con profonda immedesimazione è Graziella. Il poeta deve partire, richiamato dal console a Parigi, ritorna per poi ripartire, poiché la famiglia disapprova il matrimonio con una giovane di basso rango. Tra equivoci e ritorni, Graziella si ammala fisicamente e mentalmente e muore senza rivedere l'amato.¹⁸⁶

Nel romanzo di Lamartine, Graziella, adolescente giovane e bella, ascolta il protagonista mentre legge a alta voce il romanzo *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre. *Paul et Virginie* aveva affascinato Gozzano, da un lato in virtù della tematica insulare ed esotica, dall'altro per la popolarità e l'enorme successo riscosso tra lettori di ogni tipo, una fama che rendeva l'argomento appetibile a un precoce recettore di novità e quale era Gozzano. Per questo motivo decide di far rivivere i protagonisti della vicenda in una canzone, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, contenuta nella sezione *Alle soglie dei Colloqui*. La poesia è uno dei suoi esperimenti più arditi, un autentico virtuosismo in cui il poeta traduce e traspone in versi il testo in prosa del modello francese, modificandone come sempre alcuni aspetti tematici. Una manifestazione di bravura e di stile "alto" che la Guglielminetti non aveva

¹⁸⁶ Giusi Baldissoni, *Guido Gozzano. Dalla metamorfosi all'ultima rinuncia. Il nome della morte*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XXI, (2019), pp. 21-41.

particolarmente apprezzato, ritenendo la canzone priva del sapore tipico dei versi gozzaniani.

Dal momento che ogni poesia dei *Colloqui* è in qualche modo interconnessa agli altri testi, la decisione di inserire *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* nella raccolta la si coglie forse anche in relazione al sottile collegamento con la Graziella de *Le due strade*: Graziella, nell'omonimo romanzo francese, è ascoltatrice del romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, del quale ritroviamo una riscrittura in versi proprio nei *Colloqui*. Si tratta di un complesso processo di *mise en abyme* a livello macrotestuale, in cui il nome della protagonista de *Le due strade*, richiamando direttamente la Graziella di Lamartine, dà luogo al fenomeno metatestuale di “opera dentro l’opera”. Questo sottile espediente letterario rende ancora più esplicito il collegamento tra i testi della raccolta, aumentandone la coesione e rafforzando la struttura omogenea del “libro di poesia”.

Gozzano è un vero appassionato dell’allusione e dell’orpello letterario: in pochi poeti è possibile riscontrare lo stesso gusto per la citazione e la metatestualità. La *mise en abyme* è infatti un vezzo che ricorre più volte nella sua produzione: in principio era presente anche nella versione manoscritta di *Paolo e Virginia*, come si apprende dallo studio dell’avantesto: infatti, in *AGVIII a3b-1*, è ampiamente documentata la genesi della canzone, dalla quale si apprende che la poesia è rivolta a un’anonima interlocutrice, un “tu” femminile non presente nella versione a stampa della poesia, omonima dell’eroina del romanzo francese:

Chiamata come lei che non è più
Signora il vostro nome evoca tutto
il tropico fiorito di laggiù...
(*AGVIII a3b-1*, vv.1-12)

L’idillio di *Paolo e Virginia* era quindi in principio un esempio di “opera dentro l’opera”, un quadretto esotico da dedicare a una signora di Torino chiamata Virginia. Il “tropico” si mostra infatti come un quadretto finto simile a un dipinto a olio:

Virginia, ti rammenti
di quella sempiterna primavera?

Rammenti i campi d'indaco e di the
e le Missioni e il Padre e il Viceré,
quel Tropico rammenti, di maniera,
un poco falso, come piace a me?..
(vv. 24-29)

Le poesie di Gozzano presentano spesso questo motivo: in *Primavere romantiche* la protagonista, Diodata Mautino, passeggia nel giardino tenendo nella mano il volume de *La partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa, in cui si narra la vicenda della giovane Jolanda, innamorata del paggio Fernando. L'allusione all'opera di Giacosa è resa esplicita ai versi 49-52 in cui il processo di *mise en abyme* serve per creare il parallelo tra la storia di Jolanda e Fernando e quella di Diodata e il marito.

«Non dunque accetta è l'umile dimanda
del vostro paggio, o bella castellana?
Combattuto ha per voi; fatto galdana
egli ha per voi, magnifica Jolanda»
(vv. 49-52)

Le due strade precorre e anticipa anche l'avvento della *Signorina Felicita* questa volta tramite un meccanismo di citazione onomastica: la chiusa della poesia nei *Colloqui*, che ne *La via del rifugio* termina con un distico in più, evoca il nome della “signorina domestica” che ritroveremo qualche pagina più avanti: «Te ne duole?» - «Chi sa!» - «Fu taciturna, amore, / per te, come il Dolore...» - «O la Felicità», vv. 91-92.

2.8 - *Elogio degli amori ancillari* e *Convito* – *La signorina Felicita* e *Anche a te cara che non salutai*

Ogni autore possiede un proprio metodo di lavoro, che il critico scopre studiando quando possibile gli avvantesti a sua disposizione. A proposito di “come lavorava Gozzano” si possono trarre numerose conclusioni dai numerosi scartafacci conservati, una delle quali riguarda i frequenti ripensamenti dell'autore durante le varie fasi di stesura. Succede infatti spesso che Gozzano inizi a scrivere con l'intenzione di portare a termine un'idea ben precisa e a tratti fin troppo ambiziosa, ma durante il processo di elaborazione subentra la noia o l'indecisione e decida

quindi di segmentare il testo dando vita a più di un componimento, che in conclusione appare come la costola della poesia madre. A testimonianza di questo procedimento il documento più importante è il «Quaderno di appunti per i *Colloqui*», preposto all'elaborazione di otto poesie: *Il gioco del silenzio*; *Totò Merumeni*; *Convito*; *Elogio degli amori ancillari*; *Torino*; *In casa del sopravvissuto*; *I Colloqui* [I e II].

Studiando attentamente *AGVIII* si scopre che le poesie sono nate grazie una sorta di “effetto *matrioska*”; un caso in particolare, che ho avuto modo di mostrare in maniera approfondita in precedenza, riguarda *Elogio degli amori ancillari*, la cui genesi è ampiamente documentata in *AG VIIIa1*, grazie al quale veniamo a conoscenza che il primo titolo, di stampo oraziano, era *Famula*, poi cambiato nel petrarchesco *Elogio degli amori ancillari*, che richiama direttamente *Rime* 360 («lascia cader in vile amor d'ancille», v.96), ovvero la canzone in cui Petrarca riprende il *topos* cortese del processo ad Amore davanti al tribunale della Ragione: dalla deposizione di Amore, Gozzano cita il verso 96, inserendosi così spontaneamente nella schiera degli eroici Achille e Annibale, che Amore fece innamorare di molte donne liberte («Ei sa che 'l grande Atride et l'alto Achille, / et Hanibàl al terren vostro amaro, / et di tutti il più chiaro / un altro et di vertute et di fortuna / com'a ciascun le sue stelle ordinario, / lasciai cader in vil amor d'ancille», vv. 91-96). La sorte di Guido, come quella di Achille e Annibale, è opposta a quella di Petrarca, che Amore ha fatto innamorare di una sola donna, Laura, unico *tu* femminile di tutti i *R.V.F.* *L'Elogio* è in apparenza anche una dichiarazione di poetica, tramite la quale Gozzano lascia intendere che il suo libro di poesia non ha un solo oggetto di amore, ma molteplici e tutti caratterizzati da uno stesso attributo: si tratta infatti di “amori ancillari”, bassi e carnali come lo erano quelli dei grandi personaggi della classicità.

Elogio degli amori ancillari è probabilmente nata da una costola di *Convito*, come ampiamente argomentato in precedenza: l'unità tematica è molto forte e le poesie sono le due facce opposte di una stessa medaglia. Nell'economia del macrotesto, se *L'Elogio* mette in luce gli amori passionali del giovane Gozzano, *Convito* convoca quelle stesse donne per punire il poeta della sua frivolezza amorosa: i due testi sono quindi collegati anche per la loro collocazione nel libro e danno luogo a una breve

vicenda di cui costituiscono idealmente il peccato (nell'*Elogio*) e la punizione (in *Convito*).

Le citazioni da *R.V.F* sono cospicue in entrambe le poesie e si rivelano essenziali per cogliere il dialogo tra i due testi: la prima tessera petrarchesca che si incontra nell'*Elogio* - «che secretaria antica è tra noi due» - riprende *R.V.F* 168, 2 («che segretario antico è fra noi due»), e può essere letta solo in chiave parodiante. Se in Petrarca è Amore «segretario antico» tra il poeta e la donna, in Gozzano è boccaccescamente «l'agile fantesca», tramite un evidente processo di desublimazione che chiama in causa alcune dinamiche tipiche delle novelle del Boccaccio, in cui la «fante» è la messaggera tra i due amanti.

In seguito sarà lasciato largo spazio ai legami tra *L'Elogio* e *Convito*, qui bisogna invece soffermarsi su un caso analogo che riguarda *La signorina Felicita*. Il poemetto infatti doveva essere il cuore dei *Colloqui* quando ancora Gozzano aveva in mente di dare vita a un unico idillio in due tempi, come si legge nelle lettere alla Guglielminetti e a De Frenzi. Nella lettera a Luigi Federzoni, Gozzano sembra avere ancora le idee piuttosto confuse,¹⁸⁷ mentre più chiaro è scrivendo a Amalia a proposito della “signorina domestica”,¹⁸⁸ che doveva essere un poemetto in sestine intervallato da un «intermezzo esotico e frammentario». L'intermezzo, che non appare nella versione a stampa della *Signorina Felicita*, è diventato, come nel caso di *Elogio degli amori ancillari*, una poesia a sé stante: si tratta probabilmente di *Anche a te, cara, che non salutai...* che compare nella sezione delle *Poesie sparse [versi manoscritti]* curata da Andrea Rocca e edita per la prima volta nei *Colloqui* del 1935 con il titolo *Congedo* e diversi ritocchi rispetto all'autografo.

Anche te, cara, che non salutai
di qui saluto, ultima. Coraggio!

¹⁸⁷ E ho ideato e tessuto lo schema del mio volume futuro: un idillio in due tempi e un intermezzo, una specie di poema composto di poesie varie, unite fra loro da un nesso ciclico: una cosa accuratissima e ardua nella forma benché romantica leggera e innocente nel contenuto.

¹⁸⁸ Attendo per ora, ad intervalli, alla *Signorina Domestica*: il primo tempo è quasi compiuto: mancano un canto e qualche sestina, qua e là...Sarà una buona cosa? Piacerà? A me piace qualche volta e qualche volta no. Certo m'è costata molta pazienza: e dalla tenuità della forma volutamente dimessa (benché a rima triplice) purtroppo non pare...ma non la pubblicherò sola: l'alleggerirò con un intermezzo esotico e frammentario, e forse con un preludio (iniziato con i *Colloqui*) e con un epilogo: così il volume sarà vario e ciclico....

Viaggio per fuggire altro viaggio.
In alto, in alto i cuori. E tu ben sai¹⁸⁹.

In alto, in alto i cuori. I marinai
cantano leni, ride l'equipaggio;
l'aroma dell'Atlantico selvaggio
mi guarirà, mi guarirà, vedrai.

Di qui, fra cielo e mare, o Benedetta,
io ti chiedo perdono nel tuo nome
se non cercai parole alla tua pena,

se il collo liberai da quella stretta
spezzando il cerchio della braccia, come
si spezza a viva forza una catena.

Alcuni indizi di tipo lessicale e tematico suggeriscono che *Anche a te, cara, che non salutai...* sia probabilmente nata, almeno in principio, per essere quell'intermezzo esotico all'interno della *Signorina Felicita*. A suggerirlo sono principalmente il tema dell'addio e la partenza del poeta, malato e timoroso della morte, per luoghi esotici, una situazione che è descritta con le stesse tessere lessicali in entrambi i testi:

«Viaggio con le rondini stamane...» «Dove andrà?» – «Dove andrò! Non so...» Viaggio, viaggio per fuggire altro viaggio... Oltre Marocco, ad isolette strane, ricche in essenze, in datteri, in banane, perdute nell'Atlantico selvaggio...	Anche te, cara, che non salutai di qui saluto, ultima. Coraggio! Viaggio per fuggire altro viaggio. In alto, in alto i cuori. E tu ben sai. In alto, in alto i cuori. I marinai cantano leni, ride l'equipaggio; l'aroma dell'Atlantico selvaggio mi guarirà, mi guarirà, vedrai.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nella redazione a stampa della *Signorina Felicita* si leggono invece alcuni versi che nella versione manoscritta della poesia sono posti come preludio: si tratta

¹⁸⁹ È probabile che, anche in questo caso, dietro la figura della donna abbandonata ci sia lo spettro di Amalia: si veda la lettera del 21 marzo 1908, in cui Gozzano le comunica l'imminente e lunga partenza e le scrive come commiato «in alto i cuori Amica mia valorosa!» che riprende In alto, in alto i cuori. E tu ben sai

dell'intervallo in cui Gozzano paragona, con note stucchevoli, la sua partenza a quella delle «diligenze che andavano al confine...»

Giunse il *distacco*, *amaro senza fine*,
e fu il distacco d'altri tempi, quando
le amate bionde lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando
diligenze che andavano al confine...
(*La signorina Felicita*, vv. 424-428)

Il «distacco – amaro senza nome!» ritorna anche nella versione manoscritta di *Anche a te, cara, che non salutai*

Ah! Perdonami, dunque, o benedetta,
se nel *distacco – amaro senza nome!* –
io non cercai parole alla tua pena
(*AGVII a-b*, vv. 9-11)

I numerosi contatti inter e intra testuali suggeriscono un forte collegamento tra i due testi: è possibile quindi che *Anche a te, cara, che non salutai* fosse in principio quell'intermezzo esotico che doveva intervallare il poemetto, in un secondo momento espunto e diventato una poesia autonoma. Un caso analogo riguarda *In casa del sopravvissuto* e *Torino*: la genesi delle due poesie è documentata alle pagine 31-35 di *AGVIIIa1*. Sembra ripetersi l'effetto *matrioska* già accertato nel caso de *L'Elogio* e *Convito*, solo sospettato per la coppia de *La signorina Felicita* e *Anche a te, cara, che non salutai*. A proposito del dittico, Andrea Rocca ne ha dato conto con queste parole:

-pp. 31-35: pagine prive di indicazioni epigrafiche, ma esplicitamente riferite a *Torino* e *In casa del sopravvissuto*, dittico della cui tessitura in sestine documentano l'origine unitaria.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Andrea Rocca, «Un gros meuble à tiroirs», in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016 cit. p. 56.

L'origine unitaria, simile a quella dell' *Elogio* e di *Convito*, sembra essere palese: si dà qui una parziale lettura della versione manoscritta di *In casa del sopravvissuto* e di *Torino* per mostrare lo stretto rapporto di concatenazione:

[31] [precedono i versi e parole-rima (coorte/stelle/porte *affiancate a* Torinese/ Torinese/ Torino) *referibili a* In casa del sopravvissuto)

31 Come una stampa antica Torinese
35-42 È questa l'ora antica Torinese
È questa l'ora vera di Torino
L'ora ch'io dissi del Risorgimento
L'ora in cui penso a Massimo D'Azeglio
Adolescente ai «Miei ricordi» e sento
d'essere nato troppo tardi!

[...]

O mia città, ritorno! Visitai
mari lontani, porti immaginari
e favolosi come gli scenari,
isole chiare dove i marinai
trafficcavano spezie e legni rari
e dove Maggio non tramonti mai...
[*seguono i vv. 19-24 di* In casa del sopravvissuto]

Se nei casi de *L'Elogio* e *Convito* e *La signorina Felicita* e *Anche a te cara che non salutai...* le coppie sono state separate e le poesie collocate a distanza l'una dall'altra (o addirittura non presenti nella versione a stampa dei *Colloqui*, come nel caso di *Anche a te cara che non salutai...*), *Torino* e *In casa del sopravvissuto* conservano il loro ruolo di «sequenza intermedia» all'interno della raccolta.

2.8 - Isotopie spaziali

Se da un lato un "libro di poesia" deve possedere una progressione di senso e una cronologia coerente, dall'altro sono altrettanto importanti le concordanze di tipo topologico, da Zanato e Comboni indicate come «isotopie spaziali». Testa ha già

messo in luce come i testi di un vero “libro di poesia” siano uniti tra loro sia sul piano spaziale sia sul piano temporale:

È anche attraverso la continuità del piano temporale e spaziale che i vari testi si legano tra loro: i continui ritorni su un luogo e l'iterarsi di un processo verbale, e, più ampiamente, temporale creano un intrecciato sistema di risposdenze ed agiscono sul lettore come una spinta al collegamento delle parti dell'organismo testuale. È quindi evidente che non si può ridurre l'importanza di queste isotopie ad una semplice funzione “indicativa”.¹⁹¹

Nei *Colloqui*, in cui le concordanze topologiche sono numerose e ben evidenziabili, sembra esserci l'alternanza tra due piani spaziali principali: quello provinciale e quotidiano di Torino e del Canavese e la dimensione esotica indiana, in bilico tra esperienza vissuta e proiezione onirica, seguendo un alternarsi prospettico tra luoghi reali e conosciuti e posti visitati fuggacemente e in maniera parziale durante la villeggiatura indiana, un sottile gioco di specchi in cui le due realtà si alternano fino a sovrapporsi. La geografia diventa l'ennesimo espediente per dare voce al sentimento di nostalgica mancanza che è cifra stilistica della poesia di Gozzano: quando il poeta è chiuso tra le mura di Torino sogna l'esotico, per poi rimpiangere, viceversa, la città dopo la partenza.

Quante volte fra i fiori, in terre gaie,
sul mare, tra il cordame dei velieri,
sognavo le tue nevi, i tigli neri,
le dritte vie corrusche di rotaie
l'arguta grazia delle tue crestaie,
o città favorevole ai piaceri!
(*Torino*, vv. 1-6)

Nella provincia torinese è ambientata *Il gioco del silenzio*, la cui ignota località – chiamata appunto il «paese sconosciuto» – è stata individuata da Aldo De Toma nel

¹⁹¹ Enrico Testa, *Il libro di poesia*, cit. p. 56.

paese di Castellamonte, capolinea della ferrovia detta “canavesana”, di cui Gozzano si serviva spesso per andare a Agliè.

Anche *L'Assenza* ha un'ambientazione canavesana: la casa descritta è probabilmente il Meleto, immersa nel verde del giardino e lontana dal “tran-tran” torinese. Lo stagno, poco distante dalla villa e ancora oggi visitabile – «lo stagno risplende. Si tace / la rana. Ma guizza un bagliore / d'acceso smeraldo» (vv. 21-23) – è lo stesso presente anche in *Primavere romantiche*.

Esplicitata dal testo stesso è la posizione di Villa Amarena, abitazione della giovane Felicità, dalla cui soffitta, simile a un disegno smaltato, appare tutto il Canavese, descritto minuziosamente come un quadro:

Non vero (e bello) come in uno smalto
a zone quadre, apparve il Canavese.
Ivrea turrata, i colli di Montalto,
la Serra dritta, gli alberi, le chiese;
(vv. 175-178)

Accanto al Canavese e all'India c'è senza dubbio la Liguria, alla quale il destino di Gozzano sembra legato. All'ambientazione genovese infantile e adolescenziale è da ricollegarsi la poesia della “cattiva signorina” di Pegli, *Cocotte*: nella prima apparizione su «La Lettura» è datata «Cornigliano ligure, 1889-1908», il luogo di villeggiatura dove la famiglia Gozzano trascorreva le proprie estati. Al periodo adolescenziale risale il sonetto *La medicina*, in cui ricorre la tipica flora ligure di «palmeti» e «agrumi» che popolerà in seguito la poesia degli *Ossi* montaliani: «Non so che triste affanno mi consumi: / sono malato e nei miei dì peggiori.../ Tra i balaustri il mar scintilla fuori / la zona dei palmeti e degli agrumi., vv. 1.4».

La geografia dei *Colloqui* è legata a doppio filo all'esperienza biografica del poeta: se da ragazzo Gozzano aveva frequentato le porte di Genova per le vacanze in famiglia¹⁹², dall'età di ventiquattro anni il soggiorno è legato alla malattia. In *Alle soglie*, uscita il 15 giugno 1907 sulla «Rassegna latina» con la dedica a Giovanni Cena e la datazione «San Francesco d'Albaro - Abazia di San Giuliano», l'itinerario ligure a

¹⁹² Cfr. Alessandro Ferraro, *La fiera di galleria Mazzini e il levante di Guido Gozzano*, in *Genova di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, il Palindromo, 2020, pp. 37-65.

scopo terapeutico, che la tubercolosi gli costringe a intraprendere, è elencato con dovizia di particolari topografici: «Nervi...Rapallo...San Remo...cacciare la malinconia; / e se permette faremo qualche radioscopia...».

2.5.3 - Testi di pentimento religioso

A questa altezza cronologica è legata anche la poesia *Nell'abazia di San Giuliano*, che oggi leggiamo tra le *Poesie sparse*. La genesi è documentata nel quaderno preparatorio dei *Colloqui*, AGVII a-b, a testimonianza del fatto che sarebbe dovuta confluire nella redazione finale. Gozzano la scrisse durante il suo primo soggiorno curativo presso la pensione la Marinetta, a San Giuliano Albaro, località alle porte di Genova.

In un canzoniere canonico, questa poesia potrebbe corrispondere a un «testo di pentimento religioso»: si tratta infatti di un'invocazione a Dio dai toni parodici, in cui Gozzano chiede “perdono” della sua mancanza di fede e di conseguenza della propria aridità sentimentale.

Buon Dio nel quale non credo, buon Dio che non esisti,
(non sono gli oggetti mai visti più cari di quelli che vedo?)

Io t'amo! Ché non c'è bisogno di creder in te per amarti
(e forse che credo nell'arti? E forse che credo nel sogno?)

Io t'amo, Purissima Fonte che non esisti, e t'anelo!
(Esiste l'azzurro del cielo? Esiste il profilo del monte?)

M'accolga l'antica Abazia; è ricca di luci e di suoni.
Mi piacciono i frati; son buoni pel cuore in malinconia.

Son buoni. “Non credi? Che importa? Riposati un poco sui banchi.
Su, entra, su, varca la porta. Si accettano tutti gli stanchi.”

Vi seggo - la mente suasa - ma come potrebbe sedervi
un tale invitato dai servi e non dal padrone di casa.

- “Riposati, o anima sazia! Riposati, piega i ginocchi!
Chissà che il Signore ti tocchi, chissà che ti faccia la grazia.”

- “Mi piace il Signore, mi garba il volto che gli avete fatto.
Oh, il Nonno! Lo stesso ritratto! Portava pur egli la barba!”

“O Preti, ma è assurdo che d’omini sul tutto inumano ed amorfo
quell’essere antropomorfo che hanno creato gli uomini!”

- “E non ragionare! L’indagine è quella che offuscò il lume.
Inclinati sopra il volume, ma senza voltarne le pagine,

o anima senza conforti, e pensa che solo una fede
rivede la vita, rivede il volto dei poveri morti.”

- “O Prete, l’amore è un istinto umano. Si spegne alle porte
del Tutto. L’amore e la morte son vani al tomista convinto.”

L’isotopia ligure che il testo condivide con *Alle soglie* non è il solo filo che collega questa poesia a altre dei *Colloqui*. Un forte legame sembra infatti sussistere anche a livello metrico: *Nell’abazia di San Giuliano* è infatti in distici di doppi novenari, uno dei metri emblematici della poesia gozzaniana, che ben si presta a lunghe narrazioni in versi. La struttura metrica è analoga a quella de *L’Amica di Nonna Speranza*, in apparenza totalmente differente per le tematiche affrontate. *L’amica di Nonna Speranza* si svolge nel salotto pieno di «buone cose di pessimo gusto»: vi si affollano «scatole senza confetti», qualche «raro balocco» e addirittura delle esotiche «noci di cocco». L’unico elemento che sembra legare le due poesie sembra essere proprio il metro, se non fosse che l’ironica descrizione di Dio e dei «buoni» frati s’inserisce spontaneamente nel contesto borghese della semplicità quotidiana e un po’ stucchevole dell’ambiente gozzaniano; l’abazia è un salotto in cui stare seduti, accuditi da frati magnanimi, in attesa del padrone di casa, simile anch’egli a un signore molto «dabbene»; i toni leggeri e le rime semplici («suoni – buoni» vv. 7-8, «garba – barba» vv. 15-16) non tradiscono nessuna nota sublime o mistica. Anche Dio è inserito, con il suo dagherrotipo, tra «le buone cose di pessimo gusto».

2.5.4 - Occorrenze lessicali

Un “libro di poesia”, così come un canzoniere, possiede un proprio lessico ricorrente che ne sottolinea l’unitarietà. È dunque il caso di soffermarsi su alcune occorrenze lessicali che tornano numerose nei *Colloqui* e ne

ispessiscono il “filo ciclico”, più volte menzionato da Gozzano nelle sue lettere. Alcune di queste “parole-chiave” ricorrono in posizioni incipitarie o conclusive, altre si ripetono in più testi creando parallelismi e legami intertestuali tra le poesie. Tra queste si vedano:

- *Felicità*: il termine «felicità» chiude la poesia *Le due strade* («Fu taciturna, amore, / per te, come il Dolore...» - «O la Felicità», vv. 91-92.) e apre, già dal titolo, *La signorina Felicita* – il cui sottotitolo è «ovvero la Felicità» – creando un forte legame intertestuale.
- *Fratello*: ricorre una volta nella prima poesia della raccolta, *I Colloqui*, in cui il «fratello muto» è l'*alter ego* del poeta («Ma un bel romanzo che non fu vissuto / da me, ch'io vidi vivere da quello / che mi seguì, dal mio fratello muto. / Io piansi e risi per quel mio fratello / che pianse e rise, e fu come lo spetro / ideale di me, giovine e bello.»); due volte in *Convito* («e quell'una verrà, fratello triste, / forse l'uscio picchiò con la sua nocca, / forse alle spalle già ti sta, ti tocca; / già ti cinge di sue chiome non viste... / Si dilegua con occhi di sorella / indi ciascuna. E si riprende il cuore. / “fratello triste, cui mentì l'Amore, / che non ti menta l'altra cosa bella!”, vv.31-38); una volta in *Il più atto* («senza querele, o Morte, discendo ai regni bui; / di ciò che tu mi desti, o Vita, io ti ringrazio. / Sorrido al mio fratello / Poi, rassegnato e sazio, / a lui cedo la coppa. E già mi sento lui.», vv.13-16).
- *Cuore*: la parola “cuore” ricorre ben diciassette volte nei *Colloqui*. Spesso è inserita in un'invocazione al “cuore” dai toni elegiaci come nel caso di *Alle soglie* («Mio cuore, monello giocondo...» *Alle soglie*, v.1); o di *Le due strade* («cuore che non fioristi», v. 53)
- *Amore*: ricorre diciannove volte nei *Colloqui*, spesso con lettera iniziale maiuscola.
- *Morte*: ricorre quindici volte nei *Colloqui*, spesso con lettera iniziale maiuscola.

In conclusione, i *Colloqui* sono catalogabili a pieno titolo tra i “libri di poesia” e, per certi aspetti, sono il primo vero “libro di poesia” del Novecento. Gozzano si rivela

uno dei pochi poeti primonovecenteschi in grado di costruire una raccolta che possieda l'impalcatura macrotestuale di un canzoniere contemporaneo. Questo dato è necessario per capire un aspetto fondamentale di questo poeta: in un panorama dilettantesco, in cui la maggior parte dei poeti non è capace di curare la struttura delle proprie raccolte, Gozzano riesce a dare vita a un libro che, insieme al *Canzoniere* di Umberto Saba, è la massima espressione del “libro di poesia” del nuovo secolo.

Come vedremo nel prossimo capitolo, questo fenomeno di lenta riflessione sulla costruzione del libro di poesia avviene raramente tra gli autori vicini a Gozzano, i quali non sembrano interessati alla coerenza e alla coesione delle proprie raccolte.

Riscritture crepuscolari

Rifacimenti, riscritture e parodie.

3.1 - Breve rassegna dei poeti di inizio secolo

L'inizio del Novecento è un momento cruciale di transizione nella nostra storia letteraria, in cui si consuma lo scontro tra il passato il futuro e nel quale il vecchio e il nuovo si mescolano. È stato scritto che una generazione intellettuale ha la sua egemonia in un arco di tempo che dura più o meno venticinque anni, se «nessun grande avvenimento sorge a disturbarla»¹⁹³. Quella che si colloca idealmente a cavallo tra i due secoli avrebbe dovuto concludersi nel 1925, ma la guerra «accelerò il processo di liquidazione».¹⁹⁴ Di questo gruppo fa parte anche Gozzano, che si inserisce con precisione nelle coordinate cronologiche delineate da Giuseppe Prezzolini: nasce nel 1883 e muore il 9 agosto 1916, proprio il giorno della presa di Gorizia. La sua generazione è vittima di un'insicurezza endemica, lascito scomodo di quella precedente: da un lato gli autori sono ancora inevitabilmente legati alla produzione poetica ottocentesca, dall'altro comincia a farsi strada il bisogno di una rottura con la tradizione. In questo clima, denso di cambiamenti, nasce e si sviluppa la corrente crepuscolare, che non segue una precisa dottrina; non ha una sede specifica e non è una realtà auto-istituita. Non ha insomma consapevolezza di sé: deve il suo nome e la sua identità alla critica,¹⁹⁵ che sembra addirittura voler decidere chi ne faccia realmente parte.¹⁹⁶ Non ha le peculiarità di una vera scuola o di un movimento compatto come quello Futurista,¹⁹⁷ e i suoi centri principali sono dislocati in città distanti tra loro: il crepuscolarismo romano; quello fiorentino con qualche influenza emiliano-romagnola e quello torinese. I contatti tra i diversi

¹⁹³ Giuseppe Prezzolini, *La cultura italiana*, Milano, Corbaccio, MCMXXX, p. 96.

¹⁹⁴ Ivi.

¹⁹⁵ È stato Giuseppe Antonio Borgese che in un articolo sulla "Stampa", dal titolo *Poesia crepuscolare*, uscito il primo settembre 1910, a inaugurare per la prima volta il movimento crepuscolare.

¹⁹⁶ Sulla "Voce" del 16 novembre 1911 Scipio Slataper pubblica *perplexità crepuscolare* e allarga la «famigliola poetica» adottando 4 fratelli: Corazzini, Gozzano, Saba e Palazzeschi.

¹⁹⁷ Cfr. Vallone «in verità, qui [nel crepuscolarismo] né si ebbero maestri che dettassero né scolari che esaguissero, cosa che invero non accadde mai in una scuola che promuove poesia; ma non ci furono anche né accordi né collegamenti tra il cenacolo romano del Corazzini, del resto di breve vita anche se di fervida operosità, e il Gozzano o tra questi ed altri, come per esempio il Moretti, che scrivevano ed operavano in altre provincie. Mancò più che altro una professata poetica, una dichiarata norma, oltre quella che indirettamente si ricava dal testo delle poesie, a cui, più o meno liberi, i poeti crepuscolari riferissero la loro ispirazione o su cui accompagnassero la libera voce del loro canto. Ma accadde che questi poeti senza maestro e senza poetica costituissero di fatto una scuola, sotto più aspetti, certamente omogenea concordata e coerente, come mai era accaduto, in circostanze simili, in altre occasioni» (Aldo Vallone, *I crepuscolari*, Palumbo, Palermo, 1960, p.8).

gruppi, come testimoniano i numerosi carteggi tra i vari autori, non sono abbastanza consistenti da favorire un fertile scambio di idee. La «scuola dell'ironia»,¹⁹⁸ così compatta e omogenea come ha voluto presentarla Marziano Guglielminetti, non è mai esistita, se non nella mente di chi ha cercato di tracciarne i contorni. Ci sono invece tanti piccoli cenacoli dislocati in diverse zone d'Italia,¹⁹⁹ una situazione in cui è difficile per il singolo uscire dai propri confini territoriali e culturali. Malgrado l'eterogeneità geografica e la difficoltà di formare un gruppo definito, si sviluppa un curioso fenomeno di riscritture in cui sembra essere implicata la maggior parte dei poeti. Numerosi sono i testi, databili nel periodo che va dalla fine dell'ultima decade dell'Ottocento fino agli anni '10 del Novecento, che sviluppano gli stessi *topoi*, i quali ritornano nelle raccolte di poeti tra loro geograficamente lontani o appartenenti a diversi cenacoli: alcuni tra i motivi più comuni sono la casa abbandonata; il sogno dell'isola esotica di matrice settecentesca; il rifiuto dell'offerta amorosa; il *topos* della chioma femminile; la rievocazione di amori del passato. Queste riscritture poetiche, cronologicamente vicine e stilisticamente affini, sembrano possedere delle precise caratteristiche: si articolano su un meccanismo di allusione letteraria consapevole, basato quindi non sulla reminiscenza, ma sull'imitazione volontaria di uno o più testi da parte dell'autore.²⁰⁰ Sembra esserci un codice comune che si esprime tramite precisi rimandi intertestuali e puntuali riprese tematiche e stilistiche. Alcune allusioni hanno un carattere celebrativo nei confronti del testo di riferimento, altre devono essere lette necessariamente in chiave ironica e parodica. Ma il modello originario spesso non è individuabile con facilità, a causa dell'eccessiva quantità di poesie che propongono rielaborazioni di uno stesso tema con richiami così evidenti da confondere anche lo studioso più attento. È probabile che non esista un archetipo dal quale derivino i vari rifacimenti, come invece era stato nel caso del petrarchismo

¹⁹⁸ Cfr. Marziano Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gossano e i vicini»,* Firenze, Olshki, 1984.

¹⁹⁹ Asor Rosa ha efficacemente espresso, tramite una metafora, le difficoltà della giovane letteratura del primo Novecento: «Se si dovesse tradurre in termini geografici il senso di questa collocazione di forze, bisognerebbe disegnare tanti cerchietti, qua e là, apparentemente un po' a caso, sulla carta d'Italia: una serie di piccoli vortici periferici, che si muovono timidamente alla ricerca di un rapporto fra loro e verso un centro, senza mai raggiungerlo, oppure, quando lo abbiano raggiunto, staccandosene poco dopo, in preda a un'incontentabilità e suscettibilità senza pari» Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia – Dall'Unità a oggi*, IV, Torino, Einaudi, 1975, p. 1271.

²⁰⁰ Per approfondire il tema dell'intertestualità e del concetto di "reminiscenza" e "imitazione" cfr. Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

quattrocentesco. Il fenomeno, per quanto sia ben evidenziabile, sembra ridursi a un sentimento poetico condiviso dal quale tutti i questi poeti coetanei traggono ispirazione. C'è un continuo riutilizzo di materiale stereotipato,²⁰¹ la poesia non trova più nutrimento in un'idea originale ma si alimenta della riscrittura di motivi noti già alla produzione precedente. In questo meccanismo gioca un ruolo chiave anche il profilo del poeta crepuscolare, che è assai lontano dall'erudizione degli autori ottocenteschi: si tratta di autori molto giovani, che non hanno una formazione umanistica e che si dedicano alla poesia come passatempo. Alcuni hanno studiato Legge (Vugliano; Oxilia; Gozzano) altri non hanno studiato affatto (il caso più noto è quello di Govoni). C'è chi, come Emilio Agostini, fa addirittura il farmacista: proprio come quell'amico che Gozzano irride nella sua poesia, *Il commesso farmacista*, il quale, nel tempo libero, scrive pessimi versi per la moglie morta. Sono quindi, almeno per la maggior parte, poeti «non professionali».²⁰² Spesso, da un lato per l'insicurezza che sembra caratterizzare questa generazione poetica, dall'altro, in mancanza di quella capacità di scrivere versi propria dei predecessori, questi autori rimpastano le parole di altri, dando luogo a una sorta di continua riscrittura. In questo fitto e eterogeneo panorama poetico, Gozzano riesce a far sentire la propria voce e lo fa, paradossalmente, riscrivendo più di altri e superando quasi sempre e di gran lunga il proprio modello.

Quindi, se per certi aspetti l' "istinto predatorio" sembra essere insito nell'animo di Gozzano fin dalla nascita, inserendosi nel ben delineato quadro psicologico del poeta, per altri la tendenza a attingere a fonti letterarie è tipica del periodo storico in

²⁰¹ Le riviste contribuivano alla creazione di questi *topoi*, dal momento che spesso imponevano un tema da trattare (poesie a sfondo marino; poesie a sfondo campestre ecc...). Ricaviamo l'informazione da una lettera di Cosimo Giorgieri Contri a Mario Novaro – direttore de «La Riviera ligure» – in cui il poeta invia al direttore una prosa e una poesia che non parlano affatto di argomenti marini:

«Egregio Sgr. Direttore della Riviera Ligure,

Le mando una prosa e una poesia, entrambi *non parlanti affatto d'amore*. Soltanto, siccome ho visto che i collaboratori della Riviera erano lasciati liberi dall'obbligo di trattare argomenti marini, così prosa e poesia non sono d'indole marina» *Lettere a «La Riviera ligure»*, I, 1900-1905, a cura di Pino Boero, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1980, p. 4.

²⁰² Come ha scritto Mengaldo, uno dei motivi principali del crepuscolarismo è quello del rifiuto del «poeta-vate»: non solo i crepuscolari sono degli "anti-vati", ma «sono anche, come ha indicato acutamente Solmi, i primi poeti (o quasi) non accademici; e io rincarerei: i primi (o quasi) che deprofessionalizzano la poesia, i primi poeti non professionali» Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*. Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 15.

cui si è trovato a vivere, il cui panorama culturale autorizza e alimenta il fenomeno della riscrittura. L'imitazione pare essere un caposaldo del cenacolo poetico di inizio secolo: ciò che è di moda non tarda mai a diffondersi a macchia d'olio. In questo atteggiamento imitativo, c'è tutta l'educazione borghese della quale questi poeti, volenti o nolenti, sono schiavi. Un esempio apparentemente banale, ma indicativo: secondo la leggenda tramandata da Emilio Zanzi, Gozzano avrebbe scritto, sul tavolino di marmo della pasticceria Baratti, il testo della poesia *Le golose*, dedicata alle clienti del negozio. Doveva essere una pratica di gran moda, se anche l'amico di Guido, Ernesto Ragazzoni, era noto perché lasciava i testi poetici come mancia sul tavolo dei bar.²⁰³

Il vario mondo delle riviste non aiutava a selezionare e mettere in risalto il singolo poeta: spesso le raccolte appena uscite erano recensite - tra una *réclame* del sapone e un necrologio - in un unico articolo e comparate l'una all'altra, senza che il poeta più meritevole avesse uno spazio a lui dedicato; al massimo poteva ambire a avere una colonna intera, che costituiva già un risultato.²⁰⁴ Questo favoriva sia una generale confusione di titoli e autori, sia la concezione che nel panorama poetico primonovecentesco non vi fossero dei grandi nomi, ma un gruppo di poeti, "o quasi", che si diletta a scrivere dei versi.

Si è più volte detto che Gozzano era «avvezzo a prestare la propria firma o a prenderne in prestito l'altrui»,²⁰⁵ come lo erano anche i suoi colleghi. Sul fatto di prestare la propria firma sussistono ancora dei dubbi, dal momento che Guido sembra assai geloso della propria poesia, mentre non si fa scrupoli a far propri i testi degli altri. Se in alcuni casi si limita a prendere un'idea e a rielaborarla in maniera nuova e personale, in altri i debiti sono molti più ingenti. Questo atteggiamento poco ortodosso deve essere stato almeno in parte il motivo per cui molti intellettuali

²⁰³ Cfr. Carlo Trabucco: «Era il tempo della scapigliatura torinese che aveva per protagonisti Ernesto Ragazzoni, poeta che lasciava per mancia ai camerieri versi scritti sul marmo dei tavoli» (Carlo Trabucco, *Questo verde canavese. Nove poeti*, II, Torino, Società editrice internazionale, 1960, p.134).

²⁰⁴ Sono pochissime le recensioni a *La via del rifugio* che trattino la raccolta singolarmente, senza inserirla in una rassegna di libri appena editi. Il 7 aprile 1907, la prima stroncatura di Italo Maria Angeloni sul «Momento», nella sua cronaca *Poesie d'aprile*, parla in maniera assai positiva delle poesie di due donne (Giulia Cavallari Cantalamessa e Amalia Guglielminetti), mentre stronca *La via del rifugio*.

²⁰⁵ Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p. 132.

e colleghi lo ricordano sotto una luce assai negativa: primo tra tutti Aldo Palazzeschi, che in una lettera a Marino Moretti datata 14 novembre 1959 ne parla come di un individuo arido e falso, un borghese antipatico e sfrontato:

Grazie del Gozzano che molto e nostalgicamente mi ha interessato, grazie di cuore, ma il tuo commento mi è piaciuto molto più delle sue lettere dalle quali risulta un borghese arido e tutt'altro che simpatico. Forse la malattia lo faceva diventare così ruvido, però il povero Sergio con la medesima malattia era tutto il contrario.²⁰⁶

L'antipatia per Gozzano trapelava già in una lettera a Marinetti dell'aprile 1911, in cui Palazzeschi lo dipingeva come un bugiardo che ama farsi pubblicità e che rielabora malamente materiale poetico non suo, adoperando una «buona semplicità di dire» per riciclare «vecchi motivi»:

Quel Don Giovanni andato a male di Guido Gozzano nel suo psicologico sputtanamento. Quella è *réclame!* Che ti lavora sotto sotto senza che nessuno se ne accorga! I Colloqui sono un pietoso rancidume di vecchi motivi arruffianati con buona semplicità di dire rubata a Graf, a Giulio Orsini, a Govoni, a Sergio Corazzini, e a me!²⁰⁷

Lo stesso Marino Moretti²⁰⁸ con il tempo ha avuto dei ripensamenti. Anche lui sembra essersi reso conto dell'istinto predatorio del collega e del suo atteggiamento sfrontato. Un'altra testimonianza interessante della poca fama di cui godeva Gozzano è quella di Govoni, il quale, sentendosi accusato di essere a sua volta un poeta che saccheggia i versi altrui, scrive:

²⁰⁶ Marino Moretti-Aldo Palazzeschi, *Carteggio III. 1940-1962*, a cura di Francesca Serra, Roma, Edizioni di storia e letteratura. Università degli studi di Firenze, 2000, p. 292.

²⁰⁷ Marinetti-Palazzeschi, *Carteggio I. 1905-1925*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, p. 46.

²⁰⁸ Cfr. anche in questo caso il carteggio Marinetti-Palazzeschi «Del resto lo stesso Moretti, in una lettera a Palazzeschi del marzo 1911 (*Moretti-Palazzeschi*, p.46) aveva definito *I colloqui* un libro “così arido da far pena!” e “poeta un po' arido” di cui pure, fino a quel momento, era stato sempre entusiasta ammiratore.» (Marino Moretti-Aldo Palazzeschi, *Carteggio III. 1940-1962*, pp.292.

A dire la verità, alla data dell'uscita del primo manifesto del Futurismo (22 febbraio 1909), io avevo già pubblicato i miei quattro primi libri di poesia rivoluzionaria, cioè: *Le fiale*; *Armonia in grigio et in silenzio*; *Fuochi d'artificio*; *Gli aborti*. I primi due libri, *Fiale e Armonia in grigio et in silenzio*, portano una data che non è priva di importanza storica: anno 1903. Essi segnano dunque non solo una precedenza assoluta sulla poesia crepuscolare del Corazzini e del Gozzano, ma stabiliscono inequivocabilmente il preciso punto di distacco della nuova poesia, dalla poesia della triade Carducci, Pascoli, d'Annunzio. Bisogna prendere debita nota che il grosso libro de *Gli aborti*, uscito nel 1907, era rimasto manoscritto per più di un anno nella calde care mani dell'indimenticabile Corazzini che non sapeva distaccarsene, e che il Corazzini cominciò a scrivere in versi liberi solo dopo che ebbe letta e ammirata la mia *Armonia* [...]. A proposito della *Via del rifugio* di Guido Gozzano, un giorno Marino Moretti ebbe a confessarmi «Mi sembra impossibile che Guido Gozzano abbia potuto scrivere la *Via del rifugio* senza aver letto i tuoi *Fuochi d'artificio*! Una volta o l'altra gli dico a bruciapelo: - Gran bel libro di poesia i *Fuochi d'artificio* di Corrado Govoni! Così saprò finalmente la verità.»²⁰⁹

Guido sembra essere incline a inimicarsi i proprio colleghi. Paolo Zublena ha scritto che c'è un Gozzano "nascosto", alludendo al fatto che molte delle fonti da lui utilizzate sono così ben occultate da non poter essere individuate.²¹⁰ Forse è più giusto dire che c'è un Gozzano che "nasconde" tutto questo, come che c'è un'intera letteratura "occultatrice" che si nutre di richiami intertestuali e riscritture: un lungo elenco di autori che, forse per scarsa immaginazione, forse per incapacità, forse per gioco, non ricama versi su argomenti fin troppo inflazionati.

3.2 - L'isola non trovata

Nessun tema ha avuto tanta fortuna come quello legato all'immaginario dell'isola, luogo magico le cui radici affondano in profondità nella tradizione e si diramano

²⁰⁹ Corrado Govoni, *Revisione della poesia futurista*, cit.

²¹⁰ Paolo Zublena, *Gozzano nascosto*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, cit., pp. 121-134.

capillarmente fino a toccare più di un genere letterario: l'isola è la dimensione in cui più spesso hanno trovato spazio le narrazioni per l'infanzia, dai romanzi di Emilio Salgari alle vicende di Gulliver di Jonathan Swift e alle isole di Jules Verne, fino alla celebre *Neverland* nata dalla fantasia di James Barrie, ma è anche l'archetipo ideale di diversi concetti legati alla sfera filosofica; sembra esserci infatti un legame tra le censure mosse da Rousseau alla civiltà organizzata e il misticismo esotico che dilaga tra Otto e Novecento, così come al bisogno di evasione antiborghese sono legati il romanzo *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint Pierre e tutti quei testi intrisi di esotismo quali quelli di Loti, Lévi-Strauss e Ginsberg.

I poeti di inizio Novecento, precoci recettori degli spunti letterari provenienti dal mondo esterno, individuano nel tema insulare un facile spunto dal quale trarre ispirazione, al punto che molti autori si cimentano nella descrizione di terre sconosciute o inventate, luoghi in cui le navi non possono attraccare, posti magici dove si trovano castelli stregati, novelle isole di Alcina di ariostesca memoria. Sembra evidente che le riscritture qui analizzate non hanno intento parodico ma ripropongono in chiave seria un argomento che aveva avuto larga fortuna nella letteratura di fine Ottocento.

Nell'intricato "gioco di specchi" che questi poeti mettono in atto sono particolarmente significativi i titoli dei singoli testi poetici, perché questi si richiamano a vicenda con minime varianti a dimostrazione che non c'è alcuna volontà di nascondere il meccanismo di riscrittura: *Isola arcana*; *Isola favolosa*; *Isola del silenzio*; *Dreamland*; *Isola del sogno* sono solo alcuni esempi della fitta tradizione che si affolla intorno a questo tema fortunato. Un punto di riferimento fondamentale per la ricezione della tematica insulare da parte dei crepuscolari è stato Arturo Graf - maestro di Gozzano e di molti tra i poeti crepuscolari - che ne ha largamente parlato in un saggio intitolato *Il mito del Paradiso terrestre*, uno studio in cui sviluppa le origini e la fortuna di questo motivo:

Ma, prima di passar oltre, non sarà fuor di luogo ricordare che l'idea di porre in un'isola segregata la stanza dei beati, o di attribuire ad isole remote ed incognite una felicità non concessa al resto della terra, è una idea naturale, molto antica e molto diffusa. L'Elisio fu posto in una o più isole; e, tutti sanno quanto dagli

antichi siasi favoleggiato intorno alle famose Isole Fortunate. L'isola dei Feaci, e l'isola di Ogigia, descritte da Omero, sono terre di letizia e di felicità; e l'isola di Pancaja, descritta da Diodoro Siculo, ha con l'Elisio non piccola somiglianza. L'Atlantide di Platone e la Merope di Teopompo erano immuni dagli infiniti mali, cui vanno soggette l'altre contrade abitate dagli uomini. Oltre al monte Kâf, gli Arabi avevano l'isola di Vacvac, ricordata nei viaggi di Sindbad delle *Mille e una notte*, e di cui tante meraviglie narrano Masûdi e altri; e avevano le isole Saili, le quali erano di tanta vaghezza e felicità che chi vi approdava dimenticava il resto del mondo. Di un' isola dalle poma d'oro narrarono le meraviglie i Celti. L'isola paradisiaca sorgeva dalle acque di quel misterioso oceano che fasciava tutto intorno la terra abitabile. L'immaginazione di quest'oceano, antichissima, dacché, prima che nei poemi di Omero e di Esiodo, trovasi in India e in Caldea, durò viva quanto il medio evo. Isidoro di Siviglia l'accetta, e l'accetta ancora il Boccaccio, quando il medio evo si chiude: le mappe la figurano. Notisi, a tale riguardo, che, secondo Giuseppe Flavio, il fiume il quale esce dal Paradiso, cinge tutta la terra, e che San Giovanni Damasceno fa di quel fiume e dell'oceano circondante una cosa sola. E molte mappe figurano anche l'isola, posta bensì in Oriente, ma non sempre, come si può ben credere, nel medesimo luogo²¹¹.

La fortuna del *leitmotiv* nella poesia crepuscolare è la prova del conflitto che affligge questa generazione: i crepuscolari hanno a lungo cercato di prendere le distanze dalla letteratura idealista e positivista, prediligendo i temi dello spiritualismo e del misticismo, proponendo una forma di neoidealismo irrazionalistico.²¹² È strano quindi che sia così facile imbattersi in un tema che molto più di altri ripropone la dottrina filosofica ereditata dal naturalismo francese. *L'isola felice* o *isola non trovata* è cara anche a Gozzano²¹³: non è solo la chiave di lettura di *Paolo e Virginia*, la canzone

²¹¹ Arturo Graf, *Il mito del Paradiso terrestre*, che fa parte della raccolta *Miti, leggende e Superstizioni del Medio Evo*, Roma, Plurima, 1989, p. 356.

²¹² Cfr. Angela Ida Villa, *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*, Pesaro, Il Metauro, 2008.

²¹³ Nel suo articolo Angela Casella (Angela Casella, *Le isole non trovate*, «Studi Novecenteschi», (1976), pp. 123-135) propone un esaustivo resoconto della tradizione delle «Isole felici»; «Isole fortunate». Nel Rinascimento, le «Isole remote» e le «Isole felici» erano le Canarie e le Indie Orientali. Nei poemi cavallereschi del '500 le Indie Orientali sono indicate con nomi diversi ma affini: «distanti» sono quelle nell'*Orlando Innamorato* (cfr. I, XIX, 21, 7; XX, 20, 4; I, XXI, 49, 3; I, XXII, 36, 2) «Estreme» o «Ultime» nell'*Orlando Furioso* (VI, 34, 1-2; XXXIX, 62, 5-6) e «Remote» nelle *Lusiadi* di Camões. Le Canarie sono denominate «Felici» (cfr. *Orlando Innamorato*, II, XII, 13, 3;

ispirata al celebre romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, ma anche de *La più bella*.²¹⁴, pubblicata nel luglio 1913 su «La Lettura» accompagnata dell'immagine di un enorme veliero, opera del pittore e illustratore palermitano Aleardo Terzi.

Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata:
quella che il Re di Spagna s'ebbe da suo cugino

Il Re di Portogallo con firma suggellata
e bulla del Pontefice in gotico latino.

L'Infante fece vela pel regno favoloso,
vide le Fortunata: Iunonia, Gorgo, Hera

e il Mare di Sargasso e il Mare Tenebroso
quell'isola cercando...Ma l'isola non c'era.

Invano le galee panciute a vele tonde,
le caravelle invano armarono la prora:

con pace del Pontefici l'isola si nasconde
e Portogallo e Spagna la cercano tuttora.

L'isola esiste. Appare talora di lontano
tra Teneriffe e Palma, soffusa di mistero:

«...l'Isola Non-Trovata!» il buon Canariano
Dal Picco alto di Teyde l'addita al forestiero.

La segnano le carte antiche dei corsari:
...HiSola da-trocarSi?...HiSola pellegrina?...

Gerusalemme liberata XV, 35, 3) o «Beate» (cfr. Boiardo, *Amorum libri*, XXIX, 10; LXXXII, 4, 9; *Furioso*, XV, 7, 2).

²¹³ Cfr. ancora Angela Casella che sostiene che l'isola di Gozzano richiami «a temi e miti espressi in alcune composizioni di Graf e in modo particolare in una poesia intitolata appunto *Isola arcana*. Tuttavia, a parte la tematica comune, non esistono affinità dirette e testuali. Mentre ad esempio nella composizione grafiana è assente ogni esplicito riferimento storico e culturale, in quella gozzaniana questi abbondano[...]. In realtà, per i materiali dati di questa sua composizione Gozzano è debitore, oltre che alla poesia, alla dottrina del Graf e noi siamo in grado di ritracciarli non nelle raccolte in versi ma nei saggi dell'illustre studioso. La storia dell'Isola perduta è infatti tracciata con vivacità e dovizia di particolari in un lungo capitolo intitolato *Il mito del Paradiso terrestre*, che fa parte della raccolta *Miti, leggende e Superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1892.» Angela Casella, *Le isole non trovate*, cit., pp.130-132.

²¹⁴ *La più bella!* è senza dubbio uno dei testi più studiati di Gozzano. Angela Casella ha individuato numerose fonti letterarie alla base dell'immaginaria isola di Gozzano, un discorso portato avanti da Riccardo Donati nel suo commento al testo *Diventare isola*. «*La più bella!*» di Guido Gozzano (Riccardo Donati, *Diventare isola*. «*La più bella!*» di Guido Gozzano, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 115-133).

È l'isola fatata che scivola sua mari:
talora i naviganti la vedono vicina...

Radono con le prore quella beata riva:
tra i fiori mai veduti svettano palme somme.

Odora la divina foresta spessa e viva.
lacrima il cardamomo, trasudano le gomme...

S'annuncia col profumo, come una cortigiana,
l'Isola Non-Trovata...Ma, se il pilota avanza,

rapida si dilegua come parvenza vana,
si tinge dell'azzurro colo di lontananza...

Una qualche influenza sul testo di Gozzano deve averla avuto Arturo Graf, che aveva scritto una poesia intitolata *Isola Arcana*.²¹⁵

Sovra un tacito mar, che del catrame
più buje le assonnate acque distende,
come uno smisurato orbe di rame
obliquo il sol dall'orizzonte splende.

Quivi (se il ver si narra) in sovrumana
quiete sorge al dubbio di, remota
da tutte genti, a tutte genti ignota,
una miracolosa isola arcana.

Il neghittoso marinar, che in sua
muta contemplazion smarrito siede
sul mar, dinanzi all'errabonda prua,
come un sogno talor splendor la vede.

Vede su lieti poggi, entro giardini

²¹⁵ Cfr. ancora Angela Casella che sostiene che l'isola di Gozzano richiami «a temi e miti espressi in alcune composizioni di Graf e in modo particolare in una poesia intitolata appunto *Isola arcana*. Tuttavia, a parte la tematica comune, non esistono affinità dirette e testuali. Mentre ad esempio nella composizione grafiana è assente ogni esplicito riferimento storico e culturale, in quella gozzaniana questi abbondano[...]. In realtà, per i materiali dati di questa sua composizione Gozzano è debitore, oltre che alla poesia, alla dottrina del Graf e noi siamo in grado di ritracciarli non nelle raccolte in versi ma nei saggi dell'illustre studioso. La storia dell'Isola perduta è infatti tracciata con vivacità e dovizia di particolari in un lungo capitolo intitolato *Il mito del Paradiso terrestre*, che fa parte della raccolta *Miti, leggende e Superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1892.» Angela Casella, *Le isole non trovate*, cit., pp.130-132.

meravigliosi, sfavillar palazzi
d'oro e diäspro, e nitidi terrazzi,
e scallee che d'argento hanno i gradini.

Ode vagar sopra l'immobil onda,
pel cheto ciel, con lente ali sonore,
Una soave melodia profonda,
ebbra di voluttà, ebbra d'amore.

Ascolta come trasognato e guarda,
acceso il cor di brama e di speranza,
e verso quella fulgida sembianza
drizza la prora affaticata e tarda.

Vano desio, speme fugace e vanal
sul mar che senza termine s'adegua
scorre l'isola ignota e s'allontana,
poi repentinamente si dilegua.

Volge il deluso marinar la fronte,
e il ciel con gli occhi, e il mar d'intorno scruta,
e come un sogno, dietro a sé, perduta
l'isola vede in fondo all'orizzonte.

L'isola di Graf è detta «miracolosa» e «a tutte genti ignota», appare e scompare in maniera intermittente. È il marinaio che, in muta contemplazione, la vede apparire all'orizzonte: lussureggiante e scintillante, accompagna la sua epifania una musica celestiale. Ma poi, come è apparsa, se ne va («scorre l'isola ignota e s'allontana, /poi repentinamente si dilegua», v.25-26). Le isole di Graf e di Gozzano scivolano letteralmente sull'acqua, come barche nel mare. Come il «neghittoso marinar» (v.9) di *Isola arcana*, anche i naviganti de *La più bella!* l'hanno vista comparire all'orizzonte come un miraggio («È l'isola fatata che scivola sua mari: talora i naviganti la vedono vicina...», vv.19-20).

Ben prima dell'uscita de *La più bella!*, Carlo Vallini proponeva il tema insulare aggiungendovi inedite sfumature autobiografiche: infatti è stato lui a contagiare Gozzano con il fascino del viaggio esotico ed è stato lui il primo a partire veramente per mare sul veliero Adelaide, salpato da Genova per la Giamaica.²¹⁶ Ne *La canzone*

²¹⁶Marziano Guglilminetti, «la scuola dell'ironia», cit., p.56.

*del mare*²¹⁷ - databile intorno al 1906 - si leggono alcuni spunti che Gozzano sottrarrà all'amico diversi anni dopo per dare vita sia a *La più bella!* sia a *Paolo e Virginia*:

Dov'è l'isola bella dai tramonti
d'oro e di sangue, ove i miei sogni ardeano
un tempo, ne le sere solitarie?
l'isola che sperduta nell'oceano
libera s'apre a tutti gli orizzonti
offrendo a tutti i venti le cesarie
verdi delle foreste millenarie?
(vv. 50-56)

Se il tema è lo stesso de *La più bella!*, i riferimenti intertestuali rimandano puntualmente alla canzone di *Paolo e Virginia*. Vallini invoca il mare, compagno ormai perduto della giovinezza condannata a un grigio e perpetuo soggiorno torinese:

O mare o mare, dov'è mai la rabbia
del solleone sopra le deserte
rive tacenti nell'ardor mortale?
Dove il rottame e la medusa inerte
Rigettati con l'alghe fra la sabbia?
(vv. 53-57)

Così, in *Paolo e Virginia*, sulla sabbia tra «le meduse attorte» e «l'alghe» c'è il corpo di Virginia, relitto del mare in tempesta:

Era l'alba e il tuo bel corpo travolto
Stava tra l'alghe e le meduse attorte,
placido come in placido sopore.
(vv. 137-140)

Poco sappiamo di Ernesto Ragazzoni, poeta di Orta vissuto tra il 1870 e 1920, collaboratore senza firma alla «Stampa» a Torino. Gozzano gli aveva donato una copia de *La via del rifugio* forse sperando in una sua recensione.²¹⁸ Ragazzoni scrive due poesie in cui la memoria grafiana e l'eredità cinquecentesca del poema

²¹⁷ Carlo Vallini, *Un giorno. E altre poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1967.

²¹⁸ Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, cit., p. 27.

cavalleresco si fondono: *L'isola del silenzio* e *Dreamland*. Ragazzoni, la cui figura ibrida non sa trovare il proprio posto nel fitto panorama primonovecentesco, alterna toni tra il serio e il faceto, elaborando un crepuscolarismo ancora intriso di tematiche e sfumature scapigliate. Le sue poesie serie hanno spesso un'ambientazione naturale paradisiaca, quasi onirica.²¹⁹Tra queste c'è *L'isola del silenzio*, isola amena, in cui ripararsi e rifocillarsi:

C'era una volta un'isola
arcana, fra le rosse
acque d'un triste oceano
sperduta. Non so più
sotto a che latitudine
od in che mar si fosse,
ma credo dovesse essere
al sud...certo laggiù...

perché vi si attorceano,
come serpenti, i nodi
delle liane. E l'agili
palme salienti al ciel,
tessendo ombre lunghissime
pei clivi e sugli approdi,
spargean attorno un balsamo
di resina e di miel.

Tra i cacti e le magnolie
dormiano gli oleandri
l'agavi protendevano
le braccia agli aloè,
ma, fra le nozze splendide
dei rami, in quei meandri,
giammai non di vedevano
orme d'umano piè.

Miriadi di mammole,
come occhi di fanciulle,
spiavano tra gli alberi
indarno un passegger.
Perché quell'era l'Isola
del Silenzio e mai sulle
mute sue rive l'ancora

²¹⁹ Per un ritratto di Ernesto Ragazzoni cfr. Matteo Pedroni, *Il giullare lirico: rileggendo Ernesto Ragazzoni*, «Versants: Rivista svizzera di letterature romanze», 39, (2001), pp. 161-180.

calarono i nocchier.

L'aura appassita, al vespero
cadendo sulle cose
(oh, che purpureo incendio
di rose era laggiù!)
non risvegliava un murmure;
nell'afa, accidiose,
illanguidivan l'anime
degli echi, e le virtù

d'una maledizion)
non racchiudea che l'alito
dei fiori, e le promesse
dei fiori, e non un cantico
non una voce, non

un trillo...un grido, un fremito
di vita. Nel metallo
del mar, cadea l'immobile
vampa di strani fior.
E i fiori erano rigidi
petali di corallo,
e il sol pareva, tra gli alberi,
come una lama d'or.

Così dormono i fulgidi
sogni nel mio pensiero:
Isola del Silenzio,
niun vi penetrò.
E i balsami vi muoiono
come in quel cimitero
di fior, lungi dagli uomini,
che il mar dimenticò.

La citazione non è mai così manifesta e consapevole come quando si presenta nel titolo o al primo verso di una poesia: è quindi evidente che l'*enjambement* tra il primo e il secondo verso - «isola / arcana» - sia la dichiarazione di un debito nei confronti della poesia di Graf. La descrizione della flora selvaggia richiama invece quella di *Paolo e Virginia*: l'immagine delle «agili palme / salienti al ciel» (v.11) è presente nella canzone di Gozzano, arricchita dalla similitudine della freccia («O palme somme / erette verso il cielo come dardi», vv.18-19). Ragazzoni predilige un lessico arcaico: si vedano i riferimenti a «niun»; «accidiose»; «nocchier». Anche nella versione

manoscritta di *Paolo e Virginia* torna l'arcaica figura del «nocchier», sostituita dal «piloto» ne *La più bella!*, governante della nave in balia della tempesta e la cui immagine ha un'ispirazione dantesca:

nave dall'onde combattuta e vinta
spezza a tristo nocchier governi e sarte
alternar poggia con orza.
le vele e remi sforza

ond'ei piegò come nave in fortuna,
vinta da l'onda, or da poggia, or da orza.
(*Pur.* XXXII, vv.116-117)

Alla lunga lista si aggiunge poi Luigi Siciliani,²²⁰ poeta di origine calabrese, autore di *Isola favolosa*, contenuta nella raccolta *Rime della lontananza* (1906).

²²⁰ Luigi Siciliani dedica a Gozzano una poesia pubblicata su «La Riviera ligure»,
A Guido Gozzano
dopo letti i «Colloqui»

Quello che mi donò gioia e tormento
e ad un tempo recò miele e disgusto,
che parve ardore, ma fu spento,
che parve nuovo ma divenne frusto:

quello che mi mentì nella mia vita,
godo nei canti tuoi di ritrovare:
e la messe dei tuoi fiori appassita
lentamente m'indugio a ricordare.

Il perdersi dei primi dolci sogni
tra lo stupore dei risvegli amari;
il pensiero che pronto irride ad ogni
rinnovarsi di sentimenti cari;

la speranza che l'ali spiega e cade
prima d'alzare il volo folgorata;
la tristezza che l'anima pervade
quando quest'aspra vita è a noi svelata;

l'amore che fu trepida dolcezza
e ci rese il veleno più mortale;
e l'invano vissuta giovinezza
che scernere non seppe il bene e il male;

sono queste le cose c'hai cantate

Sparsa è la pace su dai cieli immensi
sopra la terra; il mare
immobile ed azzurro intorno ride
all'incanto magnifico lunare.
Penso un palagio e un'isola lontana
sopra l'acque sperduti,

dove non giunge alcuna voce umana.
Noi soli, stretti e muti,
respiriamo gli odori, che venuti
col soffio d'oltremare

sono: fragranze intorno di rosai
e di sirene un placido cantare.

L'isola è un *locus amoenus* in cui evadere o trovare rifugio, ma anche in cui rievocare un passato perduto e circoscritto al tempo che vi si è trascorso. È il caso di Cosimo Giorgieri Contri, per il quale *L'isola del passato* è lo spazio felice in cui si è consumata la storia con l'amata. La realtà amena dell'isola è legata a doppio filo alla vicenda amorosa:

Ricordi tu la dolce isola? Bene
io la rividi e tutto era immutato:
le cerule acque del tempo passato
rodeano ancor le barche alle catene.

Ancor pende sopra l'abisso, chiome
di ninfe emerse, i gelsomini; ancora
l'aura che già d'aure autunno odora
dicea tra i fior, come un respiro, un nome.

Scesi, solo. Il passato era tra quelli
Alberi scarni, e su quel greto, in pace:
piccolo infanti, cui nell'acqua piace
spiar la scia dei penduli capelli.

E mi guardò, non mi sorrise. Io
gli parvi ignoto; e richinato all'onda

nel libro della morta gioventù,
poeta delle cose un tempo amate,
che riamare non potremo più!

Luigi Siciliani, *A Guido Gozzano*, «La Riviera ligure», 55, (1911).

ricontemplò la sua cesaria bionda
già faticata dal decenne oblio

Sceso, entrai nella chiesa. Era deserta,
di quanta pace solitaria empita!
Niun traccia di vita: unica vita,
l'acqua battea presso la porta aperta.

Tu più non c'eri: e un noto riso, e un noto
passo, e un noto fruscio, cari d'allora,
più non udivo: udìa solo di fuori
cantar li uccelli, oressi; e, più remoto,

qualche tonfo di remo. Indi sul mio
capo suonar campane a mezzogiorno,
come quel giorno, ah sì, come quel giorno,
allor "Coraggio!", ora dicendo "Addio!"

E quell'addio mi rattristò. Nel fondo
del mio cuore la cupa ombra si stese:
il bel sogno sognato, il bel paese
cercato invano all'angoli del mondo

non eran questi più. Questi il passato
luoghi tenea di sua calma diffusi,
e in sua man come in un'urna erano chiusi
di che forse tu mi avresti amato.

Ridisciolsi la barca. A onde, a onde,
le campane morian verso il villaggio,
e quel suono pareva voce di Saggio
ammoniente vanità profonde.

Sembra quindi esserci un canovaccio che i poeti seguono per la rappresentazione dell'isola, che possiede sempre le stesse caratteristiche:

- 1) In tutti i testi fin qui analizzati, è impossibile collocare l'isola a livello geografico: se in *Isola arcana* di Graf è errabonda, *L'isola del silenzio* di Ragazzoni, pur avendo una ignota latitudine, è situata verso un generico "Sud" («Non so più / sotto a che latitudine / od in che mar si fosse, / ma credo dovesse essere / al sud...certo laggiù...»); Carlo Vallini la cerca senza sapere se e quando apparirà («Dov'è l'isola bella dai tramonti / d'oro e di

sangue, ove i miei sogni ardeano/ un tempo, ne le sere solitarie?»); mentre l'isola de *La più bella!* appare e scompare all'orizzonte in modo imprevedibile, solitamente nel solito punto, «tra Tenerife e Palma».

2) Solo pochi eletti sono riusciti a sbarcarvi; l'isola è la maggior parte delle volte un luogo incontaminato che nessuno è riuscito a raggiungere.

3) la vegetazione e la fauna del luogo hanno caratteristiche paradisiache e la dimensione arcadica è il posto in cui prosperare felici e ignari del corso della storia.

La più bella! di Gozzano si distingue in questo fitto panorama di testi monocordi e stereotipati per alcune caratteristiche inedite. La poesia è la parodia di un tema serio,²²¹ ma arricchisce anche lo schema base della tematica insulare con figurazioni fiabesche e infantili: si pensi a richiami ludici al mondo della pirateria («La segnano le carte antiche dei corsari», v.16), sia all'utilizzo della grafia antica della «s» e della «h» etimologica, che riproduce diplomaticamente un documento storico o una finta cartina geografica, simile a quelle che i bambini utilizzano per evocare atmosfere giocose di scenari bellici o pirateschi.²²² Una realtà alimentata da toponimi reali, ma velati da un misteriose alone di fantasia, come il «Mar Sargasso» e il «Mar tenebroso»²²³, o la denominazione «isola fatata». Oniriche e immaginifiche sono le isole inesplorate in *Cocotte*, poesia in cui il nome onomatopeico della “cattiva signorina” evoca nella «fantasia bambina» del poeta quinquenne «deità favoleggiate /

²²¹ La poesia è stata definita da Squarotti «la più disperata parodia del sogno della grande poesia che mai sia stata composta» (Giorgio Bàrberi Squarotti, *Prima dell'apocalissi*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, I, pp. 663-752).

²²² Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, cit., p., 370.

²²³ Cfr Riccardo Donati «Il viaggio dell'Infante prosegue attraverso due terribili mari interni all'Atlantico, che Gozzano accosta non casualmente, dato che sono perfettamente simmetrici rispetto all'equatore: il primo nell'emisfero nord e il secondo in quello sud. Il «Sargasso» è così chiamato, nota Bàrberi Squarotti, “[...] perchè coperto dalle alghe accumulate dalle correnti marine (i sargassi sono, appunto, alghe marine con tallo verde-bruno ed espansioni laterali simili a foglie)” [...]. Per quanto riguarda invece il Mare Tenebroso, non si tratta di una denominazione generica ma di un nome antico, che designa un'altra zona dell'Atlantico, corrispondente al *Mare coagulato* attraversato da San Brandano per giungere alla “terra di promessa”, all’“isola paradisiaca”. È un mare che tutte le leggende medievali vogliono pericolosissimo, glutinoso e immobile.» (Riccardo Donati, *Diventare isola. «La più bella!» di Guido Gozzano*, cit, p. 124).

i naviganti e l'isole Felici». La presenza dell'infanzia nelle opere crepuscolari ha una duplice valenza: il poeta crepuscolare guarda alla fanciullezza, con nostalgia dolceamara, quale periodo dell'età dell'oro. Parallelamente si riscontra in questo momento storico una progressiva crescita della letteratura per l'infanzia. Gozzano scrive otto poesie destinate ai più piccoli, che avranno in seguito ampia fortuna. Sebbene *La più bella!* non nasca come poesia per bambini, la venatura fiabesca e l'evasione favolosa presso l' "Isola Non-trovata" suscitano nell'immaginario collettivo il ricordo di alcuni modelli stranieri che proprio in questo periodo nascono e si diffondono fuori dai propri confini nazionali: primo tra tutti il Peter Pan di James Barrie.²²⁴ Uno dei primi adattamenti in traduzione italiana dello spettacolo di Barrie, *Peter Pan or the boy who wouldn't grow up* (1904), esce sul «Corriere dei piccoli» il 14 febbraio 1909, con il titolo *Le avventure di Peter Pan (dalla fantasia drammatica di J.M. Barrie)* a cura di Silvio Spaventa Filippi. Proprio nello stesso anno, il 25 luglio 1909, si avvia la collaborazione di Gozzano con il «Corriere dei piccoli»: pubblica infatti *Piumadoro e Piombofino*, una delle sue fiabe più riuscite.²²⁵ La favola, oltre a richiamare diversi modelli della tradizione fiabesca italiana,²²⁶ ha dei punti di contatto anche con l'immaginario mondo creato da Barrie: *Piumadoro*, bambina così sottile da essere in grado di volare, è espressione di quella leggerezza che caratterizza l'età infantile e che permette a ogni bimbo di librarsi in aria con la

²²⁴ Riccardo Donati non concorda con i contatti tra il Peter Pan di Barrie e *La più bella!*: «Per questo ci pare che la Non-Trovata abbia poco in comune con le molte 'isole che non ci sono' che pullulano nella letteratura del Novecento, a partire dalla *Neverland* in cui abitano Peter Pan, Tinker Bell e i Lost Boys, e invece molto da spartire con l'isola in cui si ambienta *L'invenzione del Dottor Morel* di Adolfo Bioy Casares, un luogo interamente progettato per fermare l'avanzata nientificante del Tempo e della Storia. Proprio come l'isola immaginata dal grande scrittore argentino, dove la vita ha potuto raggiungere una condizione di perfezione edenica perché vi mancano del tutto i viventi, così la Non-Trovata è soprattutto un luogo della mente, perfetto e incorrotto perché mai calcato da orma umana». (Riccardo Donati, *Diventare isola. «La più bella!» di Guido Gozzano*, cit., p. 119)

²²⁵ Cfr. Pompeo Vagliani, *Fiabe d'autore*, in *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano cento anni dopo*, cit., p., 212: «Il rapporto di Gozzano con il «Corriere dei Piccoli», comparso a Milano nel dicembre del 1908, si avvia il 15 luglio 1909 con la pubblicazione di una delle sua fiabe più belle e originali: *Piumadoro e Piombofino*. Il contatto con la direzione della testata assunta da Silvio Spaventa Filippi fu mediato forse dallo stesso Antonio Rubino, che del periodico era in quegli anni assoluto protagonista della parte iconografica insieme ad Attilio Mussino»

²²⁶ Cfr. Dillon Wake, secondo cui *Piumadoro e Piombofino* richiamerebbe la prima fiaba del *Raccontafiabe* di Luigi Capuna, (Dillon Wake, *Un'idea di leggerezza nella «quête senza fine» delle fiabe*, in *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano cento anni dopo*, cit., p. 201)

fantasia e raggiungere terre che non esistono. Guido descrive allegoricamente il passaggio dall'infanzia all'età adulta, che avviene tramite l'incontro di Piumadoro con personaggi emblematici come la «Fata Adolescenza» o come lo stesso Piombofino, eterno fanciullo, «reuccio delle Isole Fortunate». Tutta la vicenda è nutrita di elementi fantastici e allegorici, una lunga metafora per descrivere le sfaccettature della prima età e il complicato passaggio alla realtà adulta. Gozzano aveva sicuramente avuto modo di conoscere l'opera di Barrie tramite il “corrierino”, rimanendone affascinato. Nella traduzione a cura di Spaventa Filippi non si parla ancora dell' “Isola che non c'è” - traduzione non attendibile di *Neverland*, ovvero la “terra che non c'è” - ma di un generico «Regno della fantasia», nel quale abita Peter Pan, in grado di volare e di non crescere mai. Non è certo che l'immaginario *Neverland* fosse già entrata in maniera massiccia nella cultura italiana, dal momento che per una vera traduzione dell'opera di Barrie ci vorrà ancora molto tempo, ma è invece ipotizzabile che Guido ne abbia tratto almeno in parte ispirazione. Rafforza l'ipotesi dell'influenza di Barrie, il fatto che anche Carlo Vallini abbia scritto una favola mimetica in tre atti chiamata *L'isola del sogno*. Così come il fatto che Ragazzoni, traduttore dall'inglese delle poesie di Poe e conoscitore della poesia anglosassone, dia un titolo inglese a una sua poesia, *Dreamland*, ovvero “terra del sogno”, il quale spontaneamente richiama la *Neverland* di James Barrie. E se anche tutto ciò fosse frutto di un certo spirito dei tempi, che spinge all'evasione onirica e alla *quête* di luoghi favolosi, è indubbio che la poesia primonovecentesca, e in particolare quella di Gozzano, aggiunga dei tratti inediti a un motivo topico nella tradizione letteraria italiana.

3.3 - Il rifiuto dell'offerta amorosa

Se nel caso dell' isola – *del sogno; del silenzio; favolosa; arcana; del passato* – il discorso si muove su un piano interdiscorsivo, pur suffragato da alcuni richiami intertestuali forti e innegabili, i tre testi che sviluppano il *topos* del rifiuto dell'amante, rispettivamente di Guido Gozzano (*L'onesto rifiuto*) di Giulio Gianelli (*Non era lei*) e di Amalia Guglielminetti (*La carità*), sono invece accumulati non solo da alcuni

evidenti contatti testuali ma anche dalla loro stretta vicinanza cronologica e dal sodalizio, amichevole o amoroso, che sembra sussistere tra i tre autori. Il motivo, declinato in maniere differenti, è sempre lo stesso: se in Gozzano il rifiuto amoroso è un atto di magnanimità con il quale il poeta, sentendosi inadeguato, si nega spontaneamente l'amore femminile (*L'onesto rifiuto*), in Gianelli è la donna stessa "colpevole" di non essere quella persona che sola può essere amata (*Non era lei*). Sulla stessa scia di Gozzano si pone anche la poesia della Guglielminetti, *La carità*. Sono state già individuate le somiglianze tra *L'onesto rifiuto* di Gozzano e *Non era lei* di Giulio Gianelli²²⁷ ed è stato stabilito che probabilmente l'ipotesto principale è *Non era lei*, contenuta nella raccolta *Intimi vangeli* del 1908.

Fra le tristi e più care
 memorie ho quella d'una illusa amica.
 Mi cercò, la respinsi, mi rivolle:
 ostinata, vegliò sul limitare
 del mio spirito, come una mendica.

«Aprimi; io son colei che già cercasti
 lungo l'adolescenza,
 quando a te scoprivi
 te stesso, modulando
 voci di sogni che tu solo udivi.
 Sono bella; i silenzi amo e le cose
 intime: parlerò poco d'amore.
 Non vogli anelli, né smaniglie, i baci
 tuoi, le carezze saran miei gioielli.
 Poveri siamo, poveri saremo,
 Accogliamli!»

Così per ore
 lunghe, implorava, a mani giunte, invano
 -Entra, - le dissi un giorno.
 Entrò... Non era lei!
 Piangemmo entrambi.
 Poi ci lasciammo, addolorati invano.

²²⁷ Cfr. quanto scrive Carlo Calcaterra: «Altre volte l'ispirazione poetica fu mediata: cioè, il Gozzano fermò la mente sopra una fantasia, movendo da ispirazioni di poeti già insigni [...] o da amici». È il caso della lirica *L'onesto rifiuto*, in cui il motivo lirico di Giulio Gianelli, delicatissimo, *Non era lei*, innestato sulla vita dannunziana del Gozzano, prende aspetti letterari con colori estetizzanti». Carlo Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, cit., p., 62. Per sapere qualcosa di più sulla figura poetica del "Gianellino" si vedano O. Castellino, *Giulio Gianelli un poeta torinese all'alba del secolo*, Torino, Carlo Accame, 1936; Antonio Quatela, *Invito a conoscere il crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1988.

L'onesto rifiuto di Gozzano è stata pubblicata sul «Viandante» il 13 giugno 1909 a solo un anno di distanza da *Non era lei*, e ripropone lo stesso motivo; il poeta, poiché incapace di amare, rifiuta la donna malgrado sia bella e si offra quale «preda certa»:

Un mio gioco di sillabe t'illuse.
Tu verrai nella mia casa deserta:
lo stuolo accrescerai delle deluse.
So che sei bella e forte nell'offerta
di te. Te stessa, bella preda certa,
già quasi m'offri nella palme schiuse.

Ma prima di conoscerti, con gesto
franco t'arresto sulle soglie, amica,
e ti rifiuto come una mendica.
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,
vota di semi, pendula al rovaio...

Per te serbare immune da pensieri
bassi, la coscienza ti congeda
onestamente, in versi più sinceri...
Ma (tu sei bella) fa ch'io non ti veda:
il desiderio della bella preda
mentirebbe l'amore che tu spera.

Non posso amare, Illusa! Non ho amato
Mai! Questa è la sciagura che nascondo.
Triste cercai l'amore per il mondo,
triste pellegrinai pel mio passato,
vizioso fanciullo viziato,
sull'orme del piacere vagabondo...

Ah! Non volgere i tuoi piccoli piedi
Verso l'anima di chi tace!
Non mi tentare, pallida seguace!...
Pel tuo sogno, per sogno che ti diedi,
non son colui, non son colui che credi!

Curiosa di me, lasciami in pace!

Gozzano lascia volutamente delle tracce del proprio modello, testimoniando indirettamente l'esistenza di un codice che i poeti seguono quando affrontano un preciso tema, all'interno del quale i singoli testi rendono sempre riconoscibile il modello principale. Guido sembra rispettare questo codice solo nel caso in cui l'ipotesto d'ispirazione appartenga a amici stretti, trasformando la riscrittura in un vero e proprio omaggio.

I richiami intertestuali tra i due testi di Gozzano (*L'onesto rifiuto*) e Gianelli (*Non era lei*) sono più che evidenti:

Illusa: «Illusa!» è l'amante di Gozzano («Non posso amare, Illusa!», v. 25), così come «illusa» è «l'amica» di Gianelli («d'una illusa amica», v.2).

Mendica: «mendica» («e ti rifiuto come una mendica», v. 9) dell' *Onesto rifiuto* richiama «mendica» («del mio spirito, come una mendica» v.4) di *Non era lei*. La Guglielminetti sostituisce il femminile «mendica» con il maschile «mendicante» («come un mendicante astuto», v.5)

Ne *L'onesto rifiuto* Gozzano mette in atto un espediente parodico che ripropone più volte nella sua produzione e che è una delle sue tecniche poetiche più riuscite: la parodia è ottenuta non solo riscrivendo il modello coevo di Gianelli, ma nobilitandolo con l'aggiunta di tessere letterarie della tradizione – prevalentemente dantesche e petrarchesche – che, inserite in un contesto basso, ne accentuano la sfumatura umoristica. Accusandosi di essere inadeguato e incapace di amare, Gozzano inserisce ne *L'onesto rifiuto* una citazione dantesca – («non son colui, non son colui che credi!», *Inf.* XIX, 62) – prendendo il posto di Dante stesso e creando così un ironico scollamento tra la situazione narrata – l'uomo che respinge la donna – e il contesto “alto” al quale è implicitamente accostata, ovvero Dante che dialoga con Bonifacio VIII in *Inf.* XIX, 62.

Tra *L'onesto rifiuto* (1909) e *Non era lei* (1908) sembra inserirsi un terzo testo, cronologicamente a cavallo tra le due poesie di Gianelli e di Gozzano: *Una carità* di

Amalia Guglielminetti. La lirica fa parte, insieme a *Un rancore*, del breve ciclo *Ostilità* contenuto nella raccolta *Le seduzioni* edita da Lattes e C. nel 1909, la cui genesi però è precedente di diverso tempo al 1909. È possibile quindi che Gozzano abbia strizzato l'occhio a entrambi i modelli e che *Non era lei* non sia il solo ipotesto de *L'onesto rifiuto*, come invece è stato fino a oggi messo in luce.

In *Una carità* Amalia dà vita all'immagine maschile di un «mendicante» amoroso, suo spasimante assiduo, che chiede con il cuore in mano, come da tradizione, di essere ricevuto:

T'ostini a picchiare alle mie porte
con il tuo cuore nella mano a guisa
di pietra e a lungo mi chiamasti forte.

E m'ostentavi la tua faccia intrisa
di pianto, come un mendicante astuto
per più carpire della pietà improvvisa.

Se a qualche carità, pregando aiuto,
tu mi forzasti, non immaginare
ch'io n'abbia par di te ben goduto

Labbra pietose si fan spesso amare,
più amare quando vinsero un ritegno
per addolcire il cuore di chi appare

dopo, ma tardi, d'ogni dono indegno.

In principio, l'autrice assume dunque la stessa posizione fredda e inamovibile di Gozzano di fronte all'innamorato indigente d'affetto, che si ostina a «picchiare alle *sue* porte», chiedendo di essere accolto. Alcune spie lessicali rendono questo spasimante meno sincero dei suoi corrispettivi femminili: il suo cuore è «a guisa / di pietra» (v.2-3) e il suo elemosinare sembra tradire le premeditate cattive intenzioni: il mendicante ha infatti un'espressione poco sincera («mendicante astuto», v.5) e il suo pianto appare fin troppo ostentato e falso nei modi plateali («E m'ostentavi la tua faccia intrisa/ di pianto», v. 4). Vinta dalle richieste e segretamente innamorata, Amalia cede: disillusa, resta vittima di colui che presto l'abbandona e che, troppo tardi, si è mostrato «d'ogni dono indegno» (v.13).

Amalia prova risentimento nei confronti sia del poeta sia di sé stessa e l'umiliazione si fa più forte quando le «labbra pietose» di colei che spesso è desiderata («si fan spesso amare», v.10) servono a addolcire le finte pene amorose di un uomo bugiardo, provocando un amaro sapore in bocca («più amare»). L'autrice gioca sul doppio significato della parola “amare”, che qui potrebbe indicare sia il verbo all'infinito, sia l'aggettivo.

Si potrebbe ipotizzare che dietro la figura del «mendicante astuto» di *Una carità* si celi proprio il personaggio di Gozzano,²²⁸ il quale aveva recentemente allentato i rapporti amorosi con Amalia dopo il loro unico e segreto “convegno”. In questo caso, è inevitabile che la donna de *L'onesto rifiuto* sia Amalia stessa, che si era sentita vittima in precedenza del rifiuto amoroso di Gozzano: le due poesie, *L'onesto rifiuto* e *Una carità*, verrebbero a inscenare un dialogo in versi tra i due passati amanti, in sostituzione forse di un vero dialogo che non c'è mai stato nella realtà, per colpa di Guido e del suo animo pavido. Ancora una volta, la sticomitica tra i due poeti avviene sul campo di battaglia di una rivista, come era avvenuto nel caso de «La Riviera ligure»: Gozzano ristampa infatti *L'onesto rifiuto* sulla «Donna» del 20 agosto 1910, ovvero poco meno di un anno dopo l'uscita della raccolta *Le seduzioni*, «scelta che potrebbe effettivamente confermare l'idea che la rivista possa essere considerata in questi anni come ulteriore terreno di dialogo con Amalia Guglielminetti perché proprio questa lirica è stata più volte ricollegata al rapporto con la poetessa, a causa della ripresa di alcuni elementi rintracciabili nell'epistolario e nella poesia della stessa Guglielminetti»²²⁹. La supposizione che tra le due poesie sussista uno stretto legame biografico è ampiamente confermata dall'articolo della Guglielminetti uscito sulla «Stampa» l'11 luglio 1912, due anni dopo l'uscita delle poesie, successivamente quindi anche alla storia d'amore tra i due ormai finita, e dedicato a l'aridità sentimentale che sembra caratterizzare i poeti crepuscolari e in particolare l'amato e odiato Guido. Quasi alla fine del suo attacco agli aridi crepuscolari, incapaci di

²²⁸ A proposito di Gozzano quale personaggio delle *Seduzioni* si veda Alessandro Ferraro, *Guido Gozzano personaggio poetico*, in *Quaderno gozzaniano*, a cura di Franco Contorbia, Società editrice fiorentina, 2017, pp. 43-58.

²²⁹ Francesca Tomassini, *Gozzano sulle pagine de «La donna»*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, cit., pp. 161-179.

instaurare relazioni affettive, Amalia cita direttamente il verso conclusivo de *L'onesto rifiuto*, «Curiosa di me, lasciami in pace!»:

Questi felici giovini cantori del nostro tempo ignorano che cosa sia tremore di commozione e angoscia di desiderio, non sanno l'ansia acerba del dubbio, la corrodevole asprezza della gelosia, la febbre mortale delle vane attese, il male divino dell'annientamento passionale. Essi mancano persino di ciò che dovrebbe essere uno degli elementi intellettuali più incitatori del desiderio: la curiosità. L'ignoto dell'anima chiusa non li tenta più col suo mistero perturbatore, l'alba d'amore non agita nei loro spiriti l'attesa del meriggio ardente e della torbida sera. Adesso sono le donne a incuriosirsi degli uomini, e gli uomini si sottraggono a questa specie di violazione con un grazioso e dignitoso riserbo: «Curiosa di me, lasciami in pace!»²³⁰.

È una dichiarazione netta, che, se da un lato sancisce l'astio di Amalia nei confronti di Gozzano, dall'altro rende palese l'effetto che *L'onesto rifiuto* ha avuto sulla psiche e sui sentimenti della Guglielminetti: un duro colpo all'onore di Amalia e alla critica che ha tentato di tracciare il profilo di una donna in alcun modo succube del proprio amante.

Amalia torna un'ultima volta sulla vicenda amorosa con Gozzano e sul dolore provocatole dal rifiuto, questa volta sostituendosi al «mendicante astuto» e proponendosi quindi sotto la luce dell' «illusa amica» che chiede di essere amata. La poesia, *La guarigione*, si trova nella raccolta *L'insonne*, pubblicata nel 1913:

I
Venni all'ignota casa, bussai alla chiusa tua porta,
pallida come morta, da un tremito lungo pervasa.

E fu la prima volta. Non dissi il mio nome, non dissi
nulla; con gli occhi fissi solo chiesi d'essere accolta.

Tacqui, ponendo a schermo del mio volto l'ombra del velo,
con le dita di gelo sollevate in gesto malfermo.

²³⁰ Amalia Guglielminetti, *Ardità sentimentale*, «La Stampa», 11 luglio 1912.

Varcai il limitare. Con lo sguardo di chi diffida,
taluno mi fu guida per quel luogo a te familiare.

Mi fu quasi concessa a forza una sosta d'attesa,
ma ricadde l'offesa nel buio dell'anima oppressa.

T'attesi in quella stanza, senz'atto, nè sguardo, nè voce,
inchiodata alla croce d'una mia suprema speranza.

II

Forse t'attesi molto. Cadeva la sera, un giardino
m'appariva vicino, oltre un vetro, in ombra, raccolto.

Ed un'acuta brama d'errare in quell'ombra, o più forse
in quella pace, morse il mio petto come una lama.

Ah! fuggire lontano da quella tua casa nemica,
dov'ero una mendica che tende tremando la mano!

E correre le vie dal vespro estuoso bruciate,
sul mio passaggio ondate sollevare di bramosie!

No. Restavo confitta a quella mia inerte tortura
e nella carne oscura si doleva l'anima afflitta.

Tacque, s'aderse. Un passo, suonava per stanze remote;
n'ebbi le vene vuote, il cuore più greve d'un sasso.

III

Tu giungevi. Da quanto così t'aspettavo in affanno?
Da un'ora oppur da un anno premevo in me l'urlo ed il pianto?

Giungevi con l'ascosa tua fiamma ancor pronta all'offerta,
con la faccia un po' incerta di chi ancora spera e non osa?

Venivi e mi dicevi: – Che male t'ho fatto! Perdona! –
con la tua ansia più buona, e coi tuoi sorrisi più lievi?

T'aspettavo impietrita. E tu m'apparisti improvviso,
così sbiancato in viso che parve sfuggirti la vita.

Passasti a me davanti, corresti ad aprir la vetrata,
con premura affannata, con le mani un poco tremanti.

M'osservasti con cura, ma senza accostarmi, in sospetto...
Non soffocarmi in petto, mio cuore: – Egli aveva paura.

IV

Egli scrutò con faccia perplessa se un'arme o un veleno
non traessi dal seno fra sguardi di bieca minaccia.

Non soffocar di riso, mio cuore. Congiunse le dita,
– la sua voce smarrita tradiva un timore indeciso. –

E s’atteggi. a fallace mitezza, a tristezza soave
supplicandomi grave di non conturbar la sua pace.

Cuore, mi soccorresti di tutto il tuo orgoglio più folle:
non fosti carne molle, ma fiamma di voce e di gesti.

Non fosti pianto umano, ma flutto di mar violento,
non femineo lamento, ma impeto d’arduo uragano.

E il vampo di flagello e l’odio onde il cuor m’era avvolto
mi plasmavano un volto funesto di demone bello.
V

Egli aveva paura. Retrocesse fino alle soglie,
come chi non raccoglie sfide e a rischi non s’avventura.

Allora un lungo riso mi venne squillando alla gola:
mi sentii calma, sola e libera all’improvviso.

Si sollevò l’inferma, senz’odio, guarita d’un tratto,
gli tese con franco atto di saluto la mano ferma.

E fu l’ultima volta. Seguì una traccia malcerta,
balzai nella deserta via, corsi nell’ombra già folta.

Senza pensier nè sosta, correndo l’estuosa sera,
la mia carne leggera mi parve di vento composta.

Trovai su le mie porte un vile idoletto di creta
calpesto e dissi lieta al mio cuore: – Cuore, sei forte.

La scena è la stessa: la donna bussa alle porte dell’amante sperando di essere ricevuta («Venni all’ignota casa, bussai alla chiusa tua porta», v.1). Si sente anche lei come un «mendica» (Ah! fuggire lontano da quella tua casa nemica, / dov’ero una mendica che tende tremando la mano!). Se nell’ *Onesto rifiuto* il termine «mendica» rima con «amica», ne *La guarigione* Amalia lo fa rimare, indicativamente, con «nemica», quasi a sottolineare ancora una volta il gioco di dialogo tra i vari testi.

3.4 - I fantasmi del passato

Come per *L'onesto rifiuto*, *Non era lei* e *Una carità*, ci sono altri casi in cui il dialogo tra gli autori è consapevole e orchestrato con cura. Uno di questi riguarda la poesia *Convito* di Gozzano e *L'ultima cena di Don Giovanni* di Mario Vugliano, alla quale dedicherò uno spazio più ampio nel capitolo dedicato ai veri e propri plagi o simil-plagi: *Convito*, poesia dei *Colloqui* posta in chiusura della sezione *Il giovanile errore*, fu pubblicata per la prima volta sulla «Riviera Ligure» del novembre 1909. Come è stato notato a suo tempo da Giuseppe Zaccaria, la poesia richiama direttamente *L'ultima cena di Don Giovanni* di Mario Vugliano, ispirata a un quadro di Carlo Stratta e pubblicata per la prima volta sulla rivista «Forum» il 20 maggio 1904.²³¹

Il capo reclinando sulla tavola
ove la ricca mensa era imbandita
copiosamente come un dì la vita –
sta Don Giovanni a ripensar la favola

del suo passato che gli torna avanti.
Ed a lui vecchio coi capelli bianchi -
ecco – per un inganno de' già stanchi
occhi tutte venir l'antiche amanti

nei visi e nelle forme come allora.
Chi, dunque, convitava la serena
feminea schiera all'ultima sua cena
ove il caffè soltanto più vapora?

Donde vennero? Scoperchiò la tomba
or costei per venire insino a lui?
E si disse: sarò quella che fui
giovinetta dagli occhi di colomba?

Alcuna piange chè non ebbe amore;
ella fu sua, senza ch'egli suo fosse.
Questo pianto che mai non lo commosse

²³¹ Cfr. Giuseppe Zaccaria, *Da Vugliano a Gozzano: per la genesi della poesia Convito*, in «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit., pp.183-188.

ora gli scende tiepido nel cuore.

Tutte vengono e dicono: Ricordi?

(Il timbro della voce suona stanco)

Ei muto, quali in rosa, quali in bianco,
come sorelle, guardale concordi

sedere, e pensa al nome omai scordato,
al colore dei capelli e dei soavi
occhi di queste che tenner le chiavi
del suo vermiglio cuore nel passato.

Oh nelle notti, luccichio di chiome
sugli origlieri sparse, ad occhi aperti
nell'ombra quali astri: oh bianchi serti
di braccia al collo, ripetendo un nome

Sedete, dolci amiche, che io vi guardi
anche una volta prima di morire:
breve varco concede l'avvenire
ormai: domani sarà troppo tardi.

Profonda nel mio viso sta l'impronta
degli anni che sfrenai verso il piacere.
Ora più nulla resta nel bicchiere:
scialba è la vita, quando amor tramonta

Di voi rammento tutti i baci ancora
e le carezze: fatevi da presso
come sorelle pie, che solo adesso
l'oblioso fratello insieme adora.

E perdonate, sorelle, com'io
vi perdono, in questo ultimo convegno
in cui Amore rinunzia al suo regno
per sempre, e mesto donaci l'addio!

La figura del Don Giovanni dannato, che ha avuto un'ampia fortuna nel panorama poetico crepuscolare, era approdata in Italia grazie alla poesia di Baudelaire, *Don juan aux enfer*, che Cosimo Giorgieri Contri, poeta di origine lucchese trapiantato a Torino, riscrive apportandovi delle significative modifiche. È stato forse il Don Giovanni di Contri a far entrare la figura del libertino peccatore nell'immaginario poetico di ambiente torinese, così sensibile alle tematiche di influenza francese e affascinato dalla figure letterarie di stampo *dandy*.

Don Giovanni all'inferno

(dietro un'acquaforte)

Ritto alla prora, don Giovanni mira
lungi, sopra le morte acque. Che vuole
che vuol da lui cotesta che sospira
turba di donne derelitte e sole?

Ei non è più che un'ombra: egli parole
non ha più...tu che vuoi, pallida Elvira?
Tu piangi indarno: e piangon elle sole;
ei li alteri occhi verso lor non gira...

Guardan, si torcon nel disio supremo,
frangon l'esile fianco alle pendici,
e intanto il Passator piega sul remo.

Don Giovanni non guarda. Ei pensa: Almanco
amaron elle: oh più di me felici,
ch'io non amai. D'altro non pensa. È stanco.

L'ultima cena di Don Giovanni e *Convito* sviluppano lo stesso tema: il poeta rievoca i fantasmi delle donne del proprio passato, dialogando con loro e rimpiangendo la vita che fu. Il titolo *Convito* si lega in maniera diretta a un verso della poesia di Mario Vugliano («convitava la serena/ feminea schiera», vv.10-11). Le due poesie hanno evidenti somiglianze che le accomunano, sia dal punto di vista tematico, sia dal punto di vista stilistico. Inoltre le dinamiche dietro la loro pubblicazione fanno sospettare che ci siano delle scelte editoriali ben precise, volte a mettere in luce il

dialogo tra i due testi: Gozzano pubblica *Convito*, così come aveva fatto nel caso dell'*Onesto rifiuto*, su «La Riviera ligure». Mario Vugliano aveva già pubblicato *L'ultima cena di Don Giovanni*, nel 1904, sulla rivista «Forum», per poi ripubblicarla una seconda volta, con solo qualche irrisoria variante, proprio su «La Riviera Ligure», nel 1910.²³² La scelta di ripubblicare la poesia sulla rivista in cui Gozzano aveva pubblicato *Convito* sembra dettata dalla volontà di mettere in luce i debiti che Gozzano deve a *L'ultima cena di Don Giovanni*: è quasi un gesto di sfida e appare ormai chiaro che in questo sfaccettato gioco di prestiti, plagii e parodie tra poeti siano coinvolte anche le riviste

3.5 - L'amante sconosciuto

È probabile che Gozzano abbia preso spunto da Mario Vugliano anche per il sonetto *Ad un'ignota* che oggi leggiamo nella sezione delle *Poesie sparse*. Si tratta dell'ennesimo *topos* che ha avuto una larga fortuna nel panorama primonovecentesco: un gran numero di testi sviluppa questo tema; particolarmente fitta è la messe di richiami intertestuali interni e speculari appaiono le costruzioni dei singoli testi. Come era successo nel caso dei *loci* precedenti, i titoli sono pressoché identici tra loro: *Ad un'ignota*; *Ritratto d'ignota*; *Ritratto d'ignoto*; *L'ignoto*; *Per un'ignota*. Il testo di *Ad un'ignota* si presenta in forma di sonetto,

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.

Fuori del sogno fatto di rimpianto
forse non mai, non mai c'incontreremo,

²³² Cfr. quanto scrive Paolo Mauri a proposito dei contatti tra i due testi (Paolo Mauri, *Gozzano tra cronaca e storia. L'amicizia con Mario Vugliano, Giulio Gianelli e Giovanni cena*, in *L'immagine di me voglio che sia. Guido Gozzano cento anni dopo*, cit., pp. 309-314.)

forse non ti vedrò, non mi vedrai.

Ma più di quella che ci siede accanto
cara è l'amica che non mai vedremo;
supremo è il bene che non giunge mai!

Ad un'ignota è databile all'incirca nel 1913 e fu forse dedicata a Gigina Naretti, ammiratrice dei versi di Guido e compagna, da lui mai veduta, dell'amico Ettore Colla.²³³ Fu pubblicato sulla «Gazzetta del popolo della domenica», postumo, il 30 agosto 1916.

Con un titolo simile, presumibilmente circa un anno prima della stesura di *Ad un'ignota*, nel 1912, all'interno del sesto volume della «Riviera ligure», Mario Vugliano pubblicava la poesia *Ritratto d'ignota*:

Come il ridente lume
degli occhi – all'improvviso
raggiò dal bel volume,
io dissi: ti ravviso!

O tu d' sogni miei
visitatrice antica
o sconosciuta amica
dolce – chi sei, chi sei?

Quando, battere il cuore
tuo sopra il petto mio,
sentiva ed un desio
accendermi d'amore?

Quando ti vidi, e il nome
soave dissi piano –
passandoti la mano
trepida fra le chiome?

Io nulla so di te:
pur con gli occhi dai cerchi
di viola, mi cerchi
o morta tu, perché?

²³³ Cfr. Bàrberi Squarotti, che riprende l'informazione da De Marchi: *Ad un'ignota* «fu composta nel 1913 per Gigina Naretti, fidanzata dell'amico di Gozzano, Ettore Colla, e fu pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della sera» del 30 agosto 1916». Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, Bur, 1977, p. 386.

Quanta malinconia
tranquilla è nel velato
risol! Non hai amato?
non venne sulla via

Della tua vita quegli
che pensosa sognavi,
con ghirlande per flavi
tuoi morbidi capelli?

Sfiori come una rosa
di giardino non tocca
senza baci – la bocca,
tua d'amore ansiosa?

Io provo come un senso
di cruccio, se mi guardi:
o morta amica, penso
che vivo troppo tardi.

Amato forse tu
m'avresti, amica ed io
amata pure. Addio
bimba che non sei più.

Il tema della poesia è senza dubbio nello stile di Gozzano: una donna senza identità è vagheggiata e cantata proprio in virtù del suo essere un personaggio puramente immaginario. Il motivo mescola ben due motivi di stampo gozzaniano: il primo è quello de *L'amica di Nonna Speranza*, in cui una fotografia o un'effigie di una donna del passato, mai conosciuta, ispira una poesia a lei dedicata. Nella poesia di Vugliano la "sconosciuta" è infatti "ravvisata" dall'effigie presente in un volume («Come il ridente lume / degli occhi – all'improvviso / raggiò dal bel volume,/ io dissi: ti ravviso!», vv. 1-4) così come Gozzano aveva conosciuto Carlotta solo tramite la fotografia.

Alcune caratteristiche di *Ritratto d'ignota* sono ravvisabili anche nel sonetto di Gozzano dedicato "all'ignota amica", simili sono infatti lo stile e le immagini:²³⁴ la «sconosciuta amica» di Vugliano è una «visitatrice antica» dei sogni del poeta; vive

²³⁴ A sottolineare la natura gozzaniana del componimento di Vugliano, si noti la citazione dalla poesia *Torino* di Gozzano, contenuta nei *Colloqui*: «penso/ che vivo troppo tardi» è chiaro rimando a «e sento / d'esser nato troppo tardi...», *Torino*, vv. 39-40.

anche lei nella realtà del sogno. Di lei, il poeta tutto ignora. Il forte richiamo intertestuale è nel verso «Io nulla so di te»: Vugliano non conosce l'identità della sua "amica" come Gozzano nulla sa della mai veduta Gigina («Tutto ignoro di te»)²³⁵ In verità, i testi di Mario Vugliano sono sempre fortemente gozzaniani: si potrebbe dire che, malgrado Vugliano abbia sempre esercitato una fondamentale influenza sulle scelte poetiche di Gozzano, risenta del suo essere decisamente "minore" rispetto all'amico.

Il motivo dell'amica sconosciuta / ignota si ripete, sempre più o meno uguale, con note talvolta stanche: Nino Oxilia, nei *Canti brevi*, parla della sua ignota, che lo guarda di passaggio all'incrocio di «due viuzze deserte».

Al tetro buio crocicchio di due viuzze deserte
un'ignota guardommi con i grandi occhi neri.

melanconici, strani. Quelli occhi mi guardano ancora
E non li vidi più, né li vedrò mai più.

Tanti occhi ricordo che mi guardarono breve:
occhi lieti, occhi tristi per gioie e ansie ignote.

Di dove vengono e dove vanno quelle persone
che vedemmo una volta e non vedremo più?

Quale destino è il loro? Che cosa faranno? Che cosa
li rattrista? E una vita oltre la nostra vita

che non possiamo scrutare e che dovremo ignorare
sempre – altre persone, altri volti, altre angosce.

E una virtù fraterna in me per ciò che non
M'addolora

e m'attrista, per tutto ciò che ascolto e non odo.²³⁶

Anche nell'ambito della poesia femminile, che in questo preciso periodo vanta un gran numero di personalità (Elda Gianelli, Amalia Guglielminetti, Giulia Cavallari

²³⁵ È una citazione da Cosimo Giorgieri Contri, ne *Il convegno dei cipressi (Parole sul feretro)* (Guido Gozzano, *Le poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino, 1990).

²³⁶ Nino Oxilia, *Canti brevi*, Schegge riunite, 2017, p. 43.

Cantalamessa e molte altre), il *leitmotiv* dell'amico / innamorato si ripete, come era avvenuto anche per quello dell'amante rifiutato. Un esempio è la poesia della poetessa Elda Gianelli, collaboratrice della «Riviera Ligure», la quale, nel 1913, forse citando direttamente a sua volta il titolo della poesia di Mario Vugliano, scrive *Ritratto d'ignoto*.

Di particolare interesse è la poesia in cui Amalia Guglielminetti tratteggia il ritratto di un ignoto amante, inquadrando da un punto di vista tutto femminile il fortunato motivo poetico. La poesia si intitola, appunto, *L'ignoto*:²³⁷

Io non so chi tu sia: so che una sera
noi ci gettammo l'anima negli occhi
con l'impeto di chi brama e non spera.
La ripigliammo cauti, quasi tocchi
da un dubbio, e ancora la scagliammo a segno
come la freccia cui convien che scocchi.

Senza accostarci, senza altro disegno
che quello di guardarci ebbri d'amore
ma disgiunti da qualche aspro ritegno.

Così il male durò. Più tentatore
d'allora, a tratti, il tuo volto m'abbaglia.
Curiosità di te mi punge il cuore,

desiderio di te me lo attanaglia.

Anche Amalia - come Gozzano; Gianelli e Vugliano - non sa nulla del proprio amante: «Io non so chi tu sia» (v.1). Ciò non impedisce l'incontro amoroso, un incontro dirompente ma pur sempre guastato dall'impossibilità di conoscersi e riconoscersi nell'altro.

Sulla scia dell'anonimato femminile è invece la prosa di Ardengo Soffici *A una bella sconosciuta*²³⁸, pubblicata ancora una volta sulla «Riviera Ligure» nel 1910.

²³⁷ Contenuta nella raccolta del 1909, *Le seduzioni*. (Cfr. Silvio Raffo, *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*, a cura di Silvio Raffo, Milano, Bietti, 2012, p.229).

²³⁸ Soffici racconta di una fantasia avvenuta durante un viaggio in treno, quando accanto a lui, con il volto coperto dalla tesa del capello, una donna misteriosa gli aveva suscitato fantasie di un domani amoroso. Il sogno finisce quando la donna scende dal treno e il suo viso illuminato dal sole palesa la realtà e rompe la magia onirica: «Io non so, o bella sconosciuta, se i tuoi cari occhi si sian posati su di me, dall'ombra che spargeva su tutto il tuo viso e sulle spalle, la larga tesa del cappello fiorito,

Il tema del personaggio ignoto - amico o amante, uomo o donna - sembra essere già presente nella poesia di fine Ottocento. La fonte più antica potrebbe essere un testo di Vittorio Betteloni, *Per un'ignota*, che sembra anticipare fin dal titolo questo motivo così caro alla poesia di inizio Novecento:

Molto mi piace, è ver; ma mentirei
se dicessi che proprio mi par bella;
pur non so qual lusinga arcana è in lei,
ch'io ricercata ho indarno in questa e in quella.

D'altronde io non so ancor se sia costei
maritata oppur vedova o zitella;
bensì a udirla e a vederla penserei
che niuna esser le può cosa novella.

Comunque sia, fra pochi giorni spero,
se in fallaci speranze non si culla
l'animo mio, saper quale mistero

Sia questa donna oppur questa fanciulla,
e allor dirò... cioè, forse davvero
appunto allora io non dirò più nulla!

La poesia di Betteloni è da mettersi subito in relazione con quella di Gozzano, oltre che per il titolo, anche per motivi strettamente metrici, che distinguono i due testi da altri che sviluppano lo stesso tema: infatti *Ad un'ignota* e *Per un'ignota* sono entrambi sonetti.

Betteloni non sa quasi nulla di questa «ignota», ma gli piace immaginarla, donna oppure fanciulla, «maritata oppure vedova o zitella»

3.6 - Pioggia d'agosto

Pioggia d'agosto, in un primo tempo intitolata *Verso la fede*, mostra il poeta in contemplazione di un forte temporale estivo: la tempesta esterna riflette quella

sotto il lume fumoso del vagone. Io, rincantucciato nell'angolo, in faccia te, spiavo, riflesso nel vetro dello sportello, ogni tuo movimento, ogni tuo gesto, e il mio cuore si abbandonava a fantastici, pazzi sogni di amore e di felicità! [...]» Ardengo Soffici, *A una bella sconosciuta*, «La Riviera ligure», 10, 1910, p.449.

interiore, che lo spinge a voler rinnovare la propria poesia, ormai percepita lontana da sé e priva di spessore spirituale.

Nel mio giardino triste ulula il vento,
cade l'acquata a rade gocce, poscia
più precipite giù crepita scroscia
a fili interminabili d'argento...
Guardo la Terra abbeverata e sento
ad ora ad ora un fremito d'angoscia...

Soffro la pena di colui che sa
la sua tristezza vana e senza mete;
l'acqua tessuta dall'immensità
chiude il mio sogno come in una rete,
e non so quali voci esili inquiete
sorgano dalla mia perplessità.

“La tua perplessità mediti l'ale
verso meta più vasta e più remota!
È tempo che una fede alta ti scuota,
ti levi sopra te, nell'Ideale!
Guarda gli amici. Ognun palpita quale
demagogo, credente, patriota...”

Guarda gli amici. Ognuno già ripose
la varia fede nelle varie scuole.
Tu non credi e sogghigni. Or quali cose
darai per meta all'anima che duole?
La Patria? Dio? L'Umanità? Parole
che i retori t'han fatto nauseose!...

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

Ah! La Natura non è sorda e muta;
se interrogo il lichéne ed il macigno
essa parla del suo fine benigno...
Nata di sé medesima, assoluta,
unica verità non convenuta,
dinanzi a lei s'arresta il mio sogghigno.

Essa conforta di speranze buone

la giovinezza mia squallida e sola;
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...

Il cuore che ascoltò, più non s'acqueta
in visioni pallide fugaci,
per altre fonti va, per altra meta...
O mia Musa dolcissima che taci
allo stridio dei facili seguaci,
con altra voce tornerò poeta!

Non si capirebbe perché Gozzano abbia deciso di cambiare il titolo se non si considerasse che *Pioggia di maggio* è il titolo di una poesia di Vittorio Betteloni, che sembra trattare il medesimo tema e in un modo assai simile a quello di Gozzano. Il poeta osserva il temporale, la pioggia che cade, e nel mentre realizza che, come la Natura – che in *Pioggia d'agosto* è la destinataria della nuova “fede” del poeta – rinasce più rigogliosa dall'acqua, così la sua poesia deve trarre nuova linfa dalla tempesta e tornare con «novo splendore!».

Precipita giù giù sulla campagna
una pioggia diffusa ed incessante;
luccican sotto l'onda che le bagna
l'erbe, le siepi e le chiomate piante.

L'alta malinconia che dal ciel viene
copre la valle, e la gioconda festa
ch'ivi nel maggio il color verde tiene
oggi appare in sembianza oscura e mesta.

Ozioso sull'uscio io sto mirando
al lontano orizzonte in nebbia avvolto,
e crepitar la pioggia, flagellando
le terse ghiaie e l'ampie fronde ascolto.

Così dentro di me piove a distesa:
son gli orizzonti della mente mia
velati anch'essi, e un vago in cor mi pesa
senso di non so qual malinconia.

Ma dalla pioggia grande e dalle meste
sembianze onde si copre oggi Natura,
nova beltà ritragge e miglior veste

di vaghi fiori e di gentil verdura.

Dalle tristezze sue così potesse
l'anima annuvolata e il tetro core
ritrar di carmi più gioconda messe,
vestir di poesia novo splendore!

Non ci sono documenti che testimonino una conoscenza diretta tra Betteloni e Gozzano, ma gli aspetti stilistici che gli accomunano sono assai numerosi, al punto che Eugenio Montale li accostò implicitamente l'uno all'altro, indicando in Betteloni il promotore della Musa "en pantoufles":

Lodato dal Carducci e dal Croce, il povero Betteloni, primo poeta italiano *en pantoufles*, non rischia di passare alla posterità tanti sono gli sbalzi di tono dei primi e più felici suoi versi per una crestaia...»²³⁹

Una definizione analoga usata nel celebre saggio del 1951, *Gozzano dopo trent'anni*, per tratteggiare la figura rilassata e la poesia borghese di Gozzano.²⁴⁰

Nel caso di *Pioggia d'agosto* e *Pioggia di maggio* non solo c'è il solito legame esplicito tra i titoli ma anche una fitta messe di analogie lessicali e stilistiche:

- *Precipita/precipite*: l'incipit di *Pioggia di maggio* è «Precipita giù giù sulla campagna», in cui "precipita" è adoperato per descrivere lo scrosciare violento della pioggia; in *Pioggia d'agosto* ritorna «più precipite giù»(v.3) in relazione anche in questo caso al temporale. Il verbo "precipitare" è in entrambi i testi rafforzato dall'avverbio di luogo «giù»

- *Crepita/crepita*: il rumore delle gocce sulle foglie è un dannunziano "crepito" che si ravvisa nelle due poesie, in *Pioggia di maggio* («E crepitar la pioggia, flagellando») in *Pioggia d'agosto* («giù crepita scroscia»).

- *Natura / Natura*: è significativo il ruolo che la Natura svolge in entrambi i testi come destinataria della confessione e della conversione del poeta, interlocutrice silente della sua riflessione interiore. In entrambe i le poesie c'è l'utilizzo della lettera maiuscola («Natura»)

²³⁹ Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1986, p.285.

²⁴⁰ «Gozzano entrò nel gusto del pubblico senza destar sospetto perché operò nella poesia a lui preesistente una sorta di riduzione. Presentando un nuovo genere di poesia, quella poesia *faux exprès*, dei semintoni e delle armonie in grigio, quella poesia non già eroica ma *en pantoufles* che i post simbolisti francesi, belgi e fiamminghi avevano tentato già da molti anni», Eugenio Montale. *Il secondo mestiere. Prose I*, Milano Mondadori, p. 1272.

che sottolinea l'entità della Natura come eterna e impersonale, una scelta stilistica significativa.

Il parallelismo tra il poeta e la Natura si conclude, sia in Gozzano sia in Betteloni, con un'analogia presa di coscienza del bisogno di "cambiare voce": la grande novità di Gozzano sta nel sostituire allo scialbo e antico «vestir di poesia nove splendore!» (v.24) una citazione dantesca: «con altra voce tornerò poeta!»,²⁴¹ secondo un meccanismo di nobilitazione e elevazione del tessuto poetico tramite citazioni dotte che è cifra stilistica nella riscrittura e nella conseguente parodia che Gozzano fa dei propri modelli.

Tuttavia, come era accaduto anche nel caso dei testi precedenti, c'è un terzo testo che si inserisce tra i due modelli. Si tratta di una poesia di Carlo Michelstaedter, un nome che spesso è stato accostato a quello di Guido Gozzano per la fitta presenza di richiami intertestuali e di motivi che sembra intercorrere nella produzione dei due poeti. La poesia è datata febbraio 1907:

Cade la pioggia triste senza posa
a stilla a stilla
e si dissolve. Trema
la luce d'ogni cosa. Ed ogni cosa
sembra che debba
nell'ombra densa dileguare e quasi
nebbia bianchiccia perdersi e morire
mentre filtri voluttuosamente
oltre i diafani fili di pioggia
come lame d'acciaio vibranti.
Così l'anima mia si discolora
e si dissolve indefinitamente
che fra le tenui spire l'universo
volle abbracciare.
Ah! che svanita come nebbia bianca
nell'ombra folta della notte eterna
è la natura e l'anima smarrita
palpita e soffre orribilmente sola
sola e cerca l'oblio.

²⁴¹ Cfr. *Par.*, XXV, 7-8 «Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta»

Sembra qui ripetersi sempre lo stesso schema: il motivo della pioggia che cade fitta «a stilla a stilla» (.v2), la quale è paragonata, tramite una giustapposizione, all'anima del poeta. Il parallelismo tra «anima» e «natura» - in questo caso scritta con la lettera minuscola - è il medesimo già visto nei testi di Betteloni e di Gozzano, ottenuto tramite l'utilizzo di alcune immagini predefinite:

- «*fili interminabili d'argento*» / «*oltre i diafani fili di pioggia / come lame d'acciaio vibranti*»: torna anche nel testo di Michelsteadter l'immagine dei «fili di pioggia» dal colore “diafano”. Se il modello di Gozzano è questa poesia, Gozzano ha operato una sostituzione lessicale inserendo l'immagine dei «fili interminabili d'argento» a quella del «diafani fili di pioggia».

- «*Così l'anima mia si discolora / e si dissolve indefinitamente / che fra le tenui spire l'universo / volle abbracciare*» / «*Così dentro di me piove a distesa*» / «*Soffro la pena di colui che sa / la sua tristezza vana e senza mete*»: il parallelismo tra la realtà esteriore scossa dalla tempesta e il turbamento emotivo dell'io poetante sembra seguire lo stesso meccanismo in tutti e tre i testi.

3.7 - Le chiome femminili.

Cosimo Giorgieri Contri e Gozzano

La descrizione delle chiome femminili era un *leitmotiv* così noto e così decadente che qualsiasi lettore non poteva non provare un pizzico di fastidio o di noia nel leggere un testo che ne riproponeva l'ennesima rimodulazione del tema. Il 15 ottobre 1905 su «Il Piemonte» Gozzano pubblica la poesia *Un ricordo*. Il sonetto è confluito nella *Via del rifugio* con il titolo *Il sogno cattivo*. La poesia ha modi tipicamente dannunziani, anche se il tema che propone era già caro alla tradizione lirica seicentesca: i capelli femminili sono i protagonisti del testo, filtrati attraverso la dimensione dell'incubo, che li fa apparire al poeta come un mare nel quale affogare dolorosamente.

Se guardo questo pettine sottile
di tartaruga e d'oro, che affigura -
opera egregia di cesellatura -
un germoglio di vischio in novo stile,

risogno un sogno atroce. Dal monile
divampa quella gran capellatura
vostra, fiammante nella massa oscura.
E pur non vedo il volto giovanile.

Solo vedo che il pettine 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 bande di color di rame.

È probabile che Gozzano riprenda questo *topos*, che ha avuto fin troppa fortuna nella poesia a cavallo tra Otto e Novecento, da un testo in particolare: si tratta di *Chiome rosse*, poesia di Cosimo Giorgieri Contri²⁴² pubblicata non a caso su «La Riviera Ligure» poco tempo prima, nel 1903. Contri, per il quale Gozzano nutriva una profonda stima, doveva essere uno tra i recensori della *Via del rifugio* accuratamente selezionati da Gozzano.²⁴³ Giorgieri Contri è uno dei poeti “minori”, vissuti nella Torino a cavallo tra i due secoli, che più di altri ha alimentato il faticoso trasferimento e rifacimento di temi tardoromantici alla poesia primonovecentesca. Non è ancora libero dal magistero dannunziano, in particolare dall’influenza del *Poema paradisiaco* così evidente in alcuni suoi stilemi e motivi, ma sente il peso schiacciante della tradizione e opera i primi timidi tentativi di svincolarsi dagli eccessi decandentistici e dai toni languidi di certa tradizione ormai superata. Come Gozzano, è stato autore presso il «Momento» e «Il Campo» e ha pubblicato la sua prima raccolta, *Il convegno dei cipressi* (1894), dopo aver raccolto le sue poesie uscite sul foglio settimanale «Il venerdì della contessa», lo stesso giornale sul quale aveva esordito il giovanissimo Gozzano. Gozzano e Contri sembrano avere veramente molto in comune. Primariamente, una certa atmosfera piemontese, fatta di luoghi e di immagini borghesi, di strade cittadine e borghetti di provincia: si vedano alcuni

²⁴² Per i temi crepuscolari della poesia di Contri cfr. F. Pessana, *La sospirata elegia di Cosimo Giorgieri Contri*, «Sigma», (1976), p.61.

²⁴³ Anche a Contri Gozzano invia una copia della *Via del rifugio*.

titoli come *Da una terrazza sulla Dora; Moncalieri; Sul corso Re Umberto; Ottobre nel Canavese...*

Anche Contri era assiduo frequentatore del caffè Romano, uno dei preferiti di Guido: sappiamo inoltre per certo che tra Gozzano e Contri c'è sempre stata una sincera ammirazione «che spiega il trapasso dall'uno all'altro di non pochi materiali poetici»²⁴⁴

Selva ardente di chiome, ove la Vita
come di un riso cupido balena;
rossi capelli ove un'aperta vena
par che si effonda, o vampi una ferita;

fili ond'ella potria tesser catena
meravigliosa a prigionia fiorita,
o suscitare a carezzanti dita
quel piacere cupo ch'è come una pena;

rossi capelli, che di sogni impuri
li animi empite, lingueggiando come
serico rogo che dov'arde bea,

questa che incoronate oh! non la Dea
voluttà sembra che di umano nome
rida a' desii de' pigri uomini oscuri?²⁴⁵

Si noti la ripresa della forma metrica del sonetto, primo elemento che lega le due poesie. Alla struttura, si uniscono alcuni sviluppi tematici e chiare scelte lessicali e di immagine :

- «*divampa quella gran capellatura/ fiammante*»/«*lingueggiando come serico rogo che dov'arde bea*»: la metafora della capellatura come “fiamma” che divampa è presente in entrambi i testi, malgrado in questo caso non vi siano evidenti richiami lessicali. L'allusione al fuoco sembra essere la più presente e deve essere messa in relazione con il colore dei capelli della donna.

²⁴⁴ Gianfranco Romano, *La poesia di Cosimo Giorgieri-Contri tra D'Annunzio e Gozzano*, «Studi piemontesi», cit., pp. 40-48.

²⁴⁵ Cosimo Giorgieri Contri, *Chiome rosse*, «La Riviera Ligure», 1903, p. 609.

Cosimo Giorgieri Contri è autore anche di *Ritorno alle bagnature*:

È così dolce e mesta
L'idea di rivederla!
con un cielo di perla,
pallido come in questa

giornata di un nascente
settembre, con un sole
così presto fuggente,
tremarle le parole

del ritorno, le più
dolci ad un cuor che plora,
ma le più vane ancora,
poi che il passato fu.

Che mi dirà? Porgendo
le labbra, ecco, a' miei baci,
-ne le strette tenaci
va il volto impallidendo-

avrà pur anco il gesto
che tanto un dì mi piacque
onde nel cuor mi nacque
un desio dolce e mesto?

Un desio di cullarla
pura tra le mie braccia,
su la pallida faccia
tremando accarezzarla,

e sopir nel profondo
mar del suo sguardo amante
quante tristezze e quante
delusioni ha il mondo. –

Avrà ancor quel diletto
abito, ove le rose
scolorian dolorose
sul raso del corsetto?

Avrà ancor quei pendenti?
Sarà ancor pettinata
così? Nel riso i denti
scopriam la rosata

gengiva, come allora
che l'amai, che mi offrì,
ella ridea così,
la bocca di signora?

E il suo salotto, il nido
ove ci amammo tanto,
ove l'amor fu schianto
e la gioia fu grido:

il salotto silente
che il mio segreto sa,
ove il sogno fuggente
fu labil realtà:

ove vinse il disio
e la vita e il dovere.
e l'amor fu piacere
ed il piacere oblio,

sarà mutato anch'esso
od anch'esso immutato?
E nell'angolo, presso
lo stipo intarsiato,

profumerà, siccome
in quella ora serena,
cara alle negre chiome
la rosea verbena?

Oh! pria che manchi il sogno
ch'io l'assapori almeno;
per morirne, ho bisogno
sia ben forte il veleno...

Lasciatemi sognare
che ogni cosa è immutata,
sempre uguale l'altare
e uguale l'adorata:

le più diverse cose
voglio trovar ancor,
sul corsetto le rose
come sui labbri il cuor.

Ponetevi l'istessa
toiletta d'allora
ond'io vi trovi ancora

l'orma dei baci impressa:
lo stesso vel che invano
le vostre braccia ha strette,
e le stesse scarpette
docili alla mano...

Oh! Il sogno che hai sognato
Anima taciturna!
Far risorgere nell'urna
Il defunto passato.

Sento che vi amerò
tanto, se lo farete:
tutte le più segrete
parole io vi dirò:

le parole ch'io solo
so parlare a un'amante,
bianche come un soggòlo
pure come un diamante.

Io verrò presto. Oh! fate
che il mio sogno si avveri,
e che sia l'oggi l'ieri
e l'autunno l'estate

Se no, l'ore fuggenti
diventerebber tristi...
Vi prego: oltre i pendenti
lo spillo d'ametisti...²⁴⁶

Il poeta sogna di rivedere la donna amata: immagina che lei abbia ancora il vestito di una volta con le rose trapuntate; sogna gli orecchini di un tempo («avrà ancora quei pendenti?») e persino l'antica acconciatura e lo spillo d'ametista. Immagina di tornare nel salotto antico, dove si erano tanto amati e si domanda se quella stanza sarà la stessa che fu: «uguale l'altare / uguale l'adorata». C'è un gusto per il passato che continua nel presente, un eterno ritorno delle cose. Vagheggia di dare ordini all'amata – con il piglio del seduttore-padrone – suggerisce che si metta «l'istessa / toletta d'allora», che indossi lo stesso velo, le «stesse scarpette». E così, dall'urna,

²⁴⁶ Cosimo Giorgieri Contri, *Il convegno dei cipressi ed altre poesie (1895-1920)*, Zanichelli, Bologna, MCMXXII, p. 42

come dal vaso di Pandora, risorga il passato oggi come allora («Oh! il sogno che hai sognato / anima taciturna ! / far risorgere nell'urna / il defunto passato»). Il motivo è palesemente lo stesso dell'*Esperimento*, anche se scevro dall'erotismo provocatorio del testo gozzaniano: Guido - desideroso di riavere quella Carlotta di un tempo in quel salotto del 1840 - chiede all' "amica", un'anonima compagna, di fare un gioco erotico: «cerca nell'immenso canterano / dell'altra stanza il tuo travestimento». Anche la "pseudo" Carlotta deve vestire i panni di un tempo: gli stessi orecchini («poni gli orecchini arcaici / oblungi, d'oro lavorato a maglia», la stessa pettinatura («scomponi la tua chioma parigina / troppo raccolta sulle sopracciglia»), lo stesso abito («vesti la gonna di quel tempo: i vecchi / tessuti a rombi, a ghirlandette, a strisce») e – proprio nel salotto di una volta – quella stanza dove conversavano gli zii «molto dabbene», rievocare un passato ormai finito.

3.8 - Una rima "rubata"

In conclusione, Gozzano sembra quindi il più abile nel mettere in atto queste strategie di plagi e riscritture, non senza incorrere in qualche spiacevole incidente di percorso. Alcuni dei suoi molti prestiti sono ancora oggi sconosciuti. Uno dei più importanti riguarda la celebre rima de *La signorina Felicita*, massimo esempio di quello *choc* – come lo definì Montale²⁴⁷ – tra aulico e prosaico: le «camicie» del padre di Felicita e il «Nietzsche» («Tagli le camicie / per tuo padre. Hai fatto la seconda / classe, t'han detto che la Terra è tonda, / ma tu non credi...E non mediti Nietzsche...», vv.308-311). Questa rima famosa, che ancora oggi è presente in tutte le antologie scolastiche come paradigma di quel genere di poesia narrativo che Gozzano ha in qualche modo inventato, è in realtà già presente nella produzione francese, in una poco nota poesia di Francis Jammes, *Comme un insecte...*²⁴⁸,

²⁴⁷Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Montale, Il secondo mestiere, prose I (1920-1979)*, Milano, Mondadori, 1996, p.1264.

²⁴⁸I punti di contatto tra Jammes e Gozzano sono moltissimi e sono stati ampiamente studiati. Ricordo solo alcuni studi che devono essere necessariamente citati: Ada Peticucci-Bernardini, *Jammes e la poesia crepuscolare*, Roma, Fratelli Palombi, 1940; François Livi, *Gozzano e la cultura francese*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 196*, cit., pp. 11-39.

contenuta nella raccolta *Clarièr dans le ciel*, che Gozzano conosceva e apprezza molto e edita nel 1906: «Laissez-moi ne penser a rien. C'est un ennui / que d'entendre parler que d'appendicite, / de Nietzsche, de la Vie, d'on ne sait quoi ensuite».²⁴⁹ Se si traduce la poesia di Jammes in italiano, «Nietzsche» fa assonanza internamente con «appendicite», uno *choc* che ha qualcosa dello *spleen* maledetto baudelerciano. È probabile che Gozzano abbia riciclato quella rima della *Signorina Felicita* ritenuta da tutti così significativa per la poetica di inizio del secolo scorso,²⁵⁰ è in realtà un prestito non autorizzato dalla poesia francese. Ciò non toglie il merito di Gozzano nell'averla esportata e con essa una visione della poesia che, nel nostro paese, era ancora poco nota: una poesia che non si prende sul serio, che non si limita a cantare le piccole cose, ma le cosparge di un velo di ironico distacco.

Plagi

4.1 - L'istinto predatorio

²⁴⁹ Francis Jammes, *Clarières dans le ciel*, Parigi, Société de Mercure de France, 1906, p. 141.

²⁵⁰ «Come un pittore può ottenere un colorito ricchissimo anche solo con un po' di bistro e di terra scura, così Gozzano riesce a essere un nuovo e saporito verseggiatore con delle parole comuni, degli accenti cascanti e delle rime approssimative. Ha la civetteria degli accordi che paion falsi, delle bravure che sembrano goffaggini di novizio; si diverte a fare il piemontese, l'avvocato, il provinciale. Invece è un artista, uno di quelli per cui le parole esistono, prima di ogni altra cosa. Egli è l'uomo che assapora il piacere di un vocabolo staccato, il valore di un nome proprio («Capenna Capenna Capenna»), quasi come un amico di Flaubert: e adopera le parole come una pasta piena e fluente, che riempie tutto lo stampo del verso («azzurri d'un azzurro di stoviglia!») e si incastra con delizia nella rima (...brucavano ai «cespugli» di menta il latte «ricco»). Pensate che è lui che ha fatto rimanere *Nietzsche* con *camiciel*» (Renato Serra, *Le lettere*, cit., pp. 78-79).

Gozzano non ispira simpatia a coloro che sono fuori dalla sua cerchia di amici e collaboratori e feroci sono stati i giudizi di Federico Tozzi e Umberto Saba su di lui e sulla sua poesia.²⁵¹Tutti sembrano accusarlo della stessa colpa: una certa “aridità sentimentale” unita a una innegabile tendenza “plagiaria”. Forse è solo invidia, perché è indubbio che Guido abbia riscosso durante la sua breve vita un certo successo, ma è anche possibile che l'accusa non dipenda dalle riscritture di testi già famosi o di alcuni motivi tradizionali e nemmeno dalla presunta “aridità sentimentale”, ma il modo in cui tenta di dissimulare i suoi furti poetici. La dissimulazione è un morbo dilagante in questo momento della poesia italiana ed è inevitabile che Gozzano ne sia stato contagiato: non solo infatti era di gran moda riscrivere motivi noti - e in questo Gozzano non è più colpevole di altri - ma spesso si ricorreva all'uso di uno o più pseudonimi. Tra fine Ottocento e inizio Novecento, il mascheramento è sia una moda consolidata, sia un'ottima trovata di *marketing*, che dà notevoli frutti. All'uso canonico dello pseudonimo si affianca l'invenzione di vicende quanto mai fantasiose e accattivanti che fanno da sfondo a numerose raccolte poetiche di successo. Conosciuto per i suoi numerosi pseudonimi è Domenico Gnoli,²⁵² dalla cui poesia Gozzano ha preso largo spunto: dalla sua penna nasce la celebre figura del giovane e affascinante poeta Giulio Orsini, che si crede, per lungo tempo, essere un conte di nobilissimo lignaggio, il quale vive segregato in casa a causa di una malattia che gli ha sfigurato il volto. La leggenda

²⁵¹ Accanto ai rifiuti di Cardarelli e Papini – cfr. Vincenzo Cardarelli, *L'arte di fingersi* («I Colloqui» di *Guido Gozzano*) in «Avanti!», 26 mar. 1911; Giovanni Papini, *Maschilità*, Libreria della Voce, Firenze, (1915) e *Lettres Italiennes*, «Mercure de France», 1, X, (1916) – c'è il giudizio di Tozzi, il quale calca la mano sulle colpe del poeta, che lui proprio non riesce a sopportare. Tozzi fa un lungo resoconto di tutti quei poeti francesi (e non) ai quali Gozzano è debitore. Particolarmente cattive sono alcune pagine in cui parla di vera e propria «abilità plagiaria» di Guido, che pensa di essere furbo a modificare il nome di un santo per non far riconoscere la fonte del verso (p. 447). Anche Saba non ha mai apprezzato Gozzano – forse per invidia – anche se i suoi toni sono stati più moderati di quelli di Tozzi. (Cfr. Aurelio Benvenuto, *Gozzano nel giudizio di Tozzi e Saba*, «Critica letteraria», (1983), pp. 517-521).

²⁵²Domenico Gnoli esordisce sotto lo pseudonimo di Dario Gaddi, cui ne seguiranno molti altri. (Cfr. Paolo Maccari, *Giulio Orsini: un poeta del Novecento?*, «Studi Novecenteschi», vol.36, 78, (2009), pp. 459-468).

alimenta l'incredibile successo che ha la sua prima raccolta, *Fra terra ed astri*.²⁵³ Quando Domenico Gnoli - in realtà un bibliotecario di scuola carducciana nonno e padre di famiglia numerosa, anziano e poco attraente - rivela la propria identità, gli intellettuali che tanto avevano apprezzato *Fra Terra ed Astri* gridano allo scandalo. Gnoli è riuscito non solo a ingannare tutti, facendo credere di essere un poeta nuovo e novecentesco, ma anche a pubblicizzare con successo la sua raccolta creando un vero e proprio caso editoriale. Un episodio analogo ha riguardato Olindo Guerrini, che ha sfruttato a suo favore sia lo pseudonimo, sia la costruzione fittizia dietro la sua più celebre raccolta: scrive infatti il piccolo canzoniere *Postuma* presentandosi come Lorenzo Stecchetti, cugino e amico di un giovane malato di tisi, del quale dice di voler raccogliere le poche memorie sentimentali. Il libro ha avuto un successo strepitoso, suscitando l'invidia di molti, compreso Gozzano, che accusa Guerrini di abusare senza scrupoli della "musa tubercolotica".

Sull'onda di questo nuovo modo di scrivere e vendere poesia, Gozzano costruisce dei propri *escamotage* senza mai però persuadersi a utilizzare uno pseudonimo: anche se nelle sue poesie ama mascherarsi per vestire i panni dell' "Avvocato"; del "sofista"; di "Totò Merumeni", non adopera falsi nomi, forse perché desidera essere sempre al centro dell'attenzione e uno pseudonimo lo priverebbe del più grande piacere al quale aspira: la fama. È quindi sospetto il caso di anonimato riguardante *La ballata dell'Uno*, che in un primo momento Andrea Rocca aveva inserito, nell'edizione dei «Merdiani», tra le poesie di *Incerta attribuzione*, per collocarla successivamente nella ristampa di *Tutte le poesie* degli Oscar Mondadori tra le *Poesie sparse*. La poesia era stata pubblicata, anonima sul primo numero del settimanale umoristico illustrato «Numero», diretto dall'amico di infanzia Eugenio Colmo (*alias* Golia), il 4 gennaio 1914. Dopo la morte di Guido, Colmo ne aveva rivendicato la paternità gozzaniana.

L'Uno è tutto esaurito,
non lo trova più nessuno,

²⁵³ In una lunga lettera indirizzata al direttore della «Riviera ligure», Guido Mazzoni canta le lodi di Giulio Orsini, poeta che incarna pienamente lo spirito del Novecento. Un poeta che Mazzoni definisce «squisito», autore di *Fra Terra ed Astri* «un libro qualche pochi ne abbiám visti in questi ultimi anni». (*Lettere a «La Riviera Ligure». 1900-1905*, cit. p. 94).

a chi dà copia dell'Uno
un milione è profferito.

Col più gran caffè concerto
vien Giolitti un poco male
per un male un poco incerto,
vien con tutto il personale
del Suffragio Universale.
Ma - pagliaccio o rosso o bruno -
tutti chiedono dell'Uno,
l'Uno già tutto esaurito.

Finalmente il Vaticano
lascia il Papa ed il Concilio,
balla il tango col sovrano
dal garofano vermiglio.
Tutti vanno in visibilio:
il prelado col tribuno,
tutti chiedono dell'Uno:
l'Uno - ahimè - tutto esaurito!

Trema all'Uno e terra e mare!
la San Giorgio per isbaglio
si rimette a galleggiare,
perciò grato l'ammiraglio
contro un già prossimo incaglio
contro i tiri di Nettuno
premunirsi vuol dell'Uno,
l'Uno - ohimè - tutto esaurito!

Stanco d'essere il fantoccio
d'un insipido frasario
grida Verdi: alfin mi scoccio
di cotesto centenario.
Qui m'annoio solitario.
Ecco il Numero. Ma l'Uno?
L'Uno - ohimè - non l'ha nessuno,
l'Uno è già tutto esaurito!

Levigandosi l'alloro
Gabriele inquieto appare:
un mistero: il Pomo d'oro
ben volevo ricercare
sul rarissimo esemplare.
Gabriele andrà digiuno;
splende il numero, ma l'Uno,
l'Uno è già tutto esaurito.

Vien Mascagni truce in vista
ché su l'Uno spera già
e già teme un'intervista
"Poiché io sono - ognun lo sa -
mammoletta d'umiltà..."
- Che voi siate un fiore o un pruno,
gran maestro, fa tutt'uno,
l'Uno è già tutto esaurito.

Térésah, Carola, Amalia,
l'altre insigni letterate,
che oggi infiammano l'Italia,
si presentano infiammate
come tante forsennate:
un prurito inopportuno
tutte sentono dell'Uno,
l'Uno - ohimè - tutto esaurito.

Non resiste la Gioconda,
balza fuori arguta e gaia
con la sua facciosa tonda
di perfetta giornalista.
Cento quindici migliaia
mi richiedono dell'Uno!
A chi dà copia dell'Uno
un milione è profferito.

Oh successo inopportuno!
L'Uno è già tutto esaurito!

I giudizi riguardo l'attribuzione della poesia si dividono: Rocca, persuaso della paternità gozzaniana, la inserisce tra i *Versi tratti da pubblicazioni periodiche*, riportando le parole di Antonicelli, che per primo diede copia della prima stampa adducendo questi argomenti:

Quando Guido Gozzano morì, il settimanale (20 agosto 1916) che si apriva con una pagina intitolata "Gorizia" (il poeta era morto il 9 agosto, mentre si diffondeva la notizia di quella vittoria) in una breve commemorazione lo ricordava autore di quella *Ballata dell'uno*. Lo stesso Golia ce ne diede conferma.²⁵⁴

²⁵⁴ Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit. p. 729.

Marziano Guglielminetti sostiene invece che *La ballata dell'Uno* non può essere di Gozzano: la strofa dedicata alle tre scrittrici italiane amiche e colleghe di Gozzano – Thérésah, Carola Prosperi, Amalia Guglielminetti – suonerebbe troppo goliardica e contraddirebbe la linea “seria” apparentemente intrapresa da Gozzano dopo il 1908.²⁵⁵ Guglielminetti sottolinea che Gozzano non adopera mai pseudonimi e tanto meno pubblica testi anonimi. La paternità del testo ricadrebbe quindi su Dino Segre - *alias* Pitigrilli – o su Ernesto Ragazzoni, anche loro collaboratori assidui, insieme a Carlo Chiaves, della rivista «Numero».

È probabile che nel caso de *La ballata dell'Uno* l'anonimato fosse una condizione stabilita e imposta dalla redazione stessa della rivista: la ballata nasce come una provocazione rivolta agli autori che sgomitano per pubblicare su nuove riviste. Se la poesia fosse stata pubblicata con la firma dell'autore avrebbe almeno in parte perso il suo scopo: qualcuno era quindi riuscito a accaparrarsi la prima pagina dell'*Uno* di «Numero», firmandosi con nome e cognome! È inoltre assai probabile che Gozzano non solo volesse fare un favore all'amico Golia, suo amico di infanzia e compagno di scuola, ma volesse anche trarne qualche profitto. Si possono poi riscontrare nel testo delle caratteristiche che non fanno dubitare riguardo la paternità gozzaniana della ballata, facendo cadere le considerazioni di chi la vuole opera di altri autori: l'attacco diretto a D'Annunzio («Gabriele inquieto appare: / un mistero: il Pomo

²⁵⁵ Cfr. Guglielminetti «A pochi giorni dalla morte di Gozzano, in data 20 agosto 1916, esce sulla rivista un ricordo dal titolo molto significativo: *Un nostro scomparso*: “...Guido Gozzano – vi si legge – fu dei nostri: fu l'amico assiduo, il consigliere, il collaboratore nella nostra modesta fatica”. Autore di questo saluto estremo potrebbe essere il caricaturista Eugenio Colmo (pseudonimo: Golia), amico di Guido fin dagli anni del ginnasio ed a lui vicino nel periodo della *Via del rifugio*, stando ad alcune lettere a Vallini. L'ipotesi si fonda sul fatto che l'attribuzione a Gozzano della *Ballata dell'Uno*, apparsa anonima «sul primo *Numero*...per bizzarria segnato col n.2» è sostenuta nelle parole commemorative di cui sopra, e verrà ripresa anno dopo dallo stesso Colmo, in una dichiarazione orale a Franco Antonicelli. L'attribuzione non gode di altre pezze d'appoggio; e bene ha fatto il recente curatore dell'edizione critica a collocare la *Ballata dell'Uno*, scherzosamente dedicata al «Numero» mai uscito, tra «i versi di incerta attribuzione». Una strofa, per di più, può far nascere altri dubbi sulla paternità sostenuta dal Colmo. Fra i ricercatori delusi del «Numero» primo compagno tre scrittrici, due delle quali legate a Gozzano «Térésah, Carola, Amalia / l'altre insigni letterate/ che oggi infiammano l'Italia, / si presentano infiammate / come tante forsennate: / un prurito inopportuno / tutte sentono dell'Uno / l'Uno -ohimé- tutto esaurito». Se è di Gozzano una simile battuta, non stupisce l'anonimia della *Ballata*. La concessione a tali modi goliardici contraddice talmente le richieste sulle quali Gozzano aveva, per dir così, arrestato la carriera di Vallini come poeta «ironico», e sulle quali, a propria volta, aveva indirizzato l'esercizio lirico dopo il 1908, da rendere impossibile la paternità della *Ballata*.» Marziano Guglielminetti, *«la scuola dell'ironia»*, cit., p. 112.

d'oro/ ben volevo ricercare/sul rarissimo esemplare./ Gabriele andrà digiuno;/splende il numero, ma l'Uno,/ l'Uno è già tutto esaurito», vv.41-43), si inserisce nella serie di allusioni satiriche dell'odicina *L'altro* e della famosa strofa delle *Golose*. L'immagine della Gioconda che, «arguta e gaia», salta fuori dal quadro, trasformandosi in una desublimata «giuliva giornalaia», è perfettamente in linea con la tendenza di Guido a dare letteralmente vita a dipinti femminili: come la marchesa della soffitta di Felicità, che ogni tanto lascia la cornice per camminare lungo i corridoi della villa («...L'han veduta alcuni / lasciare il quadro; in certi noviluni / s'ode il suo passo lungo i corridoi...»), vv. 142-144); ma anche come la giovane sirena adolescente di *Im Spiele der Wellen*, che ha lasciato la propria tela, lasciando solo il ricordo del presunto passaggio tra le spume di colore ancora smosse:

Tra le sirene che Böecklin gittava
nel fremito dell'onde verdazzurre
una ne manca, appena adolescente,
agile più di tutte e la più bella.

Poiché non quella che supina ascolta
il Tritone soffiare nella conca,
non quella che si gode la bonaccia
con tre scherzosi albàtri affaticati,

e non quelle che fuggono al Centauro,
l'una presa alle chiome, l'altra emersa
con volto sorridente, l'altra immersa
col busto, eretta con le gambe snelle:

non tutte quelle vincono la grazia
appena adolescente che abbandona
il mare caro al grande basilese,
il mare Azzurro per il mare Grigio!

E al mare nostro più non resta viva
che l'immagine fatta di memoria,
svelta nel solco dove più ribolle
la spuma e dove l'onda è tutta gemme!

La poesia è ispirata a un quadro omonimo di Böecklin, nel quale sono dipinte alcune sirene. Gozzano immagina che nel dipinto ne manchi una, scomparsa tra la

onde del mare e ispirata alla giovane Maria Klein Von Dietpold. Insomma, *La ballata dell'Uno* non dovrebbe destare grandi e ingiustificabili dubbi sull'identità dell'autore.

Al contrario, ci sono avvenimenti più sconcertanti nella vita e nella produzione di Guido che non possono essere inquadrati nella sua tendenza a rielaborare materiale altrui. Si tratta di veri e propri piccoli “plagi”, difficili da interpretare, dal momento che sorge spontaneo chiedersi come mai un poeta colto e abile come lui si sia fatto coinvolgere in queste dinamiche poco nobilitanti, rubando idee e spunti a colleghi e amici e passando così come una persona poco onesta. Tuttavia, questa tendenza al “plagio”, che lo caratterizza fin dai suoi esordi, sembra ereditarla da un poeta molto più influente di lui, Gabriele D'Annunzio, che era stato accusato apertamente da Enrico Thovez di essere il «superplagiario degli Abruzzi». Così ha scritto Domenico Giurati nel suo saggio *Il plagio; furti letterari artistici e musicali*:

Allorquando Enrico Thovez diede fuori la scoperta per cui Gabriele d'Annunzio venne proclamato il superplagiario degli Abruzzi, d'Italia, e forse d'Europa, una effemeride di Milano, il *Cajytan Cortese*, immaginò di contrapporre al plebiscito un senatus consulto. E mandò ad una quantità d'intelligenti (così li chiamò) una circolare che li invitava a rispondere alla seguente, assai suggestiva, interpellanza: potranno le accuse mosse a D'Annunzio intaccare il valore della sua grande produzione, e potendolo, fino a qual punto?²⁵⁶

Thovez indisse addirittura un “referendum” per decidere se D'Annunzio fosse colpevole di plagio. D'Annunzio fu assolto, con queste argomentazioni, più o meno convincenti ma sicuramente utili per capire la portata del fenomeno in questo periodo storico:

Ma la massa del Senato, cioè gli altri ventiquattro votarono risolutamente la negativa. E questa motivarono con ragioni diverse, le quali si possono ripartire in quattro categorie: la prima disse che se i plagi vi sono la colpa è di Thovez, il quale ha fatto male a rilevarli ; la seconda giudicò che i grandi scrittori avendo

²⁵⁶ Domenico Giurati, *Il plagio; furti letterari, artistici e musicali*, Milano, U. Hoepli, 1903, p. 45.

tutti dal più al meno plagiato, il plagio è diventato di diritto; la terza considerò la produzione dannunziana abbastanza grande per essere menomata dai prestiti fatti ad altri scrittori: la quarta ebbe a sentenziare che ai grandi scrittori anche il plagio è lecito²⁵⁷.

Si capisce bene come parlare di plagio in questo periodo storico non sia così scontato e come si debba capire quanto la riscrittura; la scrittura a quattro mani e il vero e proprio rifacimento siano da tenersi in considerazione per interpretare la letteratura di un momento quanto mai denso e complesso.

4.2 - *Convito*: tra riscrittura e plagio

Convito, che chiude la prima sezione dei *Colloqui*, fa parte di un ciclo ideale di ritratti corali femminili che caratterizzano la poesia di Gozzano e forma con *Le golose* e *Le non godute* un ideale trittico. In tutte e tre le poesie, infatti, si riscontrano analoghi tratti stilistici e simili scelte lessicali: un gusto particolare per la descrizione delle pose femminili; un'inquadratura narrativa esterna come di chi guardi la scena nel suo svolgersi seduto sulla poltrona di un teatro; la minuziosa e quasi maniacale attenzione al dettaglio; il gusto per l'elencazione dei tipi muliebri e per le loro singolarità.

La storia che si cela dietro la genesi di questa poesia, già accennata nel precedente capitolo, non è così limpida: se da un lato *Convito* richiama molto *L'ultima cena di Don Giovanni* di Mario Vugliano, analogia suggerita dalle ambigue modalità di pubblicazione dei due testi, dall'altro riprende un motivo già caro alla tradizione.²⁵⁸ Nel caso delle somiglianze con il testo di Vugliano, l'ispirazione sconfinava in qualcosa di simile al plagio. Un plagio insolito, dal momento che non c'è plagiatore senza accusatore e in questo caso l'accusa non c'è: è chiaro che non solo Mario Vugliano deve aver accettato di buon grado la riscrittura che Guido ha fatto della sua poesia,

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Il parallelismo tra le due poesie è stato individuato e commentato da Giuseppe Zaccaria, in Giuseppe Zaccaria, *Da Vugliano a Gozzano: per la genesi della poesia Convito*, in «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit., pp.183-188.

ma anche che «La Riviera Ligure» deve aver, se non foraggiato, almeno silenziato la questione.

In questo caso Gozzano non nasconde il modello, *L'ultima cena di Don Giovanni* di Vugliano, ma lo chiama in causa perché sia a tutti evidente: l'operazione prende avvio fin dal titolo, *Convito*, che richiama il «convitava» al verso 10 de *L'ultima cena di Don Giovanni*.²⁵⁹ Gozzano non ha paura del confronto, anzi, vuole essere subito scoperto per rendere manifeste le modifiche che apporta nella sua personale riscrittura del tema: se nel testo di Vugliano è Don Giovanni il protagonista, mantenendo quindi invariata la tradizione ormai stantia inaugurata da Baudelaire con il *Don Juan aux enfers*, in *Convito* è Gozzano stesso che incontra le donne da lui amate. Come nel caso di *Paolo e Virginia*, in cui veste i panni di Paolo, qui Guido si immedesima in Don Giovanni, trasformandosi in ciò che avrebbe sempre voluto essere e non è mai stato: un libertino. Un altro uomo, un altro personaggio, un'altra maschera per colui che non sa vivere se non fingendo. È solo il primo di un lungo elenco di sottili innovazioni, che, se da un lato non assolvono Gozzano dall'essere disonesto, dall'altro gli consegnano il tirso della vittoria nell'agone poetico. Tuttavia, anche *Les portes closes* di Grégoire Le Roy, che Guido aveva senza dubbio letto nell'antologia dei *Poètes d'aujourd'hui*, ha qualche contatto con *Convito*. Sviluppa, in sostanza, sempre lo stesso tema:

Vous, chères, que j'ai connues
et qu'aux jours tristes je revois,
vous voici, ce soir, revenues,
car mon cœur pleure d'Autrefois.
quand, me rappelant vos caresses,
je pense à celles qui viendront,
mes mains sont lourdes de paresse,
je ne tends même plus mon front.
car c'est vous seules que j'écoute,
qui, dans le crépuscule aimé,
de vos voix où tremble le Doute,
chantez en un palais fermé.

²⁵⁹ Ivi., p. 184.

Le Roy rievoca le «chères», le donne che ha conosciuto, che in questo testo risorgono a consolare il poeta, il quale sente il cuore che “piange il passato”. Il motivo della rievocazione dei fantasmi femminili era però anche l’ennesimo *topos* di una lunga e semisconosciuta tradizione poetica che si trascinava già dalla fine del secolo scorso. Vittorio Betteloni sembra esserne ancora una volta il promotore. Il modello principale sia per Vugliano, sia per Gozzano è la poesia *Fantasime*, contenuta nella raccolta *Nuovi versi*:

Nella notte talora io dall’insonnia
spinto dal caldo delle stanze scendo,
e sovra l’erba nereggiante e soffice
o passeggio o mi stendo.

Dorme la villa e la campagna: il sibilo
stizzoso ascolto delle ree zanzare,
o d’un villano ad or ad or percotemi
il gagliardo russare.

Ma poiché son poeta, io so prescindere
dall’aspre realtà di questa terra:
ecco uno *stuol gentile di fantasime*
intorno a me si serra.

Quell’ombre care quinci e quindi balzano
da ogni zolla più verde e più fiorita:
di fior natura han forse estinte – d’angelo
ebber natura in vita.

Oh! di mia gioventù vezzose, ingenuie
illusioni, che già vive un giorno
e palpitanti d’uno spirto etereo,
m’eravate d’intorno;

Che come donne innamorate, stringermi
al seno usaste in portentoso amplesso,
e che m’avete, all’orecchio parlandomi,
tanto e tanto promesso;

Ora morte voi siete e più del gaio
bisbiglio vostro non s’allieta il core;
Bensi talor l’ombre di voi m’appaiono,
che già foste il mio amore.

L’imagin vostra innanzi allo spettacolo

di cosa che i miei sensi meglio avviva,
l'imagin vostra ecco m'appar di subito
siccome forma viva:

Per via, dinnanzi al fiume od all'occiduo
sole o alla luna o a stelle in erme colle
o a una donna o, com'or, sotto le tenebre
e su fiorite zolle.

Oh *venite, venite!* ripetetemi
i vostri dolci ingannevoli accentil...
una allor mi s'accosta e pian mi mormora
–di me te ne rammenti? –

O ti rammento sì, bella, adorabile
fata che l'avvenir mi popolavi
di favolosi amori, e donne e vergini
nelle braccia mi davi!

Dice un'altra: - di me serbi memoria,
che ti cingea di sempre verdi allori,
E il tuo nome faceva in tutta Italia
ir famoso e anche fuori? –

Sussurra *un'altra:* - Ed io che farti ascendere
seppi al poter. Seppi più volte farti
ministro della Istruzione Pubblica
e delle Belle Arti!-

E *un'altra ancora:* - Ed io che usai soccorrere
a tue strettezze e seppi riempire
a te le tasche degli incalcolabili
scudi dell'avvenire! –

– Ed io, ed io! – *parecchie altre* soggiungono;
oh sì tutte, e siete più di cento,
o di mia gioventù compagne amabili,
di tutte mi rammento.

Venite ancor, venite a me! ch'io credere
tuttavia possa a voi per brevi istanti,
che mi parlate di poter, di gloria,
di ricchezze e d'amanti.

Sì, come un dì, venire ed ingannatemi:
fate ch'io possa toccarvi con mano...
ma è troppo tardi: ombre vezzose, a stringervi
io mi affatico invano.

La rozza realtà mi tocca stringere,
la rozza realtà che mi circonda:
ahimè a quest'ora io mal riesco a illudermi;
so che è notte profonda.

Bensi un livido lampo senza requie
dell'orizzonte s'agita ai confini,
facendo il volto impallidire agli aurei
astri eterni e divini.

Alcuni lumi piccioli si scorgono
giù per la valle che alta notte ingombra;
cani latrar lontanamente s'odono
quà e là dentro quell'ombra.

La locusta riempie col monotono
suo verso i solchi, stridon le zanzare
inviperite, e dal vicino tugurio
s'ode il villan russare.

Manda la coccoveggia dai comignoli
il singulto che all'uom suona fatale;
passa nell'aer nero una precipite
forma ed un suon d'ale.

A letto, a letto! e tu, Sonno, soccorrimi,
sonno, a noi di Natura almo presente,
sonno, della serena ed impassibile
morte gentil parente.

Lo scenario è sempre lo stesso: il poeta insonne nel pieno di una calda notte estiva si vede assalire da «uno stuol gentile di fantasime» che «intorno» a lui «si serra». Sono le donne del suo passato, che sono giunte dall'Aldilà per rivendicare il suo cuore e per colpevolizzarlo della sua aridità sentimentale. *Nell'ultima cena di Don Giovanni* di Vugliano è una «feminea schiera» (v.11), in *Convito* è una «pallida falange», in ogni caso si tratta sempre di parvenze intangibili, «fantasime» o «antiche amanti / nei visi e nelle forme come allora», nella poesia di Gozzano dantesca mente «trasumanate già, senza persone», ovvero senza corpo. I poeti le invitano a parlare: così Betteloni

(«Venite ancor, venite a me!»; «Venite ancor, venite a me!»); così Vugliano («Tutte vengono e dicono: ricordi?», v.20); così Gozzano («sorgono tutte...», v.6).²⁶⁰

Lo stretto rapporto che intercorre tra *Convito* e i due possibili antecedenti si coglie però soprattutto dall'analisi del manoscritto.²⁶¹ Tra i versi espunti dalla versione definitiva di *Convito* troviamo infatti una coincidenza più precisa con *L'ultima cena di Don Giovanni*, coincidenza successivamente modificata nella versione a stampa: il sintagma «tutte vengono...» della poesia di Vugliano è ribaltato in «vengono tutte» nel manoscritto di *Convito*,²⁶² e solo successivamente sostituito dal dantesco «sorgono tutte». Il manoscritto conserva una lunga sezione dedicata alla

²⁶⁰ Anche in *Cocotte* c'è l'invito a risorgere dal passato, a venire fuori dal sogno, incalzato dall'anafora dell'imperativo «vieni». La scena è analoga a quella di *Convito*: Cocotte, pur essendo una figura realmente esistita nel passato di Gozzano, vive solo nella dimensione onirica, dalla quale il poeta la invita a risorgere:

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

[...]

Vieni! T'accoglierà l'anima sazia.
Fa ch'io riveda il tuo volto disfatto;
ti bacierò: rifiorirà, nell'atto,
sulla tua bocca l'ultima grazia.

²⁶¹ Cfr. quanto scrive Andrea Rocca a proposito del manoscritto di *Convito*: «Documentano la genesi del componimento le pp. 19-30 di *AGVIIIa1*, così organizzate: le pp. 19-23 ospitano l'elaborazione della quartina iniziale e della parte riguardante le singole figure delle "convitate", successivamente espunta (ne ha dato notizia e parziale trascrizione A. Stauble: *Un manoscritto di Gozzano e l'elaborazione della poesia "Convito"* in «Lettere Italiane», XXII,2, aprile-giugno 1970, pp. 248-52), cui si aggiungono i versi del Petrarca, opportunamente trascelti, e i due distici conclusivi (p.23 rr. 1-4); alle pp. 24-26, occupate dalla stesura di *Famula* [poi *Elogio degli amori ancillari*] e dalla ripresa di precedenti abbozzi, segue la trascrizione in pulito della parte accantonata (p.27); infine, alle pp.28-30, sono condotte a finitezza le sestine che saranno la II° e IV° nella redazione definitiva (rispetto all'esito consegnato alla stampa si nota dunque l'assenza delle sestine I° e V°)». *Guido Gozzano, Tutte le poesie*, cit., p., 655.

²⁶² Cfr. *AGVIIIa1* (*Guido Gozzano, Tutte le poesie*, cit., p., 6657-659)

Vengono tutte...è sì dolenti in vista (v. 21 [28])
Vengono tutte, se le chiamo a nome (v. 6 [20])
Vengono tutte, ad una ad una (v.8 [21])
Vengono tutte, se le chiamo a nome (v.8[21])
Vengono tutte, ad una ad una (v.10 [22])
Vengono tutte ad una ad una (v.15 [22])
Vengono tutte, se le chiamo a nome (v. [26])
Vengono tutte. Amore non (v.13 [27])

rassegna delle “non amate” («O non amate che mi amaste», v.17),²⁶³ modificata numerose volte nel corso del tempo e infine eliminata definitivamente.²⁶⁴ L’elenco femminile doveva da un lato concentrare il significato ultimo di *Convito*, riunendo tutte le figure che hanno popolato la vita (e la poesia) del poeta,²⁶⁵ dall’altro riproporre il catalogo muliebre, che è firma stilistica di Gozzano, si pensi a *Le golose* e a *Le non godute*.

3.2 *Convito* e la redazione manoscritta: punti di contatto con *L’ultima cena di Don Giovanni* e *Fantasime*.

Per cogliere meglio i punti di contatto tra *Convito*, *L’ultima cena di Don Giovanni* di Mario Vugliano e *Fantasime* di Vittorio Betteloni, è necessario consultare la redazione manoscritta del testo e, in particolare, alcune varianti piuttosto interessanti ai fini di una comparazione linguistica e stilistica tra le tre poesie.

Si riporta qui la redazione manoscritta di *Convito* per un confronto con la redazione a stampa:

[19]
28 che ben sa nulla chi non sa l’amore
ne
sogni defunti, rimembranze fioche:
M’è dolce cosa, nel tramonto, chino,
sopra gli alari, sulle braci roche,
m’è dolce cosa convitar le poche
donne che mi sorrisero in cammino

²⁶³ È felice ribaltamento di un verso di Contri: «non so che sogno mi sorgesse in cuore / non so ben che fantasma...Io ripensai / quelle che non mi amarono e che amai», *Sul corso re Umberto*, vv. 13-15.

²⁶⁴ Cfr. Angela Casella riguardo l’espunzione del catalogo femminile di *Convito*: «l’eliminazione finale di questi versi è destinata perciò a non risolvere ma ad accentuare curiosità e interrogativi, soprattutto se si esclude il movente più semplice e a razionale, ossia che Gozzano volesse risparmiare al lettore un elenco già noto e per di più espresso in versi usati in altre poesie. Questo timore certamente fondato e plausibile per altri artisti è inaccettabile nel caso nostro, ove si consideri che la tendenza a iterare ossessivamente gli stessi temi, versi o vocaboli è uno dei canoni fondamentali della poesia gozzaniana» (Angela Casella, *Mime cesteie fanti cortigiane*, «Strumenti critici», IX (1975), pp. 50-61, in part., p.51).

²⁶⁵ Di questa parte riguardante le figure delle “convitate”, che occupa le pagine 19-23 del manoscritto, ha dato notizia e parziale trascrizione Antonio Stauble, *Un manoscritto di Gozzano e l’elaborazione della poesia “Convito”*, in «Lettere Italiane», XXII, 2, (1970), pp. 248-52),

che mi pare un miracolo in altrui
Vengono tutte...E sì dolenti in vista
perchè ti sian men dure omai le strade
il vero Amor per cui si ride e piange
miserere del mio non degno affanno falange
Perché è breve
M'è più caro il morire che il viver senza

piaga

né varrà virtù d'erbe o d'arte maga
il giogo e le catene e i ceppi
io per me sono un'ombra seppi
ora par non so per che stelle maligne
Per disperata via son dilungato
Io canterei d'amor si novamente

[20]

S'una fede amorosa, un cuor non finito
un lungo errore in cieco laberinto
né sperare d'amare in terra mai
una pietà sì forte di me stesso
quella ch'io cerco e non ritrovo in terra

Vengono tutte, se le chiamo a nome,
>ad una ad una, e sì dolenti in vista, <
quella

da troppo tempo bella (una sorella) >vista<
ormai dagli occhi teneri materni >trecentista<
e quella andata pei sentieri come
(Dal non vivere fatta la più bella!)

in dolce teoria trecentista

nome
chiome

quella

vista

(dal non vivere la più bella)

>bella<

quella

da troppo tempo bella

[21]

>M'è dolce cosa ravvivare fioche
larve di donna, quando a sera, chino
ravvivo il fuoco delle braci roche...
M'è dolce cosa convitar le poche
donne che mi sorrisero in cammino

Vengono tutte, se le chiamo a nome
il cuore in mano e sì dolenti in vista

chiome

>lente nel gesto, ad una ad una < come
In lene teoria trecentista
Vengono tutte se le chiamo a nome
il cuore in mano, e sì dolenti in vista

mi sono intorno ad una ad una. E quella
da troppo tempo bella (una sorella
ormai da gli occhi teneri materni)
E quella andata pei sentieri eterni
(da non vivere fatta la più bella!)
E quella andata discerni
E quella andata pei sentieri eterni
E quella andata pei sentieri eterni
(Dal non vivere fatta la più belle)
Vengono tutte, ad una ad una, quella
da troppo tempo bella (una sorella)
orm<ai>
E quella andata pei sentieri eterni
(Dal non vivere fatta la più bella!)
Vengono tutte ad una ad una, e quella
da troppo tempo bella (una sorella
ormai da gli occhi teneri materni)

Mi saluta con occhi di sorella
indi ciascuna, e si riprende il cuore

«Fratello triste cui mentì l'Amore
che non ti menta l'altra cosa bella!»

eterni
bella
inverni
e quella

da troppo tempo bella (una sorella
omai da gli occhi teneri e materni)
E quella che tu, cuor, più non discerni
(dal non vivere fatta la più bella)
già trasmigrata pei sentieri eterni
verso la valle della pace...E quella
Da troppo tempo bella (una sorella
omai da gli occhi teneri e materni)
E quella che mi amò povera cosa
e sol mi piacque per la somiglianza
con un'attrice piccola famosa

[precedono i vv. 1-10 di Famula]

E quella che m'amò povera cosa

non amata e soffrì senza speranza
e a me non piacque che per la simiglianza
con un'attrice piccola famosa

[precedono i vv. 11-20 di Famula]

passano lente ad una ad una come
in lene teoria trecentista
Vengono tutte, se le chiamo a nome
sol rivestite delle lunghe chiome
Vengono tutte e sì dolenti in vista
il cuore in mano e dicono il mio nome
passano lente ad una ad una come

Vengono tutte. Amore no. Non seppi
il vero Amor per cui si piange e ride
Invan m'offersi alle catene e ai ceppi
M'è dolce cosa nel tramonto, chino
sopra gli alari dalle braci roche,
m'è dolce cosa convitar le poche
donne che mi sorrisero in cammino.
Vengono tutte. E sì dolenti in vista,
il cuore in mano e belle e senza nome
Passano lente ad una ad una come
In lene teoria trecentista...

>E quella che tu, cuor, più non discerni
(dal non vivere fatta la più bella)
già trasmigrata pei sentieri eterni
verso le valli della pace...E quella
da troppo tempo bella (una sorella
omai dagli occhi teneri materni)
E quella che esulò giovane sposa
in Asia e si vestì di lontananza
E quella che m'amò povera cosa
non amata e soffrì senza speranza
e sol mi piacque per la somiglianza
con un'attrice piccola famosa.

*[precedono appunti in prosa estranei
all'elaborazione del testo]*

[28]

Tra le faville e il crepitio dei ceppi
sorgono tutte, pallida falange...
Amore no! Amore no! Non seppi
il vero amor per cui si ride e piange.
Amore non mi tange e non mi tange:
invan m'offersi alle catene e ai ceppi

Un malefici fu dalla tua culla
nè varrà virtù d'erbe, o sognatore.

cuore
fanciulla
nulla

che ben sa nulla chi non sa l'Amore.
Non varrà suco d'erbe o l'arte maga?
Io canterei d'amor si novamente!
Un malefizio fu dalla tua culla
Né varrà l'arte maga, o sognatore!
Fino alla tomba il tuo gelido cuore
Porterai con la tua sete fanciulla:
stanco fanciulla e che non seppe nulla
che ben sa nulla chi non sa l'amore!

O non amate che mi amaste

Non varrà suco d'erbe o l'arte maga?

Cantato avrei d'Amor sì novamente
S'Amore mi piagasse di sua piaga

lui
appaga
piaga

che mi pare miracolo in altrui?
a quale gelo condannato fui?
Non varrà suco d'erbe, o l'arte maga?

Tra le faville e il crepitio dei ceppi
sorgono tutte, pallida falange...
Amore no. Amore no! non seppi
il vero Amor per cui si ride e piange.
Amore non mi tanse e non mi tange:
invan m'offersi alle catene e ai ceppi

O non amate che mi amaste, a Lui
Invan proffersi in cuor che non s'appaga.
Amor non mi piagò di quella piaga
che mi pare dolcissima in altrui...
a quale gelo condannato fui?
Non varrà suco d'erbe, o l'arte maga?

Un maleficio fu dalla tua culla
Né varrà l'arte maga, o sognatore.
Fino alla tomba il tuo gelido cuore
porterai con la tua sete fanciulla:
stanco fanciullo che sapesti nulla,
chè ben sa nulla chi non sa l'Amore!

Una prima considerazione riguarda l'incontro di Gozzano con le "non amate": in *Convito*, questo confronto non avviene realmente (come, al contrario, accade con le donne di *Un rimorso*, ne *Le due strade*, ne *Le golose*) né è differito nel tempo (come nel caso de *L'amica di Nonna Speranza*, ambientata in un ipotetico salotto del 1850, o de *L'Ipotesi*, collocata nella futura data del 1940), ma rimanda al motivo del colloquio con le anime: come Dante, nella *Commedia*, incontra molti personaggi da lui conosciuti in terra, Gozzano colloquia tra le "infernali" fiamme del caminetto, trasfigurazione borghese dell'inferno dantesco, con le donne che hanno fatto parte della sua vita terrena. Un catalogo di tipo analogo lo troviamo in *Cocotte*, in cui Gozzano riunisce «Carlotta, Graziella» e «tutte le donne del suo sogno»: le donne del "sogno" sono, in realtà, anche quelle realmente incontrate nella vita.

4.3 - *Convito* e i richiami interni alla produzione di Gozzano

Un secondo dato interessante, prima di analizzare i possibili contatti con i due modelli di Vugliano e Betteloni, riguarda l'elenco muliebre presente nella versione manoscritta di *Convito*, da mettersi in relazione con i forti richiami interni alle altre poesie di Gozzano: il catalogo femminile sembra infatti riunire tutte le protagoniste della produzione gozzaniana che abbiamo già conosciute in precedenza e che possiamo individuare dai *senhal* che le contraddistinguono. C'è la «piccola attrice famosa», ispirata al reale personaggio di Emma Gramatica, di *Un rimorso*:

E quella che mi amò povera cosa
e sol mi piacque per la somiglianza
con *un'attrice piccola famosa*
(*Convito*, AG VIIIa1, 20-21, p. [17])

la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.
(*Un rimorso*, vv.4-6)

C'è quella che riunisce, allo stesso tempo, due personaggi femminili della produzione gozzaniana: la signora da «troppo tempo bella», l'amica della giovane Graziella protagonista delle *Due strade* («da troppo tempo bella, non più bella tra poco» *Le due strade*, vv. 37-38) e la “Laura” invecchiata di *Un'altra risorta* («La quarantina la faceva bella, / diversamente bella: una sorella / buona, dall'occhio tenero e materno»)

Vengono tutte, ad una ad una, e quella
da troppo tempo bella (una sorella)

Da troppo tempo bella (una sorella
ormai da gli occhi teneri materni)
(*Convito*, AG VIIIa1, 1-2 [16])

C'è poi una Silvia leopardiana, «(dal non vivere fatta la più bella)», morta forse troppo giovane, che si potrebbe identificare anche come la Carlotta del 1840, agognata ma solo immaginata e per questo «dal non vivere fatta la più bella»:

E quella che, cuore, più non discerni
(dal non vivere fatta la più bella)
già trasmigrata pei sentieri eterni
verso la valle della pace...
(*Convito*, AG VIIIa, [23])

Per la descrizione di questa anima femminile Gozzano rielabora un verso della poesia i *Colloqui*, apparentemente irrelato, forse da collegare, nel manoscritto, alla condizione di inettitudine del poeta. Si legge in *AGVIIIa1*, a pagina 45:

I morti sono veramente vivi
dal non vivere fatto più vivente

Il concetto del «non vivere» come istanza positiva dell'esistenza appare in questi due versi paradossale: la morte renderebbe realmente vivi, liberando il soggetto dalla prigionia della vita stessa, poiché vivere significa sopportare una passiva condizione di inattività, tipica del personaggio novecentesco. Ben più spiegabile è la condizione della “non goduta” che dal «non vivere» è resa per sempre giovane, quindi più bella.

L'idea della "bella morte" che ingentilisce il volto femminile e conserva per sempre giovani è petrarchesca e richiama *Trionfo della morte*. Al di là dell'interpretazione che si deve dare alla frase nei due diversi contesti, è interessante vedere come Gozzano spostati e rielabori non solo le citazioni altrui, ma i suoi stessi versi, adoperandoli come le tessere di un enorme puzzle.

Infine, c'è una "non goduta" – una figura "nomade" come quelle delle *Non godute* («dove vanno / le creature nomadi?», *Le non godute* vv. 61-61) – che, dopo il matrimonio, è partita per lontani luoghi esotici: colei che «si vestì di lontananza», somigliante all' «isola non trovata» (*La più bella!*), che appare e scompare alla vista dei marinai, e che «soffusa nel mistero» (v.14), «s'annuncia col profumo, come una cortigiana»: l'isola «esiste», ha parvenza femminile («s'annuncia coi profumi come una cortigiana») ma si dilegua in fretta e «si tinge dell'azzurro color di lontananza...»²⁶⁶ (v.28). Sia la figura dell'isola, sia quella femminile rientrano in quel gusto per l'esotico che contraddistingue la produzione non solo gozzaniana, ma anche di Vallini, che a luoghi irraggiungibili e isole non trovate dedica più di una poesia.

E quella che esulò giovane sposa
in Asia e si vestì di lontananza
(*Convito*, AG VII a, 19-20 [27])

Forse sarà proprio da questa figura, qui ancora senza nome, che nascerà la protagonista di *Ketty*, poesia pubblicata per la prima volta nei *Colloqui* del 1935 e unico testo del ciclo dei "poemetti indiani" a essersi salvato. *Ketty* è un'americana avvenente, dai tratti androgini, che da Baltimora è fuggita a Ceylon per godersi gli ultimi giorni da nubile prima di convolare a «giuste nozze» con un promettente cugino occidentale. Anche se nessun commento lo evidenzia, *Ketty* è probabilmente ispirata a una figura reale, compagna di stanza di Guido a Kandy, una piccola *yankee* che compare in una lettera ad Amalia Guglielminetti:²⁶⁷

²⁶⁶ Cfr. Pascoli, *L'ultimo viaggio* (in *Poemi conviviali*), XIII, v.2; «Ed ecco a tutti colorirsi il cuore / dell'azzurro color di lontananza».

²⁶⁷ «Sono qui da quasi due mesi, per altri mesi ancora e vivo una vita varia e dolcissima, dividendo il mio tempo tra le foreste vergini e le donne non più tali. Ho fatto una meravigliosa strage d'insetti

ma signora di sé della sua sorte
sola giunse a Ceylon da Baltimora
dove un cugino le sarà consorte.

Ma prima delle nozze, in tempo ancora
esplora il mondo ignoto che le avanza
e qualche amico esplora che l'esplora.

Del lungo elenco manoscritto non resta nulla nella versione a stampa di *Convito*. La sola figura femminile che compare in *Convito* è anche l'unica che paradossalmente non c'è in *AG VIIIa1*.

Una ti bacerà con la sua bocca,
forzando il chiuso cuore che resiste;
e quell'una verrà, fratello triste,
forse l'uscio picchiò con la sua nocca,
forse alle spalle già ti sta, ti tocca;
già ti cinge di sue chiome non viste....

Questo personaggio muliebre conserva alcuni inquietanti attributi tipici della donna-Medusa, che forse qualcosa deve alla reale persona di Amalia Guglielminetti: questa "convitata", che Paino ritiene essere la personificazione della morte stessa,²⁶⁸ si reca a casa del poeta per sottometterlo alla sua volontà, sorprendendolo con un agguato alle spalle: «forse alle spalle già ti sta / ti tocca; / già ti cinge di sue chiome non viste...».²⁶⁹ Il passo rimanda²⁷⁰ anche a una poesia della Guglielminetti, la quale come

esotici. Eccoti alcune fotografie favoritemi da una piccola yankee compagna d'albergo.» (Kandy, 8 aprile 1912). Gozzano-Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p., 209.

²⁶⁸ Maria Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, cit. p. 75.

²⁶⁹ Cfr. Nicoletta Fabio, *Gozzano e l'antologia dei "poetes d'aujourd'hui"*, in *Guido Gozzano. Le opere, i giorni. Atti del convegno nazionale di studi. Torino 26-28 ottobre 1983*, cit. p. 127. Vi è probabilmente anche un richiamo a *La visitation de l'Amour* di Stuart Merrill, che Gozzano conosceva grazie all'antologia dei *Poetes d'aujourd'hui*²⁶⁹:

1.1.1.1 Et l'amour est entré en riant dans notre maison,
et nous ceignant le cou du double collier de ses bras,
il a forcé nos bouches closes et nos yeux ingrats
a voir et à dire enfin ce que nous leur refusons.

²⁷⁰ Se la figurazione della donna che sentendosi rifiutata forza la bocca del poeta rimanda a *Convito* («Una ti bacerà con la sua bocca,/ forzando il chiuso cuore che resiste;»), l'immagine delle braccia avvolte intorno all'uomo come una catena amorosa («Et nous ceignant le cou du double collier de ses bras»), richiama sia *Le non godute* («quando una sola donna che non s'ama / c'incatena con tutte

sappiamo prendeva in prestito da Gozzano molte idee per le sue poesie (e viceversa). *Anima errante*, contenuta ne *Le vergini folli* descrive una sinistra scena di pedinamento, in cui una giovane innamorata segue, preoccupandosi di non essere vista, il proprio amato inconsapevole lungo la strada («Se il mio signore segue la sua via / con il cuore assorto o con sereno volto, vv. 1-2) lungo la strada.

Se il mio signore segue la sua via
con il cuore assorto o con sereno volto,
sol con sé solo crede andare, raccolto
nel suo pensier, senz'altra compagnia.

Ed ei non vede alcuno che lo spia,
passo passo, alla sua mèta rivolto.
Alcun che sta del suo cuore in ascolto
E gli parla con tenera follia.

Ecco: al suo piede un'ombra ora lunga or breve
A canto o dietro o innanzi a lui cammina,
né mai la stanca quel suo andar sì lieve.

Essa è colei che troppo sola muore,
è la notturna anima pellegrina
che persegue il suo sogno ed il suo amore

È ovvio rivedere in questa «anima pellegrina» la “non goduta” che «forse alle spalle già ti sta, ti tocca», che pedina il proprio amore lungo la via.

4.4 - *Convito* e il rapporto con i modelli

Nel testo di Vugliano l'elenco dei tipi muliebri non c'è. Si riduce solo a qualche considerazione collettiva sul gruppo di anime («Alcuna piange ché non ebbe amore: / ella fu sua, senza ch'egli suo fosse», vv. 18-19). È invece presente in *Fantasime*, in cui ogni singola donna dialoga e esprime i propri sentimenti al poeta.

Una allor mi s'accosta e pian mi mormora
–di me te ne rammenti? –

le catene») sia *Anche te, cara, che non salutai...* («se il collo liberai da quella stretta / spezzando il cerchio delle braccia come / si spezza a viva forza una catena!»).

Dice un'altra: – di me serbi memoria,
che ti cingea di sempre verdi allori,
e il tuo nome faceva in tutta Italia
ir famoso e anche fuori? –

Sussurra un'altra: – Ed io che farti ascendere
seppi al poter. Seppi più volte farti
ministro della Istruzione Pubblica
e delle Belle Arti! –

E un'altra ancora: – Ed io che usai soccorrere
a tue strettezze e seppi riempire
a te le tasche degli incalcolabili
scudi dell'avvenire! –

Il motivo è lo stesso, anche se le donne del Betteloni sono più simili alle Muse in grado di glorificare il poeta che a persone reali. I punti di contatto con il catalogo espunto di *Convito* sono tuttavia evidenti:

- L'elencazione: in *Convito* – così come ne *Le golose* e ne *Le non godute* – l'elenco delle figure femminili è orchestrato sull'anafora dei pronomi femminili («una»; «un'altra»; «un'altra ancora»).
- Il dialogo: le donne protagoniste di *Fantasime* sembrano voler rivendicare il loro ruolo nella vita del poeta. Un ruolo analogo a quello delle figure di *Convito*, risorte per accusare il poeta di non averle tenute in considerazione.

Ancora una volta, il tema si ritrova anche nelle *Vergini folli* della Guglielminetti, la quale elabora il tema del “colloquio” con le anime che Gozzano svilupperà in *Convito*. Nella sezione di apertura della raccolta, *Anime*, la poetessa incontra, in «un viaggio simbolico dell'Anima in una sorta di *hortus conclusus*», alcune «misteriose creature (educande e monache, alcune connotate da nomi propri, altre da definizioni di carattere psicologico)», con le quali ha un colloquio dai toni confessionali. La poesia *La fedeltà* - il cui titolo è già indicativo, poiché allude alle protagoniste femminili che furono sempre fedeli agli amanti, poi disilluse e ferite- è, sia per temi, sia per richiami intertestuali, assai vicina a *Convito*, soprattutto per quanto concerne la parte inedita della poesia:

-La nostra è morte in vita, - allor somnesso
gemette un lagno d'accorata voce.
Con le mani sul sen foggiate a croce
Veniano altre, a con sì stanco incesso!

Venian quelle cui fu tutto promesso,
cui tutto in fior mietè la falce atroce,
bianche tra veli, sotto il lor precoce
lutto, spiando l'ombra d'un cipresso

E le vergini vedove, e le spose
senza nozze, le sacre a una memoria
d'amore, le fedeli dolorose

sfilarono, funerea teoria,
in attitudin di pietà scultoria,
goccia a goccia gustando l'agonia.

Anche qui siamo dinnanzi a una sfilata di donne («*Venian altre*», v.4; «*Venian quelle*», v.5), che possiamo accostare sia al «vengono tutte» della versione manoscritta di *Convito*; sia al «tutte vengono» de *L'ultima cena di Don Giovanni* e al «Oh venite, venite!» di *Fantasime*, tutte con esperienze amorose diverse: nella vita hanno incontrato una differente sorte le une dalle altre, alcune sono «vergini vedove», altre «de spose / senza nozze», altre ancora «sono sacre a una memoria / d'amore». L'anafora ritmica della congiunzione «e», che sembra conferire all'elenco un ritmo incalzante: «E le vergini vedove, e le spose / senza nozze...». La stessa anafora con scopo di enfaticante si ha in *Convito*:

...E quelle più lontane,
e le compagne di speranze buone
e le piccole, ancora, e le più vane

La sfilata della «funerea teoria» di queste donne tradite ricorda la «lene teoria trecentista» delle convitate di Gozzano. Il termine «teoria», piuttosto inusuale, è presente anche nel carteggio Gozzano-Guglielminetti: Gozzano lo adopera per descrivere l'organicità de *Le vergini folli*, raccolta che incontra il gusto poetico

dell'autore almeno quanto la Guglielminetti incontra il suo gusto estetico. Scrive Gozzano, in una lettera del 5 giugno 1907:

Organica è tutta l'opera sua: a qualunque pagina si apra il volumetto, si sente il profumo dello stesso giardino; giardino dove Lei procede conducendo per mano la teoria delle compagne.

Gozzano ha per il catalogo femminile una vera e propria passione e appare insolita la scelta di eliminarlo da *Convito*: se non è per paura della ripetizione, è possibile che sia stato per discostarsi dalle poesie che precedentemente hanno sviluppato un motivo simile, come *Fantasime* del Betteloni o *Anime* della Guglielminetti.

4.5 - *Convito* e *Elogio degli amori ancillari*: un'unica poesia

Alcune spie filologiche suggeriscono che nel catalogo muliebre di *Convito* doveva forse rientrare anche «l'agile fantesca» di *Elogio degli amori ancillari*. L'acuta osservazione di Marziano Guglielminetti, secondo il quale *Convito* sarebbe «nato [come attesta il manoscritto] con fatica da un parto gemellare»,²⁷¹ è stata lasciata cadere senza un dovuto approfondimento. Sembra infatti che l'*Elogio* fosse in principio parte integrante di *Convito*, il cui testo ha subito numerose rielaborazioni e rappresenta un esempio perfetto di “come lavorava Gozzano”. Guido non era una persona ordinata: i suoi «rottami» (è ironico pensare che proprio questo sarà il primo titolo degli *Ossi montaliani*) sono radunati giorno per giorno, accumulati come il «ciarpame» della soffitta di Felicità, in attesa di una rielaborazione. L'enigma di *Convito* pone di fronte alla necessità di stabilire fino a che punto le due poesie dei *Colloqui* siano collegate, un dato estremamente importante, soprattutto alla luce della premessa fatta all'inizio di questo capitolo, ovvero che i *Colloqui* siano un vero “libro di poesia”, le cui liriche sono legate da un sottile “filo ciclico”.²⁷² Nessun “filo”

²⁷¹ Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, cit., p., 59,

²⁷² Come ha scritto Rocca, «sin da un primo sommario accertamento, il “corpus” delle minute gozzaniane tende ad assumere fattezze simili a quelle di un ammalorato mosaico. Impresione ampiamente sorretta da risultanze d'ordine “archivistico”, e da immediato risalto visivo; senza che ne venga tuttavia compromessa la possibilità di cogliervi anche un risvolto dissimulatorio e

potrebbe essere più spesso di quello che lega due poesie che in origine erano un tutt'uno. Il manoscritto *AGVIIIa1* documenta la genesi di *Convito*, che occupa le pagine da 19 a 30, con esclusione delle pagine 24 e 26, che sono occupate dalla stesura di *Elogio degli amori ancillari*. A pagina 24, sotto il numero romano II, si legge il verso, poi cassato, «lodo l'amore delle cameriste!»: non è un verso di *Convito*, ma di *Elogio degli amori ancillari*, il cui titolo originario era, come apprendiamo da *AG VIIIa1*, *Famula*, quarta poesia della sezione *Il giovanile errore*. L'endecasillabo è quindi seguito dalla stesura dei primi dieci versi di dell'*Elogio*:

Talor – che viene con novelle sue –
ghermir mi piace l'agile fantesca
che secretaria antica è fra noi due

M'adesca il sangue della bocca fresca²⁷³
il motto arguto, il luogo nostro, l'ora
il profumo d'istoria boccacesca.
Ella mi sfugge si dibatte implora
invoca il nome della sua padrona
«Ah! Che vergogna! Povera Signora
ah! Povera Signora...» E s'abbandona.
(*AGVIIIa1*, p. [25], vv.1-10)

A pagina 25 del manoscritto segue una seconda rielaborazione di questi primi dieci versi con alcune varianti: sono preceduti dal titolo chiaramente leggibile *Famula*, che, a giudicare dalla posizione sopra la prima riga del foglio del manoscritto, è stato aggiunto successivamente. Subito dopo il verso 10 è invece rielaborata, nella stessa pagina 25, l'ultima strofa da ricollegarsi a *Convito* già presente a pagina 23, dedicata a una delle figure «trasumanate», l'«attrice piccola famosa»:

E quella che m'amò povera cosa

indirettamente burlesco, conforme alla natura, accattivante e insieme sibillina, dell'intero lascito». Gozzano sarebbe quindi un dissimulatore non solo dal punto di vista dei contenuti della propria poesia, ma anche dal punto di vista della strutturazione della propria opera.

²⁷³ Per il binomio «adesca-bocca fresca» si veda la reminiscenza da Amalia Guglielminetti, *Crudeltà*, in *Le seduzioni*: «Tutte le donne che attrarrà la fresca tua bocca, / come un saporoso frutto, lamenteranno il lor bene distrutto / dalla dolcezza folle che le adesca». Ma si veda anche la somiglianza con *Torino* («Un po' vecchiotta, provinciale, fresca / tuttavia d'un tal garbo parigino, / in te ritrovo me stesso bambino, / ritrovo la mia grazia fanciullesca / e mi sei cara come la fantesca...»)

non amata e soffrì senza speranza
e a me non piacque che per la simiglianza
con un'attrice piccola famosa.

La stesura dell'*Elogio* [*Famula*] prosegue invece a pagina 26, dove sono riportati i dieci versi conclusivi della poesia, in cui è ripreso, in sede conclusiva e senza l'esclamazione finale, l'endecasillabo iniziale «Lodo l'amore delle cameriste»:

Gaie figure di decamerone
Le cameriste dan, senza tormento,
più sana voluttà che le padrone.
Non la scaltrezza del martirio lento,
non da morbosità polsi riararsi,
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.

Lodo l'amore delle cameriste.

Seguono, nuovamente e inspiegabilmente, alcuni versi di *Convito* che rielaborano il motivo delle anime convitate:

Passano lente ad una ad una come
in lene teoria trecentista
Vengono tutte, se le chiamo a nome
Sol rivestite delle lunghe chiome
Vengono tutte e sì dolenti in vista
Il cuore in mano e dicono il mio nome
Passano lente ad una ad una come

Dal momento che pare evidente che la separazione dei due testi sia successiva alla stesura presente in *AGVIIIa1*, «l'agile fantesca» è quindi una delle anime di *Convito* invitata a colloquiare con Gozzano. Questa ipotesi è probabile: infatti «l'agile fantesca», figura tipicamente gozzaniana, riprende il motivo della “signorina domestica” sincera e un po' ignorante, un personaggio crepuscolare dimesso da preferirsi alla nobile e colta “padrona” per i suoi modi spontanei, per la sua disponibilità erotica e per il sereno “sollazzo” che garantisce, privo di qualsivoglia sofferenza amorosa. Questo personaggio si inserisce perfettamente nella schiera

femminile di *Convito* composta di personaggi muliebri dimessi, casalinghi, subordinati alla figura maschile: «mime crestaie fanti cortigiane». Le «cortigiane», «le crestaie», le «fanti» potrebbero essere, come la «fantasca», «gaie figure di decamerone», delle quali il poeta ha goduto la compagnia sensuale senza mai provare per loro un sentimento amoroso: è il termine «decamerone» a istituire il forte legame tra le due poesie, che sempre di più appaiono come un testo unitario: in entrambe le liriche le donne sono “figure” decameroniane, personaggi da novella licenziosa:

Gaie figure di *decamerone*
 Le cameriste dan, senza tormento,
 più sana voluttà delle padrone.
 (*Elogio degli amori ancillari*, vv. 11-13)

Trasumanate già, senza persone,
 sorgono tutte...E quelle più lontane,
 e le compagne di speranze buone
 e le piccole, ancora, e le più vane:
 mime crestaie fanti cortigiane
 argute come in un *decamerone*...
 (*Convito*, 5-10)

Si noti, inoltre, la corrispondenza evidente tra alcuni termini:

- «fanti»/«fantasca»: il termine “fantasca” ricorre sia nell’ *Elogio* sia in *Convito* nella duplice forma “fante” e “fantasca”. Il termine si ritrova sia nelle *Epistole entomologiche* («la Pieride comune fa pensare / a una fantasca od una contadina», vv.4.5) sia nell’*Ipotesi*, qui in rima – come nell’*Elogio* – con «fresca» («Ma quella che prega e digiuna e canta e ride, più fresca / dell’acqua, e vive con una semplicità di fantasca», vv.9-10). La parola sembra avere una derivazione boccaccesca (la “fante” svolge un ruolo chiave in innumerevoli novelle), una provenienza da mettere in relazione con il ricorrente utilizzo della parole «decamerone». Il “sapore boccaccesco” è riscontrabile anche in *Totò Merumeni*, in cui il verso «fresca come una prugna al gelo mattutino», scrive Goffis, «spiritualizza» e «precisa» il verso dell’*Elogio* «il riso della bocca fresca».

- «arguto»/«argute» : l'aggettivo è presente in entrambi i testi con un'accezione propriamente erotica.

Tutte queste analogie lessicali, stilistiche e strutturali confermano l'unitarietà primigenia della poesia.²⁷⁴ Dal punto di vista filologico, è assai improbabile che Gozzano abbia deciso di iniziare una nuova poesia senza né lasciare spazio sul foglio, né tantomeno cambiare la pagina. Sappiamo che era solito riempire i propri manoscritti di schizzi e disegni senza preoccuparsi di sprecare della carta. È inoltre insolito constatare che le due poesie siano incastonate l'una nell'altra e che a una strofa di *Convito* succeda una strofa dell'*Elogio* e viceversa.

È difficile comprendere la posizione dell'endecasillabo «Lodo l'amore delle cameriste!» che, in *AG VIIIa1*, apriva la prima strofa dell'*Elogio*: l'esclamazione si non riferiva a una singola personalità femminile - «l'agile fantesca» - ma a una compagine muliebre («le cameriste» è plurale) che per numero e genere ben si sarebbe sposata con l'elenco femminile di *Convito*: l'endecasillabo in cui Gozzano loda l'amore delle cameriste sarebbe servito per introdurre, a seguito della «piccola attrice famosa» e l'amica de *Le due strade*, la personalità dell'agile fantesca. Avvalora l'ipotesi dell'unitarietà, inoltre, un discorso di tipo metrico: l'*Elogio* riprende la struttura metrica endecasillabica di *Convito*, rielaborata in due sezioni di tre terzine dantesche.²⁷⁵

C'è poi, tra *Convito* e l'*Elogio*, un'evidente coerenza intertestuale; anche se, per il momento, il discorso riguardante *Convito* si è concentrato sull'ipotesto dantesco, i richiami petrarcheschi all'interno della redazione manoscritta sono numerosi: così «ti sian men dure omai le strade» (v. 22 , p. [25] , *AG VIIIa1*), verso espunto nella versione a stampa, è una citazione da *R.V.F*, 28 («vestita vai, non come altre carca: perché ti sian men dure omai le strade» vv.3-4); «m'è più caro il morir che il viver senza / piaga» è citazione da *R.V.F* , 75 «ch'e' medesimi porian saldar la piaga / et

²⁷⁴ Arnaldo di Benedetto, *Sugli «amori ancillari» di Guido Gozzano*, in «Giornale storico di letteratura italiana», 1, 1973, pp. 104-107.

²⁷⁵ È sintomatico che Gozzano scelga proprio la terzina dantesca – non adoperata per il “dantesco” *Convito* – per l'*Elogio*: probabilmente, come è stato notato, la terzina dantesca rendeva bene lo *choc* tra il materiale basso e profano dell'*Elogio* e la forma aulica e autorevole della forma prescelta. Si veda Gianfranca Lavezzi, *Giochi di sillaba e di rima*, in «L'immagine di me voglio che sia», cit., p. 120.

non già virtù d'erbe, o d'arte maga» vv. 2-3; «or par non so per che stelle maligne» cita *R.V.F.*, 128 («Or par, non so per che stelle maligne»); «io canterei d'amore sì novamente» da *R.V.F.*, 130 («io canterei d'amore sì novamente»). In particolare, si veda la ripresa petrarchesca del tema del «labirinto», poi espunta nella redazione a stampa: «un lungo errore in cieco laberinto», che riprende *R.V.F.* CLXXXVII («S'un lungo error' in cieco laberinto»). Il tema del «labirinto dell'anima» ricorre anche nell'epistolario alla Guglielminetti. Si vedano la lettera dell'11 dicembre 1907:

Se l'Atteso verrà, e verrà certamente, mi scriverete e mi descriverete ogni cosa, non è vero? Ogni novità che potrà succedere nel laberinto della vostra anima.

E quella dell'aprile 1908:

Come deve apparirti scolorito e lontano il «piccolo amico» da un centro spaventoso come Roma grande. Ma anche tu non ne guadagni agli occhi miei: la tua figura mi è divenuta estranea come se scomparsa in una tomba o in un laberinto: non so...

Anche l'*Elogio* è modulato su note petrarchesche: già dalla variante del titolo, che dal *Famula* di sapore classico passa al petrarchesco *Elogio degli amori ancillari* (da ricondursi a *R.V.F.* «...lascia cader in vile amor d'ancille», *R.V.F.*, 360), si riconosce la presenza del modello, riadattato secondo lo stile gozzaniano. In particolare, la citazione iniziale: «che secretaria antica è tra noi due» (vv. 3-4) è da ricondursi a *R.V.F.*, 168 («Amor mi manda quel dolce pensiero / che secretario antico è fra noi due»). Non solo la citazione è evidente ²⁷⁶ ma è anche rielaborata da Gozzano in maniera assolutamente innovativa: in Petrarca è Amore a essere «secretario antico» tra Petrarca e Laura, mentre ne l'*Elogio* «secretaria» è la prosaica cameriera, che fa da messaggera tra la donna e il poeta, come in molte novelle di Boccaccio. Potrebbe anche esserci un'altra fonte, un verso della *Gerusalemme* del Tasso: «e secretarii del suo amore antico / fea i muti campi e quel silenzio amico» (*Gerusalemme liberata*, VI, 103). Il «silenzio amico» - eco evidente del virgiliano «per amica silentia lunae» (*Aen.*

²⁷⁶ Si veda il saggio di Vinicio Pacca, *La funzione Petrarca nella poesia di Gozzano*, in *Sette studi per Gozzano*, a cura di Maria Borio, Stefano Carrai e Alberto Comparini, Pisa, Pacini, 2018, pp. 15-33.

II, 255) – ritorna anche ne *La signorina Felicita*: «Andai vagando nel silenzio amico, / triste perduto come un medicante» (vv.351-352). Nel caso di Tasso i «muti campi» e «il silenzio amico» sono gli unici «secretarii antichi» di Amore. C'è una desublimazione del motivo del messaggero amoroso, ottenuta tramite l'accostamento dei due modelli – petrarchesco e boccaccesco – amalgamati insieme nella riscrittura novecentesca, i quali funzionano come canto e controcanto, alternando l'elemento aulico fornito dal modello petrarchesco al materiale prosastico estrapolato dalla dimensione novellistica del Boccaccio.

Alla luce di tutte queste spie, intertestuali e filologiche, pare assodato che l'idea iniziale fosse quella di elaborare un'unica poesia, *Convito*, che chiudesse la sezione del Giovanile errore. Gozzano potrebbe aver deciso di separare l'*Elogio* da *Convito* per due motivi: il primo legato alla scelta di eliminare l'elenco delle anime chiamate a colloquio e di conseguenza la figura dell'«agile fantesca», il secondo quello di creare due poesie che dialogassero l'una con l'altra e rendessero così più coesa la sezione iniziale dei *Colloqui*: le «mime crestaie fanti cortigiane» di *Convito* sarebbero le stesse «gaie figure di decamerone» delle quali Gozzano si è approfittato ne l'*Elogio*, venute a chiudere il conto amoroso con il poeta insensibile.

Resta aperta la questione sollevata da Arnaldo di Benedetto, che vede nella seconda sezione de l'*Elogio* una riscrittura moderna di un epigramma di Rufino (*Antologia palatina* V, 18), mentre nella prima parte una ripresa dell'*Ars amatoria*. Il rimando ad Ovidio è particolarmente convincente:

Si tamen illa tibi, dum dat recipitque tabellas,
corpore, non tantum sedulitate placet,
fac domina potiare prius, comes illa sequantur:
non tibi ab ancilla est incipienda Venus
(ed. Marchesi, vv. 383-86)

A avallare la probabile memoria ovidiana è la somiglianza tra il verso iniziale dell'*Elogio* e quello oviadiano «si tamen illa tibi...», soprattutto se messo in relazione alla variante del manoscritto, in cui «novelle» è soprascritto a «messaggi». È evidente che «messaggi» è una traduzione più in linea con il latino «tabellas». L'*Elogio* si

presenta dunque come uno dei più riusciti *pastiche* gozzaniani²⁷⁷: modulato su un tema classico, con una forte impronta petrarchesca, unita tuttavia anche a un lessico di stampo boccaccesco. Non solo per la scelta del termine «novelle», preferito al più “classico” «messaggi», ma anche per la figura della fantesca quale intermediario tra domina e padrone, assai presente in numerose vicende del Decameron. Infine, il termine «sollazzarsi» e l’immagine seducente dell’amoroso scambio della serva in braccio al signore, ha il sapore «d’istoria boccacesca». Si veda Decameron, II, 7, in cui la raffigurazione della donna che ride sulle gambe dell’amante è facilmente assimilabile all’immagine de l’Elogio: «in braccio recatalasi senza alcuna contraddizione di lei, con lei incominciò amorosamente a sollazzarsi».

4.6 - *Convito* e la parodia dantesca

Gozzano ha detto che la raccolta dei *Colloqui* ambisce alla struttura unitaria di “libro di poesia”. C’è un tenue “filo ciclico”, come visto nel secondo capitolo, che unisce tutte le poesie della raccolta, un filo che si inspessisce nella sezione de *Il giovanile errore*, in cui l’epigrafe della prima poesia («...reduce dall’Amore e dalla Morte / gli hanno mentito le due cose belle...») è ripresa, con diversa intonazione, agli ultimi due versi della poesia conclusiva della sezione: («Fratello triste cui mentì l’Amore / non ti menta l’altra cosa bella»).

Il primo verso si apre con una considerazione sull’età del poeta, ormai giunto ai suoi venticinque anni («Venticinqu’anni!...Sono vecchio, sono / vecchio!), nel «mezzo del cammin di nostra vita» (*Inf.*; 1, I). Se per Dante erano i trentacinque anni, per Guido, malato incurabile, la prospettiva di vita è ridotta: il quarto di secolo segna l’ideale metà di un’esistenza che non supererà i trentatré anni. I *Colloqui* si aprono quindi, come la *Commedia*, in *medias res*. Una lenta catabasi si compie nelle poesie della sezione iniziale: nella prima strofa de *Le due strade* Gozzano e l’amica scendono per «la bella strada alpestre» nella «valle» del Canavese tra «bande verdigialle d’innumeri ginestre», una discesa dai toni più borghesi e sereni di quella nella «selva oscura» fino

²⁷⁷ Sulle comunanze tra *Famula*, *Convito* e *Totò Merumeni* si veda anche Cesare Federico Goffis, *Totò Merumeni «Heautentimorumenos»*, in «Misure critiche», XV, 54, (gennaio-marzo 1985), pp. 29-52.

alla «valle / che m'avea il cuor compunto». Una passeggiata che prosegue con un valido alleato in *Il buon compagno*, una figura femminile, che adempie, in maniera inaspettata, al ruolo virgiliano di colei che accompagna lungo il sentiero scosceso: «Scenda l'oblio; immuni da languori / si prosegue più forti pel sentiero, / buoni compagni e alleati: sempre» vv, 12-14). Si giunge così al laghetto ghiacciato del Valentino, in *Invernale*.

Gozzano si confronta con il modello dantesco a più livelli e in modo assolutamente originale, anche se profondamente diverso rispetto a quello con il modello petrarchesco:²⁷⁸ non si limita a estrapolare dantismi dalla *Commedia* per riutilizzarli senza criterio, ma con le tessere dantesche costruisce raffinatissime poesie parodiche esemplate sul modello serio e autorevole della *Commedia*.²⁷⁹

Invernale, terzultima poesia de *Il giovanile errore*, è una rilettura in chiave borghese dell'*Infero*, in cui «Gozzano sembra attraversare in pochi versi e in pochi passi l'intera ghiaccia infernale dove scontano la pena i traditori».²⁸⁰ Tramite citazioni e i richiami danteschi la pista di pattinaggio del Valentino si trasforma in nuovo Cocito novecentesco. Sanguineti aveva già notato come l'onomatopea iniziale di *Invernale* («...cri...i...i...icch...», v.1) riprenda una lezione deteriore di *Inf.* XXXII, 30 («non avria pur dall'orlo fatto cricchi, *Inf.* XXXII, 30). Lo sfondo di *Invernale*, in cui Gozzano sembra dare sfogo «a tutte le sue reminiscenze dantesche», si nutre soprattutto dei riferimenti alla prima cantica: «e sotto i piedi un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante», (*Inf.* XXXII, vv.23-24) lascia traccia al v.16 «dove la superficie del lago è detta “vetro”», è l'allusione ai volti «resupini lividi sepolti» è da ricondursi ai vv.34-35 «divide, insin là dove appar vergogna / eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia». Anche l'aggettivo vezzeggiativo «gaietto» in relazione al cicalare dello «stuolo femminile» riprende *Inf.* I, 42.²⁸¹

²⁷⁸ Cfr. Giuseppe Sangirardi, *Il furto dell'eternità. Dante e Gozzano*, in «Parole rubate», (2018), pp. 11-26.

²⁷⁹ Cfr. Angela Casella «Gozzano opera, nei confronti della *Divina Commedia*, non diversamente da chi abbattesse una cattedrale gotica allo scopo di riutilizzare i rosoni o le vetrate». Angela Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p.13 e p.16.

²⁸⁰ Nicoletta Fabio, *Lettura di Invernale di Guido Gozzano*, «Per leggere», p. 61.

²⁸¹ In questa immagine ritengo che agisca anche una suggestione di tipo biografico: in una lettera, databile 16 giugno 1907, la Guglielminetti scrive a Gozzano e gli racconta di aver frequentato, in passato, un corso di lezioni dantesche che Mantovani teneva per una folla di borghesi signore di Torino. Mantovani, scrive Amalia, la riteneva l'unica uditrice «per cui valesse la pena resuscitare

La descrizione in *Invernale* si nutre dell'ironia che «nasce spontaneamente dalla sproporzione incolmabile fra l'esperienza del viaggio ultraterreno e la banalità mondana di un episodio da romanzo borghese». ²⁸²

Se per *Invernale* il procedimento di sublimazione e abbassamento giocato sull'ipertesto della *Commedia* è già stato ampiamente studiato, poco è stato detto riguardo *Convito*, in cui Gozzano ripropone una parodia simile del modello dantesco a livello sia tematico sia stilistico.

Convito si apre nel salotto della casa di Gozzano. Il caminetto acceso della villa diventa scenario per un nuovo girone infernale in cui si muovono e parlano i profili femminili delle innamorate disilluse del poeta. Dopo aver intrapreso la discesa, che da *Le due strade*, passando per il colle di pescheti e mandorli «mollì di rugiada» ne *Il gioco del silenzio*, Gozzano è giunto in un avanguardistico girone infernale. La scena si apre, nella versione a stampa, con il poeta che, chino sulle fiamme del camino, in una dimensione irrealistica, evoca i fantasmi delle donne che lo amarono nel corso della vita.

M'è dolce cosa nel tramonto, chino
Sopra gli alari dalle braci roche,
m'è dolce cose convitar le poche
donne che mi sorrisero in cammino.
(*Convito*, 1- 4)

Come in *Invernale* Gozzano abbassa la testa sul laghetto infernale («e mi chinai, ²⁸³ con le pupille assortite, / e trasparire vidi i nostri volti / già risupini lividi sepolti...», vv. 21-23), un riferimento – secondo Fabio – a *Inf.* XXXII, così in *Convito* Gozzano sta «chino» sugli «alari» dalle «braci roche», luogo di apparizione di queste anime femminili. La posa richiama Dante mentre osserva dall'alto le fiamme («Io era in giusto ancor attento e chino», *Inf.* XXVII, vv.31-32). Le «braci roche» che

Dante in mezzo a quel *gaietto* sciame blasonato». La citazione dantesca di Amalia, decisamente ironica, si coglie con facilità: anche Gozzano deve averla colta e riutilizzata per la strofa di *Invernale*, in cui «lo stuolo gaietto femminile» ricorda il «gaietto sciame blasonato» che circondava Amalia durante le lezioni del Mantovani. Così la “giovane palpitante procellaria” di *Invernale* forse deve qualcosa alla fiera Amalia, la sola degna di nota tra le sempliciotte borghesucce torinesi del «gaietto stuolo» che partecipava alle lezioni dantesche.

²⁸² Ivi.

²⁸³ Il corsivo, qui e negli esempi successivi contenuti all'interno di questo capitolo, è sempre mio ed è volto a fare risaltare i termini utilizzati dell'autore.

scoppiettano nel caminetto sono le stesse di *In casa del sopravvissuto* («nel caminetto crepita la bragia...»,v.10), dove «bragia» è termine dantesco («Caron dimonio, con occhi di bragia» *Inf.* III, 109; «così un sol calor di molte brage» *Pd.* XIX, 19). Nel caminetto infernale compaiono le anime incontrare durante il dantesco «cammino» della vita. Nel manoscritto *AG VIII a1* «mi sorrisero» è soprascritto a «m'infiorarono il cammino», verbo di derivazione dantesca («Tu vuo' saper di quai piante s'infiora», *Pd.*, 10, 91; «Diteli se la luce onde s'infiora», *Pd.*, 14, 13; «dì quel ch'ell'è, dì come se ne' infiora, *Pd.*, 25, 46»); «sì come schiera d'ape che s'infiora» *Pd.*, 31,7), al quale è stato preferito «mi sorrisero», forse per comunanza con *Le non godute*. La metafora del «cammino» della vita è presente anche ne *Le non godute* («passano, ai nostri giorni, con il viso / seminascosto», vv.5-6).

Le convitate sono fantasmi in bilico tra sogno e morte. Nel manoscritto si legge che sono come «sogni defunti, rimembranze fioche» [13, v.3], e “larve” spettrali («M'è dolce cosa ravvivare fioche / larve di donna, quando a sera, chino / ravvivo il fuoco delle braci roche...» [15, vv.1-3]).²⁸⁴ La dimensione incorporea di queste figure impalpabili è avvalorata dalla strofa successiva, in cui il paragone con la condizione delle anime dantesche è palese:

Trasumanate già, senza persone,
sorgono tutte...E quelle più lontane,
e le compagne di speranze buone
e le piccole, ancora, e le più vane:
mime crestaie fanti cortigiane
argute come in un decamerone...
(*Convito*, 5-10)

Le donne sono dantescamente «trasumanate» - *Pd.*, I, 70 «Trasumanar significar per verba / non si poria»²⁸⁵ - dove il verbo «trasumanare», posto in posizione iniziale

²⁸⁴ Per «larve» è stato ipotizzato un debole antecedente moderno in Cosimo Giorgieri Contri (*La parola*, in *Il convegno dei cipressi*, Milano, Galli, 1894, p.21) vv. 57-60 «oh! Mi parve, mi parve / di scorgere, velate, / tutte le vane larve / che vanamente ho amate».

²⁸⁵ È stato sottolineato l'intento parodico dell'uso di «trasumanare»: «Così, nella poesia *Convito*, a «trasumanare» sono le amanti fuggevoli di un tempo che tornano a far visita al poeta nel ricordo. (Alessandro Merci, *Dante nella poesia italiana tra '800 e '900*, in «Studi e problemi di critica testuale»,82, (2011), pp. 183-198.

(«Trasumanate già, senza persone», v.5), concorda con il modello della *Commedia*.²⁸⁶ Sono prive del corpo («senza persone»), simili a parvenze infernali. Nella versione manoscritta sono «sol rivestite delle lunghe chiome» [15, v.19], nude come le anime della *Commedia* («erano ignudi e stimolati molto», *Inf.*, III, vv.65; «ma quell'anime, ch'eran lasse e nude», *Inf.* III, v.100; «d'anime nude vidi molte gregge» *Inf.* XIV; «correan genti nude e spaventate» *Inf.* XXIV, v.92; «nudi e graffiati fuggendo sì forte», XIII, v.116). Il verso «sol rivestite delle lunghe chiome» potrebbe richiamare un poemetto della Guglielminetti, Emma, risalente al 1909, in cui la protagonista - sorella di Amalia, morta a soli ventinove anni - appare «sol rivestita di sue lunghe chiome» (*Emma*, vv. XIX, v.3).²⁸⁷ In tutta la produzione gozzaniana l'epifania femminile avviene sotto forma di «rêverie erotica»²⁸⁸: le donne sono sempre oggetto del sogno, vivono nell'immaginazione e non sono soggette al passare crudele del tempo. *Convito* rappresenta l'ultimo atto, nel quale tutte queste figure hanno diritto a una battuta finale. Nella redazione manoscritta i fantasmi appaiono «sì dolenti in vista» [15, v.12] quasi fossero vittime di una amara punizione: «dolenti» sono anche i peccatori di *Inf.* XXXII («eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia»); e di *Inf.* I, 116 «vedrai li antichi spiriti dolenti»²⁸⁹. Se *Le golose* e *Le non godute* erano incentrate sul motivo del desiderio, *Convito* gioca invece sul rifiuto del desiderio stesso («O non amate che mi amaste», v.17) e la pena che la condizione di aridità sentimentale porta con sé («A quale gelo condannato fui?», v. 22).

All'interno di questo trittico di ritratti, secondo Valter Boggione, *Convito* e *Le non godute* formerebbero – a riprova di quanto *Le non godute* sia un testo gozzaniano – un dittico a sé:

²⁸⁶ Il verbo «trasumanare» è passato nella tradizione grazie all'occorrenza frequente che ha nella produzione pascoliana e dannunziana. Si veda Angela Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, Nuova Italia, 1982.

²⁸⁷ Emma era la sorella di Amalia, morta di tisi. È ricordata in una lettera alla Guglielminetti, nella quale Gozzano parla della propria salute, destinata a non migliorare più: «Pensa i giorni spaventosi che precedettero il commiato dalla povera Emma vostra, pensali prolungati per mesi, per anni, in un'agonia senza scampo!» (Guido Gozzano-Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 187).

²⁸⁸ Giuseppe Savoca, *Parole del corpo nella poesia di Gozzano*, in *Le opere, i giorni. Atti del convegno nazionale di studi. Torino 26-28 ottobre 1983*, pp. 195-211.

²⁸⁹ Rocca indica un possibile antecedente in Petrarca XXXIII 81 «Ella parlava, si turbata in vista» trs. in AD VI a, p. 4.

Del resto, la poesia [Le non godute] nel suo complesso sembra da leggersi in dittico con il testo che chiude la prima sezione dei Colloqui, Convito: se là è la rassegna delle «poche / donne [...] che mi sorrisero in cammino» al poeta (3-4), qui è quella delle donne che ha incontrato senza godere; se là è il lamento dell'incapacità di amare veramente le donne che lo hanno amato, qui è il riconoscimento di poter amare soltanto le donne che non si potranno mai possedere...²⁹⁰

La compagine femminile è, come negli altri due ritratti corali, composta da diverse personalità:

Trasumanate già, senza persone,
sorgono tutte...E quelle più lontane,
e le compagne di speranze buone
e le piccole, ancora, e le più vane:
mime crestaie fanti cortigiane
argute come in un decamerone...

Tra le faville e il crepitio dei ceppi
Sorgono tutte, pallida falange...
(*Convito*, vv.5-12)

In questo gruppo si riconoscono generiche «mime crestaie fanti cortigiane», prive d'identità, definite quali «compagne di speranze buone»: anche qui la ripresa è dantesca (*Inf.* VIII, 105).²⁹¹ Si mostrano tutte insieme, disposte in una oplitica «pallida falange».²⁹² Il sostantivo «falange» è di derivazione militare e sostituisce i danteschi «schiera» e «milizia», adoperati nella *Commedia* per indicare i diversi gruppi di dannati («ch'uscì per te de la volgare schiera?» *Inf.* II, 105; «anche di qua nuova schiera s'auna», *Inf.*, III, 120; «ch'e' si mi fecer de la lor schiera», *Inf.*, IV, 101;

²⁹⁰ Valter Boggione, *Contro la tentazione della nudità*, in *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, cit., pp. 102-122: «la poesia di Gozzano si presenta fin dai primi tentativi come una poesia *a latere*: non soltanto i versi sono densi di riferimenti letterari, ma proprio risultano suggeriti e muovono da un modello preesistente».

²⁹¹ È presente tra le trascrizioni dantesche del *Quaderno* «e lo spirito lasso / conforta e ciba di speranza buona». (*Inf.* VIII, 106-107)

²⁹² Le «falangi d'ali morte», di colore bianco («biancheggiano»), distese sul funebre marciapiede cittadino, ricordano le falene montaliane che, ne *La primavera hitleriana*, ricopriranno le strade fiorentine: («Folta la nuvola bianca delle falene impazzite / turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette, / stende a terra una coltre su cui scricchia / come zucchero il piede» vv.1-4).

«come schiera che corre senza freno». *Inf.*, V, 42); («In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa», *Par.* XXXI, 1-2). Gozzano esalta il sostrato dantesco, che nella poesia di Vugliano si riduce a qualche scialba e scolastica citazione, amalgamandolo nella grana linguistica del testo: la «pallida falange» di dannate nasce probabilmente su suggerimento della «femminea schiera», che è evidente memoria dantesca, ne *L'ultima cena di Don Giovanni*:

del suo passato che gli torna avanti.
Ed a lui vecchio coi capelli bianchi –
Ecco – per un inganno dei già stanchi
Occhi, tutte venir l'antiche amanti

Nei visi e nelle forme come allora.
Chi, dunque, convitava la serena
Femminea schiera all'ultima cena,
ove il caffè soltanto più vapora?
(*L'ultima cena di Don Giovanni*, vv. 4-12)

La fantasia e la sensibilità poetica di Gozzano trasformano la «femminea schiera», troppo apertamente infernale, nella «pallida falange», mentre il vapore del caffè («ove il caffè soltanto più vapora?») gli suggerisce, invece, una diversa ambientazione: non più una tavola imbandita, «come un dì la vita», dal suono stucchevole e tardoromantico, ma un luogo infernale in cui il caffè che «vapora» è trasfigurato in «faville»; «crepito» e «fuoco delle braci roche». Come il paesaggio di Invernale era stato modulato sullo scenario di Cocito, così *Convito* deve la sua ambientazione alla memoria dantesca: «favilla» è termine assai adoperato da Dante con accezioni diverse («Questa favilla tutta mi raccese», *Pur.* XXIII, 46; «Poca favilla gran fiamma seconda». *Pd.* I, 34; «quest'è il principio, quest'è la favilla» *Pd.* XXIV, 145; «cui men distava la favilla pura» *Pd.*, XXVII, 38; ch'una favilla sol de la tua gloria»; «le tre faville c'hanno i cuori accesi»; «S'ei possono dentro da quelle faville»; «al mio ardor fuor sempre faville»; «di faville d'amor così divini»; «e quasi velocissime faville»; «parran faville della sua virtute»; «di fiori e le faville ch'io vidi»; «E come in fiamma favilla si vede»).

Evidente è anche il parallelismo tra un passo di *Pd.* XVIII e un passo di *Convito*: la similitudine delle «innumerabili faville» che «surgono» come nel «percuoter de'

ciocchi arsi» nella *Commedia*, è richiamata, nella poesia di Gozzano, dalle due immagini delle «faville» e del «crepitio dei ceppi», e dall'occorrenza del verbo «sorgere»:

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

Poi, come nel percuoter de' ciocchi arsi
sorgono innumerabili faville...
(*Pd*, XXIV, 100)

La posizione della donna, erta tra le fiamme, ricorda invece la postura tipica del peccatore della *Commedia* («ogne fiamma un peccatore invola», *Inf.*, XXVI, 42). Non è di Gozzano l'idea delle anime che parlano attraverso le fiamme: il riferimento è ancora a *Inf.* XXVI; l'immagine delle anime gozzaniane che parlano attraverso il fuoco sembra essere felice parodia della punizione di Ulisse e Diomede, intrappolati nella «fiamma biforcuta».

Da Vugliano, Gozzano riprende anche il motivo della tomba scoperchiata:

Donde vennero? Scoperchiò la tomba
Or costei per venire insino a lui?
E si disse: sarò quella che fui
Giovinetta dagli occhi di colomba?

L'anima che sorge dalla propria tomba, nella poesia di Vugliano, per andare a colloquio con Don Giovanni, ha già qualcosa di dantesco: Gozzano lo percepisce e condensa l'immagine nell'uso del solo verbo «sorgere».

L'anima femminile che «sorge» dalle fiamme («sorgono tutte, pallida falange...»), in cui «sorgere» è preferito alla *lectio faciliior* di Vugliano («Tutte vengono»), sembra mimare il movimento dell'anima di Cavalcante che si alza su dalla tomba scoperchiata («Allor surse a la vista scoperchiata»), immagine presente in *L'ultima cena* di Don Giovanni («Donde vennero? Scoperchiò la tomba / Or costei per venire insino a lui?»), e quella di Stazio («già surto fuor della sepulcral buca»). L'allusione a Pier delle Vigne («io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo», *Inf.* XIII vv.58-59), presente nel testo di Vugliano, («occhi di queste che

tenner le chiavi / del suo vermiglio cuore nel passato») è tralasciata da Gozzano, che non la rielabora all'interno di *Convito*. Il «cuore mangiato» era fondamentale, invece, nella versione manoscritta della poesia: così ai versi 8-9 di [21] («Vengono tutte, se le chiamo a nome²⁹³ / il cuore in mano e sì dolenti in vista») (corsivo mio) ai versi 15-16 di [26] («Vengono tutte e sì dolenti in vista / il cuore in mano e dicono il mio nome») (corsivo mio) e a 9-10 di [27] («E sì dolenti in vista / il cuore in mano e belle e senza nome»). È probabile che lo spunto per questa immagine sia venuto a Gozzano dal modello di Vugliano: mentre Vugliano predilige l'immagine dantesca – ma anche petrarchesca²⁹⁴ – in cui la donna custodisce le chiavi del cuore del poeta («di queste che tenner le chiavi / del suo divino cuore nel passato», *La cena di Don Giovanni*, vv. 27-28), Gozzano sostituisce alle chiavi il cuore. Un diverso significato ha la figurazione del fanciullo della *Signorina Felicita* con il cuore in mano: l'immagine del giovane poeta «dal cuore in mano» allude alla purezza di spirito tipica dell'età infantile («Oh! Bimbo semplice che fui, / dal cuore in mano e dalla fronte alta!», vv. 199-200). Non ci sono dubbi che il primo modello di Gozzano sia il Dante della *Vita Nova*: le donne di *Convito*, trasfigurate nude in una dimensione quasi onirica, fanno il gesto di tenere in mano un cuore e porgerlo dinnanzi a loro («il cuore in mano»), lo stesso atto compiuto da Amore nel primo sonetto della *Vita Nova* («allegro mi sembrava Amor tenendo / meo core in mano»), e da Beatrice nella prosa («E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: “Vide cor tuum”»). Il primo sonetto della *Vita Nova* è riportato da D'Annunzio in apertura della Francesca da Rimini, che Gozzano doveva avere ben presente, dal momento che il testo è presente anche nella biblioteca Gozzano, sopravvissuta al tempo e custodita presso il Fondo Gozzano-Pavese dell'Università di Torino. Il tema del “cuore in mano”, quale offerta spontanea del poeta alla donna, è filtrato ancora una volta da D'Annunzio, nel *Poema paradisiaco* («Io metterò ne la tua pura mano / tutto il mio cuore», *Consolazione*, vv.31-32). In *Convito* il cuore mangiato non un'offerta, ma è una

²⁹³ L'allusione al nome delle donne, chiamate dal poeta («le chiamo a nome») sembra ribaltare un passo de *Il giorno* Vallini («E tu che a nome non chiamo / perché non so chi tu sei», *L'amore*)

²⁹⁴ Si veda anche *R.V.F.*, 76 («et diè le chiavi a quella mia nemica / ch'anchor me di me stesso tene in bando», vv.3.4); *R.V.F.*, 91 («Tempo è da ricovrare ambo le chiavi / del tuo cuore, ch'ella possedeva in vita», vv.5-6)

forma di contrappasso: la schiera di donne senza nome, porge il proprio cuore a Gozzano, con gesto provocatorio, per punirlo della sua aridità sentimentale. A niente vale la giustificazione di Gozzano («Non seppi / il vero Amor per cui si ride e piagne / invan m'offersi alle catene e ai ceppi»). L'immagine delle donne che pretendono il proprio cuore al poeta è anche ne *La signorina Felicita*:

Vennero donne con proteso cuore:
ognuna dileguò, senza vestigio.
Lei sola, forse, il freddo sognatore
Educherebbe al tenero prodigio:
mai non comparve sul mio cielo grigio
quell'Aurora che dicono: l'Amore...»
(259-264)

Le «donne con proteso cuore» si dileguano («ognuna dileguò») come le loro compagne di *Convito* («Si dilegua con occhi di sorella / indi ciascuna», vv.35-36), e il «gelido sognatore» di *Felicita* ricorda il «sognatore!» di *Convito*.

L'incapacità di amare di Gozzano è ciò che segna l'inevitabile conclusione della poesia: il pasto amoroso non avviene («Si dilegua con occhi di sorella / indi ciascuna. E si riprende il cuore»). Il poeta diventa oggetto d'amore e la donna il soggetto innamorato non corrisposto. È il cuore femminile, non quello del poeta, che viene porto per ultimare il pasto amoroso. Il ribaltamento di tutta la tradizione classica che voleva un poeta innamorato e una donna irraggiungibile è simbolo di una nuova concezione di poesia amorosa, in cui la parola poetica non sgorga per cantare un amore stilnovistico e idealizzato, ma per sottolineare l'inermità del nuovo sentire di inizio secolo, la sensazione di impotenza sentimentale, tutta crepuscolare, che apre il Novecento. Il pasto amoroso ha sempre posseduto un'aura vendicativa: Dante è vittima di Amore, che, sentendosi tradito, dà in pasto all'amata il cuore del poeta. Così come la vendetta è motore delle due novelle del *Decameron* in cui si consuma il pasto cannibalico: quella di Guglielmo Guardastagno e quella di Ghismonda e Tancredi, nelle quali chi tradisce è condannato a scontare la propria colpa cibandosi, a sua insaputa, delle carni amate. *Convito* sembra conservare la sfumatura punitiva tradizionale, se non che a essere punito non è un adulterio, ma

l'assenza, paradossalmente, del desiderio stesso. Presa consapevolezza di non poter accettare il cuore delle donne, Gozzano si domanda quale sarà la sua punizione infernale («a qual gelo condannato fui?»), dove gelo è parola infernale («ne le tenebre etterne, in caldo e'n gelo» *Inf.* III, 87); «e sotto i piedi un lago, che per gelo» *Inf.* XXXII, 23; «gocciar su per le labbra, e'l gelo strinse / le lagrime tra essi rinserrolli» *Inf.* XXXII, 47-48), che sostituisce «da quale incanto già dannato» nella versione primigenia: l'assenza del sentimento amoroso è quindi una nuova dannazione infernale. L'ultima considerazione dantesca è «che ben nulla sa chi non sa l'amore», una massima che sembra ricalcare la frase di Francesca «che intender non la può chi non la prova».

4.7 - *Le non godute*

studio per l'attribuzione di un testo controverso

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.

Altre, consuete, taciturne, assorto
guardano e non sorridono: ma sembra
che la profferta delle belle membra
renda l'Amore simile alla Morte;
ardenti tutte d'una febbre e cieche
di vanità; biondissime, d'un biondo

oro, le cinge il pettine, secondo
l'antica foggia delle donne greche.

Per altre, il nodo greve dell'oscura
treccia è d'insostenibile tormento;
sembra che il collo, esile troppo, a stento,
sorregga il peso dell'acconciatura;
l'opera dei veleni in altre adempie
un prodigio purpureo: le chiome
splendono di riflessi senza nome
dilatandosi ai lati delle tempie...

Belle promesse inutili d'un bene
lusingatore della nostra brama,
quando una sola donna che non s'ama
c'incatena con tutte le catene;
quando ogni giorno l'anima delusa
sente che sfugge il meglio della vita,
come sfugge la sabbia tra le dita
stretta nel cavo della mano chiusa...

Le incontrammo dovunque: nelle sere
di teatro, alla luce che c'illude;
la bella curva delle spalle ignude
ci avvinse del suo magico potere;
e quando l'ombra si abbatté su loro
addensandosi cupa entro le file
dei palchi, il freddo lampo d'un monile
fu l'indice del duplice tesoro.

E le avemmo compagne, ma per brevi
ore, in viaggi taciti, in ritorni,
le ritrovammo dopo pochi giorni
nei rifugi dell'Alpi, tra le nevi;
le ritrovammo sulla spiaggia, al mare,
dove la brama ci ferì più acuta:
ah! Per quella signora sconosciuta
ore insonni, nella notte, lungo il mare!...

Chi sono e dove vanno? Dove vanno
le creature nomadi? Per quanti
anni, nel tempo, furono gli amanti
presi e delusi dall'eterno inganno?
Ah! Noi saremmo lieti d'un destino
impreveduto che ce le ponesse
a fianco, tristi e pellegrine anch'esse
nel nostro malinconico cammino.

Più d'un inganno lasciò largo posto
a più d'una ferita ancora viva...
Taluna - intatta - ci attirò furtiva
seco, ma per un utile nascosto;
altre, già quasi vinte, quasi dome,
nella nostra fiducia troppo inerte,
fantasticate quali prede certe,
furono salve, non sappiamo come...

Ed altre... Ma perché tanti ricordi
salgono dall'inutile passato?
Salgono col profumo del passato
da un cofanetto pieno di ricordi?
Ed ecco i segni, ecco le cose mute,
superstiti d'amori nuovi e vecchi,
lettere stinte, nastri, fiori secchi,
delle godute e delle non godute...

Desideri e stanchezze, indizi certi
d'un avvenire dedito all'ambascia
torbida che si schianta e che ci sfascia
rendendoci più tristi e più deserti...
Eppure, un giorno, questa febbre interna
parve svanire: quando ci si accorse,
tardi, di quella che sarebbe forse
per noi la sola vera amante eterna...

Tanto l'amammo per quel solo istante
ch'ella si volse pallida su noi
nell'offerta di un attimo, ma poi,
sparve, ella pure; sparve come tante
altre donne che passano, col viso
seminascosto dal cappello enorme
inasprendo la brama che non dorme
col baleno degli occhi e del sorriso...

Chi conosce la produzione di Gozzano non si stupisce davanti alla ricca galleria di ritratti femminili che il poeta dipinge sia in prosa sia in versi. Le figure di donna giocano un ruolo chiave fin dal principio nella produzione gozzaniana: è nel segno dell'immagine muliebre materna che si inaugura infatti la storia della poesia di Gozzano, con quella che secondo la *vulgata* sarebbe la prima poesia, *Primavere romantiche*. La fascinazione di Guido per l'universo femminile affonda le proprie radici nello stretto legame con la madre Diodata Mautino, il cui spettro aleggia

dietro a alcuni tipi femminili, come la Cocotte di Pegli, che nel testo omonimo è affiancata alla figura materna, o l'anonima protagonista della poesia erotica *L'Assenza*, che, stando ai versi espunti presenti nella redazione manoscritta, sarebbe dedicata alla madre. È forse da questo rapporto quasi edipico con la figura materna che nasce l'ossessione gozzaniana per l'universo femminile. Gozzano ama le donne, anche se il suo è un *amor de lobn*: le donne sono le protagoniste indiscusse della sua poesia e sono anche una fetta consistente del suo pubblico, ma restano pur sempre un lontano oggetto del desiderio. «La Donna» – rivista femminile per eccellenza – è una delle sedi di pubblicazione preferite di Gozzano, insieme al «Venerdì della contessa», il quindicinale sul quale ha esordito.

Le non godute è uno di questi ritratti femminili e insieme a *Le golose*, *Convito* e *Elogio degli amori ancillari* costituisce uno degli elementi di un ciclo di descrizioni “corali”. La poesia fu annessa da Carlo Calcaterra al gruppo delle *Poesie sparse* nell'edizione delle opere di Gozzano del 1948.²⁹⁵ Edoardo Sanguineti, nell'edizione uscita per Einaudi del 1973, la ripubblicò a sua volta tra le *Sparse*, ma in nota puntualizzò che era sorto qualche sospetto di attribuzione.²⁹⁶ Di questo sospetto non tenne conto Bàrberi Squarotti,²⁹⁷ che la riportò nella stessa sezione delle *sparse*²⁹⁸. Il primo a collocare la poesia tra le liriche d'incerta attribuzione è stato Andrea Rocca,²⁹⁹ nell'edizione critica del 1980, seguito dal commento di Giusi Baldissonne edito per Utet (1983)³⁰⁰ e da quello a cura di Elena Salibra (1993).³⁰¹ Da notare che Luca Lenzini, nella propria antologia di poesie e prose scelte,³⁰² non inserisce *Le non godute*, eliminandola dal gruppo delle *poesie sparse* scritte da Gozzano tra il 1908 e il 1916. Con il tempo, *Le non godute* è entrata ufficialmente a fare parte della produzione poetica di Gozzano e i

²⁹⁵ Calcaterra scrive che *Le non godute* «fu pubblicata la prima volta sulla «Riviera Ligure» nell'aprile del 1911 col poemetto *Totò Merumeni*; ma era stata composta prima. Dal poeta non fu inclusa nel volume del 1911, *I colloqui*, perché richiama palesemente l'arte dannunziana, specialmente il *Poema paradisiaco*» (Guido Gozzano, *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, cit., p. 1235.)

²⁹⁶ Si veda Guido Gozzano, *Le poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, cit., p. 341.

²⁹⁷ Id., *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, cit.

²⁹⁸ Bàrberi Squarotti non allude in nessun modo alla questione dell'incerta paternità della poesia.

²⁹⁹ Id., *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, cit.

³⁰⁰ Id., *Opere*, a cura di Giusi Baldissonne, cit.

³⁰¹ Id., *Tutte le poesie*, a cura di Elena Salibra, cit.

³⁰² Id., *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzini, cit.

critici hanno smesso di farsi domande a proposito della paternità.³⁰³ Giulio Ferroni, nel suo contributo *Gozzano e il Novecento*, individua nella poesia quel tipico amore gozzaniano per le cose dimenticate e nelle “non godute” le figure del passato che sembrano tornare come fantasmi nel presente del poeta:

donne sfiorate e non amate, annuncio di possibili amori mai realizzati, che si dileguano «con occhi di sorella»; ritorno nei ricordi che «salgono dall'inutile passato» delle donne solo desiderate, «amiche, alcune, delle nostre amanti / altre note per nome ed altre ignote» (vv. 3-4), delle loro sfuggenti e laterali apparizioni (*Le non godute*).³⁰⁴

A favore dell'attribuzione della poesia a Gozzano è anche Alessandro Zattarin, che ha notato la riproposizione, nella poesia, di un *topos* gozzaniano presente già nella primissima produzione: la metafora della «catena» amorosa («quando una sola donna che non s'ama / c' incatena con tutte le catene», vv. 35-36).³⁰⁵ La stessa immagine si ritrova infatti in molte poesie gozzaniane («E seguitai l'amica, recando nell'ascesa / la triste che già pesa nostra catena antica», *Le due strade* vv. 99-100) ed è solo uno dei tanti richiami intertestuali presenti sia ne *Le non godute* sia in altre poesie di Gozzano: per esempio, ne *La signorina Felicita*, la fede letteraria che Gozzano vorrebbe rinnegare, che «fa la vita simile alla morte» («rinnegherei la fede letteraria / che fa la vita simile alla morte...» vv.300-301) rimanda, come ha notato Edoardo Esposito, alla “fede letteraria” de *Le non godute*, in cui si legge il verso «renda l'Amore simile alla Morte» (v.20). Esposito specifica però i dubbi riguardanti la paternità della poesia: «poesia usualmente attribuita a Gozzano ma forse di Carlo Vallini».³⁰⁶

³⁰³ Non tutti critici danno per certa l'attribuzione della poesia a Gozzano. Valter Boggione precisa, a proposito del sentimento amoroso nella produzione gozzaniana, che il dubbio sulla paternità della poesia ancora sussiste: «all'eterno inganno che è l'amore ne *Le non godute* (sempre se sono di Gozzano)...». Valter Boggione, *Gozzano e la citazione*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano dopo cento anni*, cit., p., 95.

³⁰⁴ Giulio Ferroni, *Gozzano e il Novecento*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano dopo cento anni*, cit., p., 10.

³⁰⁵ Alessandro Zattarin, *L'amore sognato: ragione e sentimento nei sonetti di Gozzano*, in «Studi novecenteschi», vol. 27, (2000), pp. 347-367.

³⁰⁶ Guido Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la felicità*, a cura di Edoardo Esposito, cit., p. 111. Scrive Esposito: «anche Sanguineti ha notato i punti di contatto tra le due poesie, non sollevando però alcun dubbio a proposito della paternità de *Le non godute*.»

Non lascia spazio al dubbio Antonio Piromalli, che individua in *Cocotte*, la “cattiva signorina” di via Pegli, «una delle “non godute”, delle “creature nomadi”³⁰⁷ che “suscitano il desiderio che dorme e che si sarebbero desiderate al fianco “tristi e pellegrine / nel nostro malinconico cammino”».³⁰⁸

Alla base dei dubbi intorno alla paternità gozzaniana delle *Non godute* ci sono due circostanze: nella prima apparizione a stampa, su «La Riviera Ligure» dell'aprile 1911, sotto il titolo della poesia erano visibili le iniziali C.V. (Carlo Vallini?), mentre in calce a *Totò Merùmeni*, pubblicata a fianco, era riportata la firma di Guido Gozzano: si ricorda che «era consuetudine della rivista, pubblicando due poesie di un medesimo autore, apporre la firma soltanto all'ultima».³⁰⁹ La lunga collaborazione, densa di malintesi, che Vallini e Gozzano ebbero con «La Riviera Ligure» è stata meticolosamente studiata da Eleonora Cardinale, la quale non accenna alla possibilità che *Le non godute* non siano di Gozzano:

La collaborazione di Gozzano a «La Riviera Ligure» iniziò nell'agosto del 1909 con la pubblicazione, nel numero 32, de L'amico delle crisalidi. Dal 1909 al 1912 uscirono ben tredici poesie del poeta torinese: Convito I / IV, Novembre, Dante, Il buon compagno, Il più atto, L'assenza, Il gioco del silenzio, Salvezza, Verso la fede, Le non godute, Totò Merumeni I/V, infine Perplexità I-II.³¹⁰

In secondo luogo, fra le carte di Carlo Vallini, conservate presso l'Archivio Gozzano-Pavese dell'Università di Torino, è presente un manoscritto de *Le non godute* (AV II, cc. 64, 65), vergato da pugno femminile, che è quasi sicuramente opera della sorella di Vallini, Enrica.

³⁰⁷ Per avvalorare la giusta intuizione di Piromalli, che vede in *Cocotte* una “non goduta”, vorrei aggiungere una spia testuale che potrebbe avvicinare ancora di più *Cocotte* e *Le non godute*, incrementando il sospetto che la poesia sia da attribuirsi a Gozzano: le “non godute” sono definite «creature nomadi», «tristi e pellegrine», così come *Cocotte* è chiamata «creatura pellegrina» nella redazione manoscritta della poesia. Il verso è stato poi espunto dalla redazione a stampa: («Dovunque ora tu sia, o creatura / pellegrina ritorna», vv.51.54).

³⁰⁸ Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p.117-118.

³⁰⁹ L'informazione è data da Aldo De Toma nel suo studio sulla paternità de *Le non godute*, studio che si è rivelato essere un punto di riferimento importante per la mia ricerca (Aldo De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, in «Lettere Italiane», vol. 37, (1985), pp. 83-108).

³¹⁰ Eleonora Cardinale, *Una linea poetica piemontese – ligure. Gozzano Vallini Sbarbaro Montale*, Roma, Salerno editore, 2013, p.45.

Si deve tener presente che una profonda amicizia unì Gozzano e Vallini: nell'epistolario, i due si scambiarono pareri sulla propria poesia, si confortarono ed esortarono a vicenda, facendosi reciprocamente da recensore e ovviamente si spedirono i loro testi poetici. Il manoscritto di mano non gozzaniana presente tra le carte di Vallini riporta quindi un testo da attribuire a Vallini o a Gozzano?

Aldo De Toma, che nel suo studio sostiene la paternità valliniana della poesia, ritiene che:

il dubbio che il manoscritto non sia di Vallini regge solo su una possibilità: che il ms. sia la copia non della poesia originale di Vallini, da Vallini inviata a Gozzano (che l'avrebbe poi ritoccata e pubblicata) bensì la copia della poesia di Gozzano inviata da Gozzano all'amico prima della pubblicazione, in versione non definitiva.³¹¹

Se si propende, come De Toma, per l'ipotesi che il testo sia di Vallini, saremmo dunque in presenza di un caso analogo a quello del sonetto *La statua e il ragno crociato* di Giuseppe De Paoli,³¹² che Gozzano pubblica, come suo, sulla «Riviera Ligure» del 1913 ma che era già comparso, con alcune non significative varianti, a nome di De Paoli sul volume *Il sistro d'oro*.³¹³

³¹¹ Aldo De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, cit. p.83.

³¹² Il biografo di Gozzano, Giorgio De Rienzo, non ha tralasciato la questione de *Le non godute*, da inserirsi nel contesto dei numerosi “furti” poetici gozzaniani. Scrive nella sua biografia, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, che «nell'aprile 1911, in pieno *bottage* pubblicitario, sulla “Riviera Ligure” compare la poesia (*Le non godute*) che porta la firma di Gozzano, ma sulla quale esiste più di un sospetto di una diversa paternità. Può essere un caso di “cessione” (questa volta da parte dell'amico Vallini) che non rimarrà isolato nella storia della spregiudicatezza del poeta consacrato dai *Colloqui*, avvezzo a prestare la propria firma o a prendere in prestito l'altrui. (Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p., 132).

³¹³ La vicenda è esaustivamente riferita da Andrea Rocca: «È da tempo noto [...] che il sonetto, comparso con la firma di Guido Gozzano ne «La Riviera Ligure» del marzo 1913, era già stato dato alle stampe, se pure con talune varianti, da Giuseppe De Paoli nel volume *Il sistro d'oro*: la seconda edizione del quale (Genova, Oliveri, 1909; come la precedente, per il resto identica) era arricchita da un'appendice di sei sonetti, dedicati a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi [...] che appunto lo annoverava in quarta posizione.» Rocca aggiunge che il Calcaterra, pur tentando di scagionare il proprio autore dall'accusa di plagio, non poté esimersi dall'accogliere la testimonianza del direttore della «Rivista Ligure», Mario Novaro, che in appendice a *Plausi e botte* di Boine (cfr. Giovanni Boine, *Plausi e botte*, a cura di Mario Novaro, Guanda, Modena, 1939, pp.353-387) «aveva denunciato il caso del “sonetto ceduto”» (Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 778).

4.8 - *La statua e il ragno crociato*: storia di un sonetto rubato

La storia de *La statua e il ragno crociato* è intricata e difficile da comprendere sia per le motivazioni sconosciute che sembrano celarsi dietro questo strano caso di “plagio” o “compravendita di versi”, sia per quanto concerne i comportamenti di coloro che sono stati coinvolti nella vicenda. Giuseppe De Paoli era molto amico sia di Guido Gozzano sia di Carlo Vallini e il suo nome ricorre infatti nel carteggio tra i due. Pur essendo una personalità intellettuale in vista nell’ambiente genovese, De Paoli non è stato un poeta degno di nota. Le sue poesie lo collocano in qualità di epigono parnassiano di poco conto, se si tralascia qualche immagine riuscita ma non approfondita. Un piccolo debito con De Paoli Gozzano lo ha forse contratto per quanto riguarda la poesia *Una risorta* e l’immagine della ciocca femminile, che potrebbe ispirarsi a *Capraio* di De Paoli:

«Galucòpi!...» le dissi ...Un sua ciocca
Di capelli sfioravami le tempie,
e come quando un sogno lma s’adempie
m’inebriavo, e le bacia la bocca»³¹⁴

Ma come una sua ciocca
mi vellicò sul viso,
mi volsi d’improvviso
e le bacia la bocca.
(*Una risorta*, vv. 105-108)

Ma come mai Gozzano pubblica *La statua e il ragno crociato* come suo? Partiamo dalla presa di posizione del direttore della rivista, Mario Novaro, il quale scrive sul «Giornale storico» che Gozzano è sicuramente colpevole ed è stato dunque allontanato dalla rivista:

Dalle lettere ch’io ricevetti da Ceccardo, e da una lettera di Giuseppe De Paoli al Ceccardo diretta, essa risulta copia d’un sonetto di De Paoli che l’aveva ceduto

³¹⁴ Giuseppe De Paoli, *Il sistro d’oro*, Genova, Olivieri, 1909, II, p. 49, vv. 29-32.

all'amico Gozzano. Era stata da De Paoli stampata in un fascicoletto di versi del 1909 e faceva parte d'una collana di altri sei sonetti dedicata appunto a Ceccardo. Non è compresa nell'edizione definitiva dei *Colloqui e altre poesie*. Qui cessò la collaborazione del Gozzano alla *Riviera ligure...*³¹⁵

Il termine «ceduto» ha probabilmente confuso Carlo Calcaterra, il quale ha cercato come sempre di scagionare Gozzano con qualche debole argomentazione stilistica:

Credo che il Gozzano avesse trascritto il sonetto perché gli era piaciuta l'immagine del tenue filo, che una *epeira diademata*, appartenente agli aracnidi, tesseva tra le mani protese d'una statua antica. Gli aracnidi avevano fermato la sua attenzione negli studi di scienze naturali; in special modo l'*epeira diademata*, appartenente agli aracnidi, detta comunemente ragno crociato...³¹⁶

Tuttavia, il carteggio tra i protagonisti della vicenda non lascia spazio a molti dubbi. Si noti prima però l'incredibile somiglianza tra le due poesie:

DE PAOLI	GOZZANO
Io so il mistero di colei che abbassa il volto sulle mani in un'estrema felicità, ma come nella tema d'aggrovigliare un'esile matassa.	Io so il mistero di colei che abbassa l'antiche ciglia in vigilanza estrema, quasi, nel marmo trepidando, tema d'aggrovigliare un'esile matassa.
Io so. Guardate contro luce: passa fra l'una e l'altra mano e splende e trema il filo che un'épéira diadema conduce senza spola e senza cassa.	Io so. Guardate contro il sole: passa dall'una all'altra mano e splende e trema il filo che un'epeira diadema conduce senza spola e senza cassa.
Aracne fu pietosa: e chi non mai Più rivedrà l'Ellade sacra abbassa le ciglia illuse e vede il mar Egeo.	Aracne fu pietosa. E chi non mai più rivedrà la terra sacra abbassa le ciglia illuse e vede il mare Egeo,
Vede una schiava al ritmo de' telai appenderle dal plinto una matassa, e canta un canto lene il Gineceo.	vede una schiava al ritmo dei telai, appenderle dal plinto una matassa: e canta un canto dolce il gineceo.

³¹⁵ Mario Novaro, *Il giornale storico*, vol. CLI, fasc. 476.

³¹⁶ Guido Gozzano, *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra, cit., p. 1271-75.

Le due poesie sono praticamente identiche, se si esclude qualche minima variante di ben poco conto.

Il carteggio, pubblicato da Pino Boero, si rivela utile per capire, almeno in parte, cosa sia accaduto: a denunciare il plagio di Gozzano è stato Ceccardo Roccatagliata Ceccardi che, in una lettera del 21 marzo 1913, ha scritto subito a Mario Novaro:

Ceccardi a Novaro

Carissimo signor Mario, son qui. Grazie dell'olio che è giunto ieri. Buonissimo! Le manderei qualche cosaltro di pronto. Son però tormentato dalla nevrastenia. Guardi nell'ultimo n° della Riviera il sonetto *La statua ed il ragno* ecc. non è del Gozzano, ma bensì di Giuseppe De Paoli un mio giovane amico di Genova, e già stampato, mi pare, in un volumetto che tengo. Com'è avvenuto l'equivoco? Ad ogni modo l'avverto. [...]

Ceccardi.³¹⁷

De Paoli, in una lettera a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, scrive:

De Paoli a Ceccardi

I versi di cui mi parli [quelli de *La statua e il ragno crociato*] li ho ceduti, o per parlare più chiaramente, li ho venduti ad un amico [l'amico è Gozzano] insieme ad altre cose di poca importanza [...].³¹⁸

Gozzano stesso, in una lettera del 21 aprile 1913, scrive a Mario Novaro e nega in tutti i modi di aver trafugato alcunché:

Gozzano a Novaro

Egregio signore, il sonetto *La statua e il ragno crociato* fa parte di una collana di sonetti inediti miei, *assolutamente miei*. Questo posso affermare sulla mia *parola*

³¹⁷ La lettera è riportata nell'edizione a di Pino Boero (Pino Boero, *Guido Gozzano e Giuseppe De Paoli: storia di un sonetto contestato*, «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, vol. 151, (1974), pp. 591-597, in partic. 594.

³¹⁸ La vicenda è riportata da Andrea Rocca (si veda Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 779).

d'onore di fronte all'amico suo e di fronte a De Paoli anche amico mio. Oggi, anzi, sarò a Genova e vedrò De Paoli stesso. Una stretta cordialissima,

Guido Gozzano³¹⁹

Siccome nella stessa lettera De Paoli parla di sue difficoltà finanziarie, resta il dubbio se si sia trattato di baratto, di una vera e propria compravendita di versi, oppure di uno scherzo tra letterati. La situazione è comunque assai bizzarra. Sembra un dato di fatto che Gozzano sia colpevole e che Novaro lo abbia capito, dal momento che scrive a Gozzano puntualizzando quanto gli sarebbe rincresciuto se si fosse trattato di uno scherzo di cattivo gusto, come effettivamente è stato:

Novaro a Gozzano

Egregio Gozzano, sono lieto di quanto Ella mi scrive. È strano l'abbaglio dell'amico [riferendosi a Ceccardi] che gli dette tanta sicurezza di chiedermi se non fosse per equivoco mio che fosse stato apposto il nome di Lei invece di quello del De' Paoli. Io del resto temetti perciò solo di un giuoco per sé innocente ma che mi sarebbe rincresciuto.

Con saluti mi mandi sempre Suo dev. M. N. 23 aprile 1913.

Malgrado Novaro si congedi da Gozzano con la richiesta di avere nuovamente sue poesie, sappiamo che la collaborazione tra Gozzano e la rivista finì subito dopo questo scambio di lettere.

4.9 - *Le non godute* e le prove di attribuzione

Per quanto riguarda *Le non godute*, alcuni indizi inducono a ritenere come più probabile l'ipotesi, avanzata da De Toma, ma da lui scartata a favore della paternità valliniana, che Gozzano abbia inviato all'amico Vallini il proprio manoscritto, puntualmente copiato dalla sorella di Vallini, Enrica³²⁰ (forse nella convinzione che

³¹⁹ Pino Boero, *Guido Gozzano e Giuseppe De Paoli: storia di un sonetto contestato*, cit., p. 596.

³²⁰ Come scrive Rocca, molti altri documenti del fascicolo conservato nell'Archivio di Torino sono di mano femminile, da attribuirsi probabilmente a Enrica Vallini.

il manoscritto fosse del fratello), che Vallini lo abbia corretto e lo abbia rispedito a Gozzano, che lo ha emendato per un'ultima volta e lo ha mandato in stampa. Il manoscritto dal quale deriva la copia di Enrica non è sopravvissuto. Rocca precisa infatti che, non essendosi rivenuto alcun indizio utile nella corrispondenza tra Vallini e Gozzano, la paternità valliniana della poesia resta, fino a questo momento, indimostrabile. Aggiunge che «Gozzano avrebbe comunque potuto inviare all'amico un autografo oggi perduto; e questo venir copiato da Enrica e inserito nelle carte del fratello». ³²¹ L'indizio rilevante è che, da quanto ho potuto osservare, quando Enrica copia poesie del fratello, mette quasi sempre le iniziali C.V. in calce alla poesia, mentre nel manoscritto de *Le non godute* queste iniziali mancano. Esse sono invece presenti non in calce, ma sotto il titolo nella stampa sulla «Riviera ligure». Sotto *Totò Merùmeni*, pubblicato a fianco de *Le non godute*, compare il nome Guido Gozzano. Resta irrisolto il dilemma delle iniziali C.V. apparse su «La Riviera Ligure». Non è azzardato supporre che esse rappresentino un omaggio di Gozzano all'amico, tanto più che in un primo tempo *La via del rifugio* era dedicata proprio a Vallini, come si legge in un manoscritto conservato presso l'Università di Torino («A Carlo Vallini, / con la stessa fraterna / malinconia / guidogozzano», ms. *AG Ia*). ³²²

- Prove stilistiche

Già dal titolo, *Le non godute* sembra comporre un dittico con un altro ritratto corale, *Le golose*, databile intorno al 1907. ³²³ In entrambi i titoli è presente un gusto tutto gozzaniano – non rilevabile invece nelle titolature tipiche della produzione di Vallini – consistente nell'inquadrare, mediante l'articolo determinativo (*Le golose*, *Le non godute*), le donne in una precisa categoria. Mentre il primo titolo, *Le golose*, ³²⁴ rimanda alla sfera gastronomica e in modo più velato erotica, da riferirsi al soddisfacimento

³²¹ Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 774.

³²² Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 616.

³²³ Le due poesie sono spesso accostate in virtù delle somiglianze che condividono. Si veda l'articolo di Daniela De Liso, *Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano*, in «Critica Letteraria», 138, (2018), pp. 37-60.

³²⁴ Il discorso vale anche per quello che sembra essere il titolo originale della poesia, *Le signore che mangiano le paste*, contenuto nell'autografo *AGVIIa-b*. Nella redazione del 28 luglio 1907 la poesia appare con il titolo *Le golose*.

di un ambiguo piacere, il secondo, *Le non godute*, si presenta come emblema della privazione del piacere stesso. La descrizione corale di una compagine femminile che condivide specifiche peculiarità è presente anche ne *Il viale delle statue*:

...le bianche antiche statue
acefale o camuse,
di mistero soffuse
nelle pupille vacue:

Stagioni che le copie
dei fiori e delle ariste
arrecano commiste
entro le cornucopie,

Diane reggenti l'arco
e le braccia protese
e le pupille intese
verso le prede al varco,

Leda che si rimira
nell'acque con il reo
candido cigno, Orfeo
che accorda la sua lira,

Giunone, Ganimede,
Mercurio, Deucalione
e tutta la legione
di un'altra morta fede:

erme tutelatrici
di un bello antico mito,
del mio tedio infinito
sole consolatrici,

creature sublimi
di marmo, care antiche
compagne e sole amiche
dei miei dolci anni primi;

ecco: ritorno a Voi
dopo una lunga assenza
senza più vita, senza
illusioni, poi

che tutto m'ha tentato,
tutto: anche l'immortale
Gloria, e il Bene ed il Male,
e tutto m'ha tediato.

La bisavola mia
voi già consolavate
ed ora consolate

pur la malinconia

del pallido nipote.
Parlategli dell'Ava
quando pellegrinava
nell'epoche remote

recando i suoi affanni
per questi stessi viali
all'ombre sepolcrali,
or è più di cent'anni.

È certo che la stessa
mia pena la teneva⁵⁰
però che un senso aveva
fine di poetessa.

Soltanto a dolorare
veniva a questa volta
oppure qualche volta
piacevale rimare

cantando il suo dolore
tra Voi, erme, lung'h'essi
i bussi ed i cipressi,
e il suo lontano amore?

Era la sua figura
meravigliosa e fina,
la bocca piccolina
qual nella miniatura?

Divisi i bei capelli
in due bande ondulate
siccome le beate
di Sandro Botticelli?

Aveva un peplo bianco
di seta adamascata
e che la grazia usata
apriva un po' di fianco?

(In vano l'apertura
fermavan tre borchiate
finissimi granati,
ché la camminatura

lenta scopriva all'occhio
il polpaccio scultorio
e la gamba d'avorio
fino quasi al ginocchio.)

Portava un cinto a belle
Meduse in ciel sereno
che costringeva il seno

fin sopra delle ascelle?

Ed ostentava i bei
piedini incipriati
da i diti costellati
di gemme e di cammei?

Io rivedo così la solitaria
lenta innalzare ancora tra gli spessi
mirti e fra l'urne e l'erme ed i cipressi
la candida persona statuaria.

I fauni si piegavano a guatarne
cupidi la bellezza; al suo passare
volgevasi le iddie, a riguardare
la sorella magnifica di carne.

Ma non sempre fu sola. Un dì riscosso
sembrò il ricordo delle antiche larve:
la Poetessa in quel mattino apparve
tutta vestita di broccato rosso.

Anche recava, contro il suo costume,
due rose rosse nelle nere chiome:
lucevan le pupille azzurre come
rinnovellate da inconsueto lume.

Scende nel parco e pone sopra un coro
due libri: *Don Giovanni* e *Parisina*.
Poi trascolora: un'ombra s'avvicina
fra i boschetti del mirto e dell'alloro.

Chi viene? Ecco nel folto delle verdi piante
un giovane bellissimo avanzare
(Anima, non tremare, non tremare.)
ed il suo passo è un poco claudicante.

Chi viene dunque ai sogni ed all'oblio?
(Anima, non tremare, non tremare.)
Ha l'iridi color di verde mare;
nelle sembianze è simile ad un dio.

È Lui, è Lui che vien per la maestra
strada dei lauri. Or ecco, è già da presso
(ed era questo il luogo? questo stesso?)
Vedo già l'Ava porgergli la destra

e il Poeta ribelle dei Britanni
la bianca mano inchinasi a baciare
(Anima, non tremare, non tremare)
fra questi bussi... Or è quasi cent'anni.

In questa poesia le donne, scolpite nel marmo, inevitabilmente statiche, sono chiamate «Diane reggenti l'arco» (v.9), «erme tutelatrici» (v.21), «creature sublimi / di marmo, care antiche / compagne» (vv. 25-27). Esse sono riunite in un gruppo che, nel momento in cui le definisce, le priva della propria individualità. Il termine «compagne» si ritrova anche ne *Le non godute* («E le avemmo compagne, ma per brevi / ore, in viaggi taciti, in ritorni», vv. 48-49) e ricorre più volte in altre poesie di Gozzano (una nei *Colloqui*, due nelle *Poesie sparse*, una nelle *Epistole entomologiche*). La parola «compagna» ha una sfumatura semantica, spiegata da Gozzano nella sua lettera a Amalia Guglielminetti³²⁵, strettamente connessa al motivo dell'aridità sentimentale: la «compagna» è la donna che Gozzano avrebbe amato, se solo avesse potuto (un concetto spiegato anche nella poesia *Il buon compagno*, in cui a un primo desiderio erotico tra il poeta e la donna fa seguito una fiduciosa amicizia priva di passione: «si prosegue più forti pel sentiero, / buoni compagni e alleati: sempre.» vv. 13-14).

La visione prospettica di *Le non godute* è la stessa e inconfondibile presente sia ne *Le golose* sia ne *Il viale delle statue*: un'inquadratura da parte di un osservatore esterno apparentemente nascosto. Si noti che nessuna prospettiva analoga è riscontrabile nelle poesie di Vallini che, o propende per liriche più metaforiche che descrittive, o preferisce il ritratto di stampo naturalistico in stile impressionista. Stupisce notare che quei pochi critici che hanno studiato la figura di Carlo Vallini non facciano riferimento alla questione di paternità de *Le non godute*: non una parola da parte di Sanguineti nella prefazione alle poesie di Vallini,³²⁶ così come nulla ha scritto in proposito Tobia R. Toscano³²⁷ né tantomeno Marziano Guglielminetti³²⁸. Nessuna annotazione nemmeno da parte di Giuseppe Farinelli, che nel suo ricco

³²⁵ Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di Franco Contorbia, Macerata, Quodlibet, 2018, p.85 «vi voglio un gran bene, mia cara Amalia! E voi siete per me la vera amica, la compagna di sogni e di tristezza. Gli istanti di aberrazione giovanile che ci avvinsero l'un l'altro sono già dimenticati (ben altre cose cancella e corrode il Mare!) ed io mi sento già estraneo, immune dal vostro fascino fisico, franco da ogni schiavitù voluttuosa».

³²⁶ Carlo Vallini, *Un giorno e altre poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino, 1967.

³²⁷ Tobia R. Toscano, *Poesia "all'ombra" di Gozzano: "Un giorno" (1907) di C.V.*, «Critica Letteraria», 1983, p.39.

³²⁸ Marziano Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Leo S. Olschki, 1984.

saggio antologico sui poeti crepuscolari dedica uno spazio molto ampio a Carlo Vallini.

Ne *Le non godute* si ritrova la spiccata propensione per il verso narrativo che caratterizza la poesia di Gozzano: l'attenzione al particolare, una notevole precisione nelle scelte lessicali (a tal punto che Montale lo definì «infallibile nella scelta delle parole»),³²⁹ un gusto per gli oggetti e i dettagli più minimali descritti con una puntualità decisamente «non crepuscolare».³³⁰

La moltitudine di suppellettili e ornamenti femminili è un tratto caratterizzante della poesia di Gozzano: si potrebbe addirittura ipotizzare, per gli appassionati della critica di stampo freudiano, una forma di feticismo. L'inquadratura frammentaria de *Le golose*, per esempio, focalizza l'attenzione sul dettaglio corporeo più che sulla totalità della persona: le donne si tolgono il guanto prima di scegliere la pasta («le dita senza guanto» v.4), sollevano in fretta la «veletta» che copre il volto; si muovono in questo luogo zuccheroso di «chiome» (v.40), «mammole» (v.40), «essenze parigine» (v.39) e «velluti» (v.38).

Le “non godute” sono strenue seguaci della moda. La loro passione per l'abbigliamento e la cura della persona le spinge al punto di soffrire a causa dei loro *nécessaire*: «le cinge il pettine» (accessorio per il *maquillage* al quale Gozzano presta molta attenzione, si veda *Il sogno cattivo*: «il sottile pettine di tartaruga / e d'oro», vv. 1-2) e sul loro collo, «esile troppo» (v.27), pesa il «nodo greve dell'oscura / treccia» causa «d'insostenibile tormento» (vv.25-26).

Sia *Le golose* sia *Le non godute* presentano una struttura molto simile, caratterizzata in particolar modo dall'utilizzo della catalogazione. La prima strofa di entrambe è una descrizione, quasi una cesellatura, di una piccola folla femminile:

Signore e signorine –
le dita senza guanto –

³²⁹ Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Montale, Il secondo mestiere, prose I (1920-1979)*, Milano, Mondadori, 1996, p.1264.

³³⁰ Pasolini definì Gozzano «un poeta che non ha proprio niente a che fare col crepuscolo: un poeta così spietatamente e incondizionatamente in luce, così incapace di penombre e sfumature.» (Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p.140.)

scelgon la pasta. Quanto
ritornano bambine!
(*Le golose*, vv.4-6)

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.
(*Le non godute*, vv.1-8)

Sia nell'una sia nell'altra poesia è presente un particolareggiato elenco, che si ritrova anche ne il viale delle statue, delle "signore" e delle "signorine", giocato sull'iterazione:

C'è quella che s'informa
pensosa della scelta;
quella che toglie svelta,
né cura tinta o forma.

L'una, pur mentre inghiotte,
già pensa al dopo, al poi;
e domina i vassoi
con le pupille ghiotte

Un'altra - il dolce crebbe -
muove le disperate
bianchissime al giulebbe
dita confetturate!
(vv. 11-22)

Altre, consuete taciturne assortite
guardano e non sorridono
(vv. 17-18)

[...]
Per altre il nodo greve dell'oscura
treccia è d'insostenibile tormento
(vv. 25-26)

[...]
Ed altre...ma perché tanti ricordi
(vv.73-74)s

Aldo De Toma ha evidenziato l'utilizzo dell'aggettivo «enorme» adoperato, ne *Le non godute*, per descrivere il cappello femminile. Quello stesso aggettivo, Gozzano lo aveva già utilizzato in relazione all'acconciatura muliebre in *Visitatrice*³³¹ («la nera chioma ondosa / chiusa nel casco enorme», vv. 79-80) uscita nel giugno 1910. De

³³¹ *Visitatrice* confluisce nei *Colloqui* con il titolo *Una risorta*. È possibile che il titolo sia ispirato a una poesia di Grégoire Le Roy, *Celle d'autrefois*, ovvero "quella del passato".

Toma, che ricordo ritiene più probabile che l'autore de *Le non godute* sia Vallini, si chiede se la presenza dell'aggettivo «enorme» ne *Le non godute* («con il viso / seminascosto dal cappello enorme», vv. 5-6) sia indice del fatto che «Gozzano si è ripetuto» o invece che «Vallini ha copiato l'amico».³³² Penso che non vi siano molti dubbi: «enorme» è uno degli aggettivi gozzaniani per eccellenza: «la Dama che apparve nella tela enorme», *La signorina Felicita*, IV, 138; «si libra un enorme Papilio», *L'Assenza*, v. 18; «v'occorse certo d'incontrare un bruco / enorme e glabro», *Acherontia Atropos*, vv.3-4, «come noi lotta con la sua massa oscura / pesante enorme della sua materia» vv. 111-112, *Macroglossa stellarum*, «Giunge sul vento, nella pace enorme» *L'invito*, vv. 3-4).

Anche altre parole, presenti ne *Le non godute*, mantengono quell'inconfondibile sapore tipicamente gozzaniano, da «sommo prosatore in versi», che fa del Gozzano «nel suo tempo e nei suoi limiti, l'Ariosto dei motivi decadentistici».³³³ Per esempio, la «guaina» («ma più s'intorbida e si affina / idealmente lungo la guaina», v.11), che è uno dei principali capi d'abbigliamento femminile delle donne borghesi di Torino, uno di quegli oggetti un poco feticistici che nella poesia di Gozzano non mancano mai: ne veste una la giovane Carlotta («Svesti la gonna d'oggi che assottiglia / la tua persona come una guaina», *L'Esperimento*, vv.13-14); e un'altra è della protagonista di *Una risorta* («così svelta di forme / nella guaina rosa», v.81); infine, «guaina» ricorre in senso metaforico nell'*Epistole entomologiche* («E la nemica è rivestita in breve / d'una guaina», *Acherontia atropos*, vv.56-57; «muovendo già, lasciandosi alle spalle / quegli che fu, come guaina floscia», *Le farfalle*, vv. 123). Anche il «monile», «spia del duplice tesoro» (vv.47-48), è simbolo del femminile: si vedano i versi de *L'amico delle crisalidi* «Una crisalide svelta e sottile / quasi monile / pende sospesa dalla cimasa»; quelli de *Il sogno cattivo*: «dal monile / divampa quella gran capellatura», vv. 3-4); e quelli delle *Farfalle* («cosa d'arte / monile antico dissepolto», vv. 164-165), «ogni monile un'anima che attende / l'ora certa del volo», vv. 203-204). Osservo infine che nessuna di queste parole compare nelle poesie di Vallini. Si veda come la descrizione della fisicità delle “non godute” riprenda alcuni termini già presenti ne

³³² Aldo De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, cit., p.84.

³³³ Eugenio Montale, *Gozzano dopo trent'anni*, cit., p. 1275.

Le due strade: le “non godute” sono «biondissime d’un biondo / oro» (vv. 22-23), così come sono «biondissimi» i «capelli» (v. 53) della «Signora» delle *Due strade*. L’iniziale «baleno degli occhi e del sorriso» (v. 8) che chiude la prima ottava de *Le non godute*, è già nelle *Due strade* («di lungi ebbero i denti un balenio di perla», v. 94); in questo caso la sfumatura madreperlacea della dentatura è ancora più marcata per sottolineare l’effetto ottico del sole che si riflette sul sorriso di Grazia. Il «baleno» dello sguardo ritorna in una prosa, *La casa dei secoli*, in cui Cristina di Francia, da sotto un copricapo di tulle nero, lancia occhiate da amazzone:

Il volto è circondato da un’acconciatura di tulle nero, alla Holbein, che gli darebbe non so che espressione monacale se sotto non balenassero gli occhi chiari di amazzone, il profilo dritto, la bocca volontaria, la mascella forte: un volto che sembra la maschera dei guerrieri greci, come si sognavano nelle fantasie mitologiche d’allora, non il volto d’una Regina, d’una donna segnata dal destino al dolore e all’amore.³³⁴

De Toma ha notato che nel passaggio dal manoscritto al testo a stampa vi è lo stravolgimento di un’immagine presente alla nona quartina:

[manoscritto]

Le chiome
Splendono di riflessi senza nome
Strette, aderendo ai lati delle tempie

[testo a stampa]

Le chiome
Splendono di riflessi senza nome
dilatandosi ai lati delle tempie

Si noti subito la presenza di un indizio stilistico tipicamente gozzaniano: le chiome che risplendono di riflessi «senza nome» sono soltanto uno degli ineffabili elementi della produzione di Gozzano, per il quale anche la nostalgia di Torino non può

³³⁴ Guido Gozzano, *La casa dei secoli*, in *Opere*, cit., p.475.

essere descritta a parole, poiché è una «nostalgia senza nome».³³⁵ Così anche il cuore che «sobbalza nell'attesa / senza nome» ne *La messaggiera marzolina*. L'utilizzo della formula «senza nome», adoperata per sottolineare l'ineffabilità di alcune sensazioni, è di eredità, ancora una volta, da Jammes: ricorre ben due volte in *Tristesses*, una volta in relazione al simbolista «couleur d'un parfum qui n'aura pas de nom», stessa immagine presente anche in una prosa gozzaniana, *Madre d'oltre alpe*³³⁶, una seconda occorrenza a distanza di pochi versi, in relazione alla bellezza, «une beauté sans nom»³³⁷. De Toma sostiene che si faccia fatica:

a pensare che il medesimo poeta che ha visto nella sua immaginazione (e per suggerimento di qualche preciso ricordo) le chiome strette, aderenti, poi si riscuota e le veda invece “dilatarsi”, creando una più suggestiva immagine di femminilità.³³⁸

Tuttavia, Gozzano gioca spesso sull'immagine della chioma in movimento e dello scioglimento dei capelli, descritti nel loro defluire da acconciature troppo restrittive, per esempio, si veda la descrizione di Carlotta, ne *L'Esperimento*:

scomponi la chioma parigina
troppo raccolta sulle sopracciglia
(*L'Esperimento*, vv. 15-16)

Ma si legga anche il ritratto di Amalia, nelle lettere:

vi ho veduto poco, ma studiata molto: siete proprio bella (vi giuro che ho dispetto, quasi, a doverne così stupidamente convenire!). Vi ho studiata molto. Non ho mai capito 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

³³⁵ Guido Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve*, in *Opere*, cit., p., 912.

³³⁶ «E l'odore casalingo era vinto da un sottile profumo senza nome», Guido Gozzano, *Opere*, cit., p., 488.

³³⁷ Francis Jammes, *Tristesses*, in *Clairiers dans le ciel*, Parigi, Société du Mercure de France, MCMVI, pp. 28-29.

³³⁸ Aldo De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, cit., p. 88.

benissimo impresse le ondulature che hanno alla tempia e la mollezza con che si raccolgono in nodo, dietro la nuca.³³⁹

La descrizione di Amalia non solo ricalca la predilezione di Gozzano per le chiome molli («mollezza») e ondose («le ondulature che hanno alla tempia») ma allo stesso tempo ripropone, in maniera quasi identica, due immagini de *Le non godute*: la prima è il riferimento alla «foggia antica»³⁴⁰ che riprende i versi 23-24:

secondo
l'antica foggia delle donne greche.

La seconda è l'allusione al nodo raccolto dietro la nuca da mettersi in relazione con i versi 24-25 de *Le non godute*:

il nodo greve dell'oscura
treccia è d'insostenibile tormento;

Infine, il gusto feticistico per la chioma che erompe dal pettine e «divampa», si trova anche ne *Il sogno cattivo*: il poeta sogna il “sogno atroce” di morire affogato in una folta acconciatura femminile che esplose, nascondendo il viso della proprietaria, da un pettine cesellato finemente. Il *leitmotiv* della “chioma ondata” è così caro a Gozzano che lo ripropone anche in chiave metaforica, per evocare immagini naturali dal retrogusto sensuale, è il caso di due versi espunti dal pometto *L'ipotesi*:

I raggi che tra le persiane socchiuse fluirebbero come
I biondi capelli di chiome diffuse da un pettine immane.
(*L'ipotesi*, VI, 51-52)

³³⁹ Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p. 56

³⁴⁰ L'allusione alla pettinatura femminile secondo le mode passate è assai presente in D'Annunzio: si veda, per esempio, *Il Piacere* («Prediligeva disporre i capelli con abbondanza su le tempie, fino a mezzo delle guance, alla foggia antica», cit., p. 137)

La metafora è forse una riscrittura, arricchita dell'analogia di stampo gozzaniano con i fluenti capelli muliebri, di due versi leopardiani contenuti ne *Il sogno* (vv. 1-2)

Era il mattino, e tra le chiuse imposte
Per lo balcone si insinuava il sole
(*Il sogno*, vv. 1-2)

Ne *L'ipotesi*, la luce solare, ostacolata dalle persiane socchiuse della villa, che sono metaforicamente un pettine di proporzioni enormi («pettine immane»), filtrano nella stanza diramandosi come una folta chioma di capelli femminili color oro.

Gli oggetti gozzaniani sono superstiti e taciti testimoni di un tempo passato, accantonati in luoghi dimenticati (soffitte, cofanetti, case disabitate), rimossi e stipati l'uno sull'altro secondo in un meccanismo d'accumulazione caotica. Ne *Le non godute*, da un borghese «piccolo cofanetto», salgono i ricordi:

Ed altre...Ma perché tanti ricordi
Salgono dall'inutile passato?
Salgono, col profumo di passato,
da un cofanetto pieno di ricordi:
ed ecco i segni, ecco le cose mute,
superstiti d'amori nuovi e vecchi
lettere stinte, nastri, fiori secchi
delle godute e delle non godute...
(*Le non godute*, vv. 73-80)

“Chincaglierie”, come le chiamerebbe Gozzano, nel cui animo «agisce la malinconia delle cose perdute e la dolcezza dei fantasmi del sogno».³⁴¹Nel portagioie si trovano «lettere stinte» e «fiori secchi» di amori che furono, attorcigliati con i «nastri» per capelli - altro *senhal* femminile. L'«odore di passato!» (v.28), che ne *Le non godute* assume note aromatiche («profumo di passato»), si respira anche nella soffitta di Felicità, dove sacro e profano, vecchio e nuovo, sublime e quotidiano si uniscono fusi in quel «ciarpame reietto» di materassi e fiori di ciliegio:

Intorno a quella che rideva illusa

³⁴¹ Edoardo Sanguineti, *Indagini e letture*, cit., p. 181.

nel ricco peplo, e che morì di fame,
v'era una stirpe logora e confusa:
topaie, materassi, vasellame,
lucerne, mobili: ciarpame
reietto così caro alla mia musa!
(*La signorina Felicita*, vv. 151-156)

Un simile elenco di cianfrusaglie è presente anche ne *L'altare del passato*, in cui un folle collezionista affetto da una forma di macabro feticismo raccoglie religiosamente suppellettili e accessori femminili:

il rosario e il soggolo di una carmelitana, il manicotto enorme di una dama dell'imperatrice Eugenia, le babbucce gemmate d'una cortigiana famosa, che lasciò per lui la protezione del Re, vesti, guanti, nastri, cinture, fiori finti, fiori secchi, tutti gli oggetti più strani e più diversi che può lasciare sul suo cammino una donna; e ritratti e ritratti, e lettere e lettere; e ogni cosa ordinata, collocata, segnata da un cartiglio recante un nome e una data...³⁴²

Nell'accozzaglia di elementi si riconoscono i «fiori finti», i «fiori secchi», i «nastri» e le «lettere»: gli stessi «segni» presenti anche nel «cofanetto» de *Le non godute*, e che rappresentano «tutti gli oggetti più strani che può lasciare sul suo cammino una donna».³⁴³

superstiti d'amori nuovi e vecchi
lettere stinte, nastri, fiori secchi
delle godute e delle non godute...
(*Le non godute*, vv.79-80)

In particolare, colpisce ne *L'altare del passato* l'insistenza sulle «lettere» («lettere e lettere») che ritorna in una delle strofe della poesia espunte nella versione a stampa de *Le non godute*:

Lettere lette tormentosamente
Cercando in ogni sillaba un mistero!

³⁴² Guido Gozzano, *L'altare del passato*, in *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, cit. p., 321.

³⁴³ Idem.

Lettere colme d'un affetto vero,
aperte con un gesto indifferente!
(vv. 97-100)

L'immagine del «cofanetto pieno di ricordi», contente i «segni» e «le cose mute» di un passato polveroso è fortemente gozzaniana. Si legga una strofa espunta da *Torino*, in cui «lo stipo delle cose care» contiene tutti i lasciti di un «tempo che fu già!». Tra queste “cose” tornano le «lettere gialle» che erano contenute anche nel «cofanetto» de *Le non godute*:

M'ho lasciato la Morte alle mie spalle
o Torino! E m'è dolce ricordare.
Apro lo stipo delle cose care:
o tempo che fu già! Lettere gialle
o pochi fasci di lettere gialle
o belle collezioni di farfalle
o pagine di terza elementare

Sappiamo che Gozzano ha compiuto un «lavoro di intarsio sapiente [...] distribuito e, per così dire, occultato nella testura dei suoi versi; e certamente il procedimento dell'intertestualità, con la tecnica che sarà tipicamente postmoderna del riuso e della citazione, più o meno occulta, è una delle piste che consentono di accedere ai penetranti dell'officina gozzaniana, e al significato della sua poesia». ³⁴⁴È impensabile leggere Gozzano senza la consapevolezza che la sua poesia sia un mosaico di citazioni, caratteristica che farebbe di lui un poeta «alle soglie del postmoderno». ³⁴⁵Le fonti intertestuali che Gozzano predilige sono prevalentemente francesi, come apprendiamo dal suo quaderno di appunti, *L'albo d'officina*. La citazione di stampo simbolista è una “firma” che Gozzano appone alle proprie poesie, quasi volesse rivendicarne, in maniera indiretta, la paternità: tra i crepuscolari, infatti, sarà lui l'autore che più attingerà alle influenze d'oltre Alpe per arricchire il proprio dettato poetico. Scoprire, all'interno de *Le non godute*, la presenza di almeno una di queste citazioni tratte dal repertorio simbolista aiuterebbe ad avallare il sospetto d'attribuzione della poesia a Gozzano. Non è infatti comune, nella produzione di

³⁴⁴ Giuseppe Zaccaria, *Navigando lungo i testi*, in «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Guido Gozzano alle soglie del postmoderno*, cit. p.61.

³⁴⁵ Idem.

Vallini, riscontrare l'influenza francese, al contrario vi è una massiccia presenza della tradizione poetica italiana di fine secolo, una la fitta messe di richiami dannunziani, un tratto che avvicina Vallini al Gozzano degli esordi.³⁴⁶

Ne *Le non godute*, Gozzano ripropone il motivo di derivazione simbolista dell'accumulazione caotica degli oggetti, che costituisce nella poesia crepuscolare, in particolare in quella di Gozzano, un "attraversamento" del modello francese.³⁴⁷ Il lungo elenco di «chincaglierie» che ricorre ai versi 73-80 de *Le non godute* è tipicamente gozzaniano: i gingilli dimenticati nel cofanetto riaffiorano nella memoria poetica, testimoni di un tempo lontano. La catasta di oggetti richiama una poesia, *Le coffret de santall*, contenuta nell'omonima raccolta, di Charles Cros, poeta francese inspiegabilmente mai citato riguardo alla produzione di Gozzano, forse perché non presente nell'antologia dei *Poètes d'aujourd'hui* così amata dal poeta. *Le coffret de santall* è un confusionario catalogo di *bric-à-brac*, ricordi contenuti in uno «scrigno di sandalo».

Bibelots d'emplois incertains,
Fleurs mortes aux seins des almées,
Cheveux, dons de viere charme,
Crépons arrachés aux catins,

Tableaux sombres et bleus lointains,
Pastels effacés, durs camées,

³⁴⁶ I critici che si sono soffermati sulle innegabili comunanze tra la produzione poetica di Vallini e quella di Gozzano, hanno messo in luce sempre e solo l'iter comune che da una condizione di "epigoni" li ha condotti verso una maggiore autonomia e una più spiccata originalità poetica: «Certo, chi proceda ordinatamente, e si accosti per intanto al primo volumetto di Vallini, può provare, alla lettura della *Rinunzia*, un motivato fastidio e qualche ragionevole impazienza. Sotto il titolo di sapore già crepuscolare, e più precisamente converrebbe dire "buddistico" [...], si raccolgono soprattutto quasi soltanto i segni di un dannunzianesimo logoro e scolastico, al più complicato, qua e là, come si è persino tentati di immagina a libro chiuso, in agevole scommessa, con tardi residui carducciana, o temperato appena, che è cosa altrettanto prevedibile e scontata, da qualche suggestione pascoliana, secondo la ricetta che domina, precisamente allo stesso modo, anche le prime e più ingenua prove di Gozzano». Carlo Vallini, *Un giorno e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967, cit. p. 7-8.

³⁴⁷ Marilena Ceccarelli scrive che Gozzano "attraversa" il Simbolismo come aveva "attraversato" la tradizione italiana *Fin de siècle* «Allo stesso modo in cui Gozzano "attraversa" d'Annunzio, secondo la felice intuizione montaliana, il crepuscolarismo "attraversa" il simbolismo per approdare ad una poesia che lo trascende, del tutto intima e personale. Una poesia che arriva a privilegiare inventari di piccole cose la cui essenziale inservibilità esprime appieno l'esclusione del soggetto dalla società, e, in definitiva, la crisi dei fondamenti che colpisce la letteratura del decennio precedente la Grande Guerra». (Marilena Ceccarelli, *Guido Gozzano e la poesia crepuscolare tra innovazione modernista e interferenze d'oltralpe*, «Quaderni d'italianistica», Vol. 37, II, (2016), 101-124.

Fioles encore parfumées,
Bijoux, chiffons, hochets, pantins,

Quel encombrement dans ce coffret!
Je vends tout. Accepte mon offre,
Lecteur. Peut-être quelque émoi,

Pleurs ou rire, à ces vieilles choses
Te prendra. Tu paieras, et moi
J'achèterai de fraîches roses.

Gli oggetti del «coffret» sono «fleurs mortes» e «chiffons», sono «bibelots d'emplois incertains», gli stessi «fiori secchi» e «nastri» che le “non godute” hanno dimenticato nel «coffret» di Gozzano.³⁴⁸ Vallini, al contrario, non sembra nutrire particolare interesse per l'accumulazione: sono infrequenti, nella sua poesia, gli elenchi oggettuali, così come non ricorre spesso la descrizione del singolo oggetto, assai presente, invece, nella produzione gozzaniana. Ovviamente, il gusto per l'elencazione – che, come abbiamo visto, può riguardare anche i “tipi femminili” e non sono gli elementi inanimati – Gozzano lo ha ereditato dal Simbolismo francese, rimodulandolo a suo piacimento: la natura dell'accumulazione caotica in versi è stata affrontata da Orlando, il quale non solo cita Gozzano come il poeta più incline al meccanismo dell'affastellamento degli oggetti, ma apre il proprio saggio proprio con la poesia di Charles Cros.

- Prove metriche e confronti intertestuali

Nella versione manoscritta contenuta all'archivio di Torino sono presenti 5 quartine non consecutive che non compaiono nel testo a stampa (in totale si tratta di una ventina di versi). I versi de *Le non godute* erano stati inizialmente raccolti in quartine di endecasillabi, mentre sono stati uniti a gruppi di due nella redazione finale, così da formare delle ottave (da De Toma definite, con un termine sbagliato, come

³⁴⁸ Tra i modelli francesi che potrebbero essere alla base de *Le non godute*, bisogna citare *A une passante* di Baudelaire, la cui somiglianza con il testo gozzaniano è già stata messa efficacemente in luce. (Walter Boggione, *Contro la tentazione della nudità*, in *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 106).

“pseudotonari”³⁴⁹. Anche *Le golose* è in quartine – non di endecasillabi ma prevalentemente di senari e settenari – e, come *Le non godute*, la poesia è incorniciata dal ritornello che forma una struttura circolare. Un procedimento analogo si ritrova anche ne *L’Esperimento*.

Nel caso de *Le non godute* la ripresa vuole mettere in risalto, mediante la sostituzione di «inasprendo» a «svegliando» e «la brama che dorme» a «la brama che non dorme», la frustrante sensazione d’inappagamento del desiderio: la sottile tortura di chi, dopo essere stato provocato, ha visto il proprio desiderio risvegliarsi per poi restare insoddisfatto. Ne *Le golose* invece il soddisfacimento è dato dal solo osservare le donne intente a gustare le paste e fantasticare su una possibile *liaison*.

Io sono innamorato di tutte le signore
che mangiano le paste nelle confetterie
(vv. 1-2)
[...]

Io sono innamorato di tutte le signore
Che mangiano le paste nelle confetterie
(*Le golose*, vv.51-52)

passano, ai nostri giorni, con il viso
seminascosto dal cappello enorme,
svegliando il desiderio che dorme
col baleno degli occhi e del sorriso
(I, 5-8)
[...]

altre donne che passano, col viso
seminascosto dal cappello enorme
inasprendo la brama che non dorme
col baleno degli occhi e del sorriso...
(*Le non godute*, XII, 93-96)

³⁴⁹ Il termine “pseudotonari” è utilizzato da De Toma per indicare le ottave che compongono *Le non godute*. Si ricordi che, nel manoscritto, la poesia era in quartine, poi unite in gruppi di due a formare delle ottave. De Toma scrive «Il ms. è in quartine, lo stampato in pseudotonari, ottenuti riunendo a due a due le quartine (con eliminazione di cinque quartine)». (Aldo De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, cit. p. 84.)

Secondo il giudizio di Rocca, *Le non godute* sono un testo «poco gozzaniano [...] per quanto almeno compete al rapporto metrica-sintassi».³⁵⁰ In realtà non è la prima volta che si ritrova, nella poesia di Gozzano, uno schema metrico simile a quello de *Le non godute*: si veda *L'Esperimento*, in cui a una quartina iniziale fa seguito un'ottava di endecasillabi con schema metrico identico alle ottave de *Le non godute* (ABBA-CDDC).

Nel salone ove par morto da poco
 il riso di Carlotta, fra le buone
 brutte cose borghesi, nel salone
 quest'oggi, amica, noi faremo un gioco.
 Parla il salone all'anima corrotta
 d'un'altra età beata e casalinga:
 pel mio rimpianto voglio che tu finga
 una commedia: tu sarai Carlotta.
 (*L'Esperimento*, vv. 5-12)

Colpisce, invero, scoprire che a *L'Esperimento* sia toccata una sorte opposta a quella de *Le non godute*: la poesia, in principio, era in ottave – secondo l'unica fonte apparsa su il «Viandante», del 7 novembre 1909 – ma riapparve su *La via del rifugio* e altre poesie (1936) in quartine.³⁵¹ Forse, il disguido, nasce proprio a causa del modello de *Le non godute*: se Gozzano aveva, ne *Le non godute*, agglomerato le quartine in ottave nel passaggio dal manoscritto alla versione a stampa, lo stesso probabilmente aveva fatto nel caso de *L'Esperimento*. In un eccesso di zelo, i critici hanno forse cercato di restituire, erroneamente, il testo nella presunta versione originale in quartine.

Aldo De Toma ha ritenuto che, «per la sua ricchezza un po' facile e per la scorrevolezza del dettato»,³⁵² *Commiato?* di Vallini, pubblicata nel 1910 sul «Corriere della Liguria» (in realtà «Corriere di Genova»), si potrebbe facilmente accostare a *Le non godute*.

Questa, forse, non è l'ultima volta:
 poiché l'ultima volta non esiste
 per noi; l'offesa non verrà raccolta:

³⁵⁰ Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p., 774.

³⁵¹ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 710.

³⁵² Aldo De Toma, *Le non godute e altre letture gozzaniane*, cit. p., 84.

non avremo che un giorno, d'abbandono;
poi, (tu lo sai che non ti voglio triste)
ritornerò, per chiederti perdono:
tu mi risponderai – per questa volta...-

Proseguirò la strada con te sola,
anche se triste, purché tu non soffra:
conoscerò la dolorosa scuola
del tempo: ma sarà per l'avvenire
buono e costante, pur se mi si offra
tutto, disposto a vivere e a morire
senza più l'ironia d'una parola.

Piccola donna, sola come quella
ch'io non conobbi, ma che pure amai
ed amo per la sua favola bella,
non m'appari tu dunque oggi così
come nella commedia del Bataille
la dolorosa mamma Colibrì,
nata forse per esserti sorella?

Imagino la piccola straniera
che non esiste e ch'io ti rassomiglio
come uscita da un quadro di maniera:
placidi gli occhi, limpidi, lontani,
segnati dalla linea del ciglio
lungo, perfette e giovini le mani
come un tempo, alla loro primavera.

E una tristezza, come di chi molto
abbia sofferto e molto amato, appare
sopra quel volto come sul tuo volto:

volto bello e non più giovine, d'una
piccola donna nata per amare
tardi, chiedendo all'ultima fortuna
l'ultimo bene che non fu raccolto.

Ora, poiché sul nostro amore è il segno
tacito d'una sorte che non muta,
dimentichiamo l'attimo di sdegno!
Per il male ed il bene ch'io ti diedi
in un passato che non si rifiuta,
torniamo al nostro antico amore! Vedi
come serenamente io mi rassegnò!

Saprò, quasi ad illudere il destino,
illuderti con l'ultimo sorriso

ambiguo: ti richiamerò donnino...
ma con che muto senso di pietà
per noi, con quale spasimo improvviso,
se un'altra donna mi sorriderà
nella vita, passandomi vicino!

Donnino...e tu ti chiamerai con questo
Nome di grazia e di malinconia,
nome d'affetto, nome quasi mesto,
poiché vien detto con le labbra pure,
teneramente, senza più follia,
quando un amore sazio d'avventure
torbide, quasi è divenuto onesto,

Oh ritorna con me, nella mia vita,
piccola donna! Più non ti ricuso...
non so, non posso: ho l'anima sfinita:
solo, ancora, desidero il mio male
come se a lungo tu m'avessi infuso
quest'inerte sconforto che m'assale,
nei baci della tua bocca sfiorita.

Voglio da te, per quanto le catene
pesino del disgusto e dell'inganno,
quel grande male che si chiama bene...
Come son morti, forse, i desideri
In un prossimo giorno rivivranno
ancora...Non vuoi dunque ch'io spero
ancora e creda in ore più serene?

Ed anche se la mia voce ti mente,
(senza che tremi, quante volte ancora
Simulerà la bocca sorridente?)
amica, prima che tra noi si dia
il commiato tristissimo in quest'ora
grave d'orgoglio e di malinconia,
mentre tutto un passato m'è presente,

ancora, amica disamata, ascolta
la mia parola esausta che insiste
buona, grave e malvagia a volta a volta;
prima che mi seduca l'abbandono,
prima ch'io debba renderti più triste...,
se tornerò per chiederti perdono,
se questa non sarà l'ultima volta.

È sicuramente una poesia dalle caratteristiche gozzaniane, anche se non accostabile, a mio parere, a *Le non godute*. Edoardo Esposito vi ha invece visto un possibile spunto per *Felicità*, poiché, secondo lui, mescola «misurata ironia e dolorosa rassegnazione», così evidenti nel poemetto gozzaniano.³⁵³ A avallare l'ipotesi di Esposito ci sono alcuni elementi intertestuali che intercorrono tra *Felicità* e *Commiato?* degni di essere sottolineati: per esempio, ai versi 19-20 di *Commiato?* la similitudine della donna come personaggio di Maman Colibrì («non m'appari tu dunque oggi così / come nella commedia del Battaille», vv.20-21) ricorda molto l'apparizione di Felicità, inquadrata quale personaggio di «un cantico del Prati» tramite una analoga similitudine («M'apparisti così, come in un cantico / del Prati», vv.429-430).

Commiato? è composta di 12 strofe (lo stesso numero di strofe della versione a stampa de *Le non godute*) di 7 endecasillabi con 3 rime. Alcuni spunti potrebbero effettivamente richiamare il testo de *Le non godute*: si vedano sia l'immagine ai versi 48-49 («se un'altra donna mi sorriderà / nella vita, passandomi vicino!») sia il riferimento alle “catene amorose”, presenti anche nel testo di Vallini («Voglio da te, per quanto le catene / pesino del disgusto e dell'inganno, / quel grande male che si chiama bene», vv.66-67). Tuttavia, il motivo della catena amorosa, che sembra essere un *topos* della poesia di ambiente torinese, non è sufficiente di per sé a confermare un possibile legame: anche nella poesia della Guglielminetti, il *leitmotiv* delle catene ricorre numerose volte («Alle catene molli offrir per poco / le mani», *Mollezze*, vv. 1-2). Carlo Calcaterra ha sostenuto che *Le non godute* sia stata scritta ben prima del 1911 e ha ipotizzato che non sia stata inserita nei *Colloqui* a causa del suo sapore ancora troppo dannunziano: in particolare per la vicinanza con temi e stilemi tipici del *Poema paradisiaco*, in particolare per la comunanza con *Le mani*. Se è vero che la poesia è stata scritta prima del 1911 e che è stata espunta per i suoi modi ancora troppo dannunziani, la si potrebbe allora datare all'altezza cronologica di tutte quelle poesie giovanili di Gozzano che sono state eliminate, su suggerimento di

³⁵³ Guido Gozzano, *La signorina Felicità*, a cura di Edoardo Esposito, cit., p., 140.

Vugliano,³⁵⁴ da *La via del rifugio*, proprio in virtù del loro eccessivo sapore decadente. Se così fosse, potrebbe essere possibile che Vallini abbia tratto ispirazione da *Le non godute* (che probabilmente conosceva) per il suo *Commiato?*. L'ipotesi, per quanto non scartabile a priori, si basa sull'indicazione cronologica fornita da Calcaterra, il quale non la giustifica in maniera accurata. Si noti che alcuni sintagmi che si trovano anche ne *Le non godute* sono riscontrabili nella produzione di Gozzano precedente alla *Via del rifugio*, motivo sufficiente per antidatare la poesia: si veda *La preraffaelita*, stampata nel 1903 su «Il venerdì della contessa», altro languido ritratto femminile, che ha «esile il collo» (v.3) come quello delle “non godute” («il collo, esile troppo»,v.27).

- Prove manoscritte

Merita attenzione anche l'uso, ne *Le non godute*, della lettera maiuscola. De Toma ha osservato che «è noto in Gozzano un certo abuso di maiuscole» mentre, specifica, Vallini è «solito preferire la minuscola».³⁵⁵ Se si confrontano il testo manoscritto e il testo a stampa, si nota che le minuscole del manoscritto sono state trasformate in maiuscole in quello a stampa. Secondo De Toma, questo mutamento sarebbe indice di un diverso gusto e quindi di una diversa personalità intervenuta nel passaggio tra il manoscritto e lo stampato: Gozzano avrebbe modificato le minuscole di Vallini secondo la sua preferenza stilistica.

Tuttavia, se si analizzano le due versioni de *Le due strade*, quella presente nella *Via del rifugio* e quella contenuta nei *Colloqui*, si noterà che alcune delle maiuscole nella versione dei *Colloqui* erano in realtà minuscole in quella della *Via del rifugio* e viceversa.

O Bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte

(*La via del rifugio*, v. 33)

³⁵⁴ L'episodio è noto: Gozzano eliminò dalla *Via del rifugio*, su suggerimento di Vugliano, tutti quei componimenti che ancora conservavano un tono dannunziano (Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, cit. p. 633).

³⁵⁵ Aldo de Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, cit. p., 86.

O bimba nelle palme tu chiudi la mia sorte
(*I colloqui*, v. 32)

Così dicevo senza parola. E l'Altra intanto
(*La via del rifugio*, v.37)

Così dicevo senza parola. E l'altra intanto
(*I colloqui*, v. 35)

Discenderai al niente pel tuo sentiere umano
(*La via del rifugio*, v.63)

Discenderai al Niente pel tuo sentiere umano
(*I colloqui*, v. 57)

Le due strade e *L'amica di Nonna Speranza*, tra le più famose poesie di Gozzano, sono presenti, con le dovute varianti, sia nella *Via del rifugio* sia nei *Colloqui*. Nel ripubblicare le due poesie, Gozzano riporta numerose modifiche che testimoniano quanto assiduamente egli lavorasse sui propri testi. Se così tante rielaborazioni sono state apportate a queste due poesie, a tal punto che Gozzano ha voluto che comparissero in entrambe le raccolte, non è inverosimile pensare che *Le non godute* possa essere stata corretta ed emendata ben più di una volta.

Le 5 quartine che sono state eliminate dalla versione ufficiale de *Le non godute* suggeriscono qualche spunto non secondario: se le si analizza, si scoprirà che alcune delle ottave emendate sono quelle che più conservano il gusto mistico tipicamente dannunziano, del quale Gozzano aveva tentato di liberarsi:

[manoscritto]
Ma per il nostro spirito converso
eternamente, a una tortura informe
attratto dal mistero delle donne
com'è attratta da fascino del verso

quest'anima nostra che cedette
sempre, ma che in non rare ore di pena

silenziosamente s'avvelena
di troppe amare verità non dette
(vv.73-80)

In questi versi l'amore per le donne è vissuto sotto forma di languido struggimento. La stessa sensazione di sofferenza è suscitata dalla pratica della scrittura («attratto dal mistero delle donne / com'è attratta dal fascino del verso» vv.77-78). Questo motivo tipico della produzione di D'Annunzio ha probabilmente indotto Gozzano a espungere le quartine. Lo stesso non avrebbe fatto Vallini, al quale «mancò l'intervento preliminare di un revisore alla Vugliano».³⁵⁶ Vallini non pose mai attenzione, al contrario di Gozzano, a non essere etichettato come semplice epigono di D'Annunzio. Difficilmente avrebbe, quindi, eliminato i versi che rischiavano di essere considerati poco originali.

Una volontà autoriale ben definita, forse davvero volta a conservare quell'atmosfera erotica che assimila questa poesia a *Le Golose*, guida, a mio parere, gli interventi sulla versione testimoniata dal manoscritto. Sempre secondo De Toma, alcune varianti, seppur minime, intercorse tra il manoscritto e il testo a stampa sono evidente spia dell'intervento di Gozzano sul testo dell'amico:

[manoscritto]
altre compunte, taciturne, assortite
guardano e non sorridono: ma sembra
che l'abbandono delle belle membra
prometta un bene simile alla morte.
(vv. 19-20)

[testo a stampa]
altre consunte, taciturne, assortite
guardano e non sorridono: ma sembra
che la profferta delle belle membra
renda l'Amore simile alla Morte;
(vv. 19-20)

³⁵⁶ Marziano Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, cit., p. 40.

Il passaggio da «abbandono», presente nella prima stesura, a «profferta» nella seconda, entrambi termini gozzaniani, ha, secondo De Toma, uno scopo preciso: indicherebbe «una sfumatura d'erotismo», presente in «profferta», «che non c'è nell'abbandono».³⁵⁷ Ciò non è necessariamente segnale di un diverso gusto – quello di Gozzano che corregge lo stile di Vallini – ma è conferma di quanto sia rilevante per Gozzano far risaltare il sostrato erotico che si cela sotto a un desiderio inappagato: nella prima stesura de *Le non godute* il desiderio non trovava un riscontro sufficiente sul piano lessicale, sono state quindi necessarie delle varianti. Rimarcando, non solo con la sostituzione appena analizzata di «abbandono» con «profferta» ma anche con l'inserimento di termini quali «s'intorbida»(v.10) e «ignude» (v.43), l'atmosfera sensuale della poesia, Gozzano evidenzia quanto il desiderio più incoercibile sia quello per ciò che non si è avuto.

La variazione di registro si fa più chiara se si analizza un testo come *Convito*, che, pur essendo interamente gozzaniano, suona molto più malinconico, disincantato: i fantasmi delle donne passate che appaiono in *Convito* sono spettri, privati della carnale forma («senza persone» v.5) e quindi incapaci di esercitare qualsiasi influsso erotico sul poeta. Dantescamente «trasumanate» («Trasumanate già, senza persone, / sorgono tutte...» vv.5-6) e con il cuore nel palmo della mano³⁵⁸ («Vengono tutte e sì dolenti in vista / il cuore in mano e dicono il mio nome»),³⁵⁹ queste amanti sono incapaci di esercitare quel fascino che *Le non godute* hanno sul poeta. Esse assomigliano, invece, alle donne «compunte» - sostituito dal più languido «consunte» nella versione a stampa - della prima versione manoscritta de *Le non godute*, poi emendata. Ciò, a mio parere, non significa che la correzione intercorsa tra il manoscritto e il testo a stampa de *Le non godute* implichi l'intervento di un autore

³⁵⁷ Aldo De Toma, *Le non godute e altre note gozzaniane*, cit. p., 87.

³⁵⁸ Lo spunto sarà approfondito, per il momento si metta a confronto l'immagine di *Convito* con l'episodio del «cuore mangiato» narrato nel primo capitolo della *Vita nova*: «E nell'una delle mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum!». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava, per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano le ardea, la quale ella mangiava dubitosamente» (Dante Alighieri, *Vita Nova*, in *Opere*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, pp. 814 - 816).

³⁵⁹ Il testo è quello ricostruito da Rocca seguendo il manoscritto *AG VIIIa*.

diverso, ma indica che la volontà autoriale di Gozzano segue linee prestabilite: nel caso in cui l'oggetto della poesia sia desiderato e non posseduto (o addirittura negato, irraggiungibile, come in *Cocotte*, come ne *Le due strade*), il desiderio erotico deve essere palesato (da qui l'apporto delle varianti in sostituzione di un registro poco sensuale); al contrario, quando l'oggetto della poesia non suscita nessun bisogno di possesso, ma è anzi elemento di rifiuto (*Convito*, *L'onesto rifiuto*, *Un rimorso*), il tono della poesia deve lasciar trasparire la consapevolezza gozzaniana di essere vittima di una vera e propria forma di incapacità di amare.

I versi 65-72 de *Le non godute* rielaborano il tema del rifiuto dell'offerta amorosa già presente ne *L'onesto rifiuto*; si vedano, in particolare, le analogie lessicali tra i due testi: la «preda certa» de *L'onesto rifiuto* è indesiderabile quanto lo sono le «prede certe» nel gruppo delle “non godute”.

Più d'un inganno lasciò largo posto
a più d'una ferita ancora viva...
Taluna – intatta – ci attirò furtiva
seco, ma per un utile nascosto:
altre, già quasi vinte, quasi dome,
nella nostra fiducia troppo inerte
fantasticate quali prede certe,
furono salve, non sappiamo come...
(*Le non godute*, vv. 65-72)

Un mio gioco di sillabe t'illuse.
tu verrai nella mia casa deserta:
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 chiuse.
(*L'onesto rifiuto*, vv. 1-6)

- Prove intertestuali: Gozzano e D'Annunzio

Un'ulteriore riflessione riguarda il tema de *Le Non godute* e la sua natura così innegabilmente gozzaniana. La sfilata di personaggi femminili della poesia non ricorda unicamente *Le golose* ma si riallaccia al motivo cardine di tutta la poesia di Gozzano: ciò che non si è avuto (come ha scritto in *Cocotte* «Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono», vv. 69-70).

Le “non godute” sono «desiderate più delle devote» (v.1), un palese ribaltamento delle donne del *Convito*, riemerse dal passato, le «non amate che mi amaste» (v.17). A queste «compagne di speranze buone», convitate al tramonto dentro alle «braci roche» – una sorta di parodia dell’Ulisse dantesco che parla attraverso la fiamma che lo avvolge – Gozzano non sa dare spiegazione della sua aridità sentimentale. Non le ha sapute amare, così devote e disponibili, nessuna l’ha mai conquistato. Eppure sono state tante:

Trasumanate già, senza persone,
sorgono tutte...E quelle più lontane,
e le compagne di speranze buone
e le piccole, ancora, e le più vane:
mime crestaie fanti cortigiane
argute come in un decamerone...
(*Convito*, II, 5-10)

Ridotto alla condizione di gelido *voyeur*, Gozzano resta a osservare le “non godute”, consapevole che desiderarle è il solo modo per provare un sentimento, seppur così infimo e assolutamente e volutamente antiromantico.

Il legame puramente amicale tra la donna e il poeta è suggerito dal termine, scevro di qualsivoglia allusione erotica, «compagne», ampiamente utilizzato da Gozzano in tutta la sua poesia. Le «compagne» sono le “non godute” che hanno condotto il poeta lungo i suoi viaggi:

E le avemmo compagne, ma per brevi
ore, in viaggi taciti, in ritorni,
le ritrovammo dopo pochi giorni
nei rifugi dell’Alpi, tra le nevi;
le ritrovammo sulla spiaggia, al mare,
dove la brama ci ferì più acuta:
ah! Per quella signora sconosciuta
ore insonni, nella notte, lungo il mare!...

La donna crepuscolare, vista quale metaforica compagna di viaggio, ha preso le distanze sia dal modello stilnovista, sia dalle donne di D’Annunzio. È un personaggio nuovo, che fugge e insegue la sua preda allo stesso tempo: è desiderata ardentemente solo quando non posseduta. A tratti, è un’amica fedele per la quale si

prova un sentimento di frate affetto. La «compagna», lontana dal prototipo femminile di D'Annunzio, sembra piuttosto avere un'ascendenza leopardiana: compariva già in alcune poesie di Leopardi, connotata da caratteristiche tipiche della donna quale amica spirituale e fedele del poeta. Si vedano i versi conclusivi de *Le ricordanze*:

Ahi! tu passasti, eterno
sospiro mio: passasti; e fia compagna
d'ogni mio vago immaginar, di tutti
i miei teneri sensi, i tristi e cari
moti del cor, la rimembranza acerba.
(vv. 168-172)

Si noti anche una somiglianza nella costruzione del testo leopardiano e de *Le non godute* di Gozzano: nella poesia di Gozzano, nel quale sembra tornare il concetto della donna che riemerge dal passato, la ripetizione del verbo «sparire» («sparve»; «sparve») sembra richiamare la costruzione sintattica dei versi leopardiani, con la geminazione del passato remoto «passasti»:

Tanto l'amammo per quel solo istante
ch'ella si volse pallida su noi
nell'offerta di un attimo, ma poi,
sparve, ella pure; sparve come tante
altre donne che passano, col viso
seminascosto dal cappello enorme
inasprendo la brama che non dorme
col baleno degli occhi e del sorriso...

Antonio Piromalli, il quale non fa trapelare nessun dubbio riguardo l'attribuzione della poesia, ha evidenziato una somiglianza tra *Le mani*, poesia di endecasillabi in strofe pentastiche contenuta nel *Poema paradisiaco*, e *Le non godute*. Un dato importante per arricchire il lungo elenco di “prestiti”, “plagi” “riscritture” gozzaniane all'interno della produzione di Gozzano e per comprendere fino a che punto Gozzano rielabori temi e spunti presi in prestito dalla tradizione. Il titolo *Le non godute* rievoca infatti un'atmosfera dai contorni dannunziani, riconducibili all'ambientazione del *Piacere*: Andrea Sperelli ricorda il suo passato amoroso con

Elena Muti e dubita di averla mai posseduta veramente. Ella gli appare come «una donna nuova, mai goduta, mai toccata» e per questo ancor più desiderabile.

Le mani de le donne che incontrammo
una volta, e nel sogno, e ne la vita:
oh quelle mani, Anima, quelle dita
che stringemmo una volta, che sfiorammo
con le labbra, e nel sogno, e ne la vita!

Fredde talune, fredde come cose
morte, di gelo (tutto era perduto);
o tiepide, e parean come un velluto
che vivesse, parean come le rose:
-rose di qual giardino sconosciuto?-

Ci lasciaron talune una fragranza
così tenace che per una intera
notte avemmo nel cuor la primavera;
e tanto auliva la solinga stanza
che foresta d'april non più dolce era.

Da altre, cui forse ardeva il fuoco estremo
d'uno spirto (ove sei, piccola mano,
intangibile omai, che troppo piano
strinsi?), venne il rammarico supremo;
-tu che m'avresti amato, e non in vano!-

Da altre venne il dèzio, quel violento
fulmineo dèzio che ci percote
come una sfèrza; e immaginammo ignote
lussurie in un'alcova, un morir lento:
-per quella bocca aver le vene vuote!-

Altre (o le stesse) furono omicide:
meravigliose nel tramar l'inganno.
tutti gli odor d'Arabia non potranno
addolcirle - Bellissime e infide,
quanti per voi baciare periranno! -

Altre (o le stesse), mani alabastrine
ma più possenti di qualunque spira,
ci diedero un furor geloso, un'ira
folle; e pensammo di mozzarle al fine.
(nel sogno sta la donna mutilata, e attira

Nel sogno immobilmente eretta vive

l'atroce donna dalle mani mozze.
e innanzi a lei rosseggiano due pozze
di sangue, e le mani entro àncora vive
sonvi, neppur d'una stilla sozze.)

Ma ben, pari alle mani di Maria,
altre furono come le ostie sante.
brillò su l'anulare il diamante
ne' gesti gravi de la liturgia?
e non mai tra' capelli d'un amante.

Altre, quasi virili, che stringemmo
forte e a lungo, da noi ogni paura
fugarono, ogni passione oscura;
e anelammo a la Gloria, e in noi vedemmo
illuminarsi l'opera futura.

Altre ancora ci diedero un profondo
brivido, quello che non ha l'uguale.
noi sentimmo, così, che ne la frale
palma chiuder potevano esse un mondo
immenso, e tutto il Bene e tutto il Male.

Anima, e tutto il Bene e tutto il Male.

L'elenco femminile de *Le non godute* di Gozzano – che ricorre con modalità analoghe anche negli altri ritratti corali – sembra avere un forte antecedente in questa poesia dannunziana.³⁶⁰ Il catalogo di tipologie muliebri de *Le mani*, ottenuto tramite l'anafora a inizio strofa del termine «altre», è quasi identico a quello de *Le non godute*.³⁶¹ Anche gli incipit delle due poesie sono simili: le donne, indicate per metonimia ne *Le mani*, sono incontrate nella «vita» (e nel «sogno»), così come le protagoniste de *Le non godute* sono incrociate mentre «passano» per strada, nel metaforico «cammino» dell'esistenza del poeta.

Non è la prima volta che *Le mani* è citata a proposito di una poesia gozzaniana: Edoardo Esposito, nel suo accurato commento a *La signorina Felicita*, riconduce

³⁶⁰ Scrive Piromalli che «la struttura dannunziana è osservata da Gozzano nelle cui ottave le numerose «altre» - «note» e «ignote» - sono le donne «desiderate più delle devote» e suscitatrici di «affanno», «brama», «febbre», incatenatrici, seduttrici, feritrici» (Antonio Piromalli, *Le non godute*, cit. p. 14)

³⁶¹ Anche *Le donne* de la *Laus vitae*, da Di Benedetto accostate alle anime di *Convito*, sembrano richiamare l'elenco de *Le non godute*: «furonvi donne serene / con chiari occhi, infinite / nel loro silenzio...».

l'iconico «Tu m'hai amato» (v. 290), pronunciato da “l'Avvocato” alla “signorina domestica” proprio a un verso de *Le mani* («Tu m'avresti amato, e non in vano»), verso «che esprime del resto in sintesi quella che di *Felicità* potremmo dire la componente nostalgica». ³⁶²

Alcune categorie di amanti femminili sono presenti in entrambe le poesie: ci sono quelle che si approfittano del poeta; nel *Poema paradisiaco* sono le assassine «meravigliose nel tramar l'inganno», mentre in Gozzano sono coloro che, ancora non avute («intatta»), attirano l'uomo verso di loro dopo aver orchestrato il proprio tornaconto («ma per un utile nascosto»)

Altre (o le stesse) furono omicide:
meravigliose nel tramar l'inganno.
(*Le mani*)

Taluna – intatta – ci attirò furtiva
Seco, ma per un utile nascosto
(*Le non godute*)

Alcune “non godute” sono caste e serbano «una purezza immune»: sono le gemelle ideali delle devote donne dannunziane, che hanno mani «come ostie sante».

Ma ben, pari alle mani di Maria,
altre furono come le ostie sante.
Brillò su l'anulare il diamante
Ne' gesti gravi de la liturgia?
E non mai tra' capelli d'un amante.
(*Le mani*)

Desiderate e non godute (ancora
Nessuna prova ci deluse) alcune
Serbano come una purezza immune
Dalla folla che passa e che le sfiora
(*Le non godute*)

Ricorre, in questa strofa de *Le mani*, l'immagine del «diamante» che «brilla sull'anulare» durante la santa messa. Ne *Le non godute* c'è un'immagine speculare e

³⁶² Guido Gozzano, *La signorina Felicità*, cit., p., 110.

allo stesso tempo “rovesciata”: non più nei «gesti gravi della liturgia», ma «nelle sere / di teatro», «entro le file dei palchi» brilla «il freddo lampo d’un monile»³⁶³ che è «indice d’un duplice tesoro», promessa d’un bene carnale.

«Altre» ancora sono audaci e dalla loro bocca esala il desiderio sfrenato. Ne *Le non godute* questa categoria è presente sono nel manoscritto in una delle 5 quartine espunte dalla versione a stampa:

Da altre venne il dèzio, quel violento
Fulmineo dèzio che ci percote
Come una sfèrza; e immaginammo ignote
Lussurie in un’alcova, un morir lento:
-per quella bocca aver le vene vuote!-
(*Le mani*)

altre più esperte o facili od audaci
parlano con volubili parole
perché dal gioco delle labbra sole
traspaia, forse, la virtù dei baci
(*Le non godute*)

³⁶³ Per quanto riguarda l’attribuzione de *Le non godute*, non lascia spazio al dubbio Lorenzo Polato nel suo commento a *Pianissimo* di Sbarbaro, quando accosta «il freddo lampo d’un monile» al «lampo d’una nuca» nella poesia di apertura, *Taci, anima mia. Son questi i giorni tristi* della seconda parte della raccolta: «Ne *Le non godute* («Riviera Ligure» aprile 1991) di Gozzano si ha invece «il freddo lampo d’un monile», e non siamo più sulla strada, bensì a teatro» Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 131. Polato affianca *Le non godute* a più di un testo di *Pianissimo*. In effetti, Sbarbaro deve aver sentito l’influenza gozzaniana, come testimoniano molte delle sue poesie. In particolare si veda *Io t’aspetto allo svolto d’ogni via*, in cui ritorna il motivo della passeggiata sensuale della figura femminile. Ogni donna ha, nel testo di Sbarbaro, una sua caratteristica, esattamente come le donne de *Le non godute* e *Le mani*.

Io t’aspetto allo svolto d’ogni via,
Perdizione. Ti cerco dentro gli occhi
d’ogni donna che passa.
Sosto dai baracconi nelle fiere
A guardare la donna del serpente,
la fanciulla che vola...
[...]

Quella che tutti ebbero, che ride
facile e non capisce, quella che
con un crollar di spalle e un muover d’anca
dentro tutto il mio mondo mi dissolva,
quella più disprezzabile che ignora
la sua potenza
io prego che la strada m’attraversi.

Si noti anche una somiglianza rimica tra le due poesie: *Le mani* segue lo schema ABBAB, essendo costituita da strofe pentastiche, *Le non godute* ripropone la rima incrociata ABBA senza la ripresa rimica del quinto verso (si ricordi che la poesia era precedentemente costituita da quartine).

Le non godute conservano, però, un gusto per la descrizione oggettuale che non è presente ne *Le mani*: Gozzano descrive l'aspetto delle donne minuziosamente, esaltando le sfumature descrittive del corpo femminile e degli accessori: il «monile» che brilla nel buio dei palchi teatrali, il peso della «treccia» che grava sul collo esile, il «cappello enorme» che semi nasconde il volto, la «guaina morbida» che fascia il busto sottile, le chiome che splendono di «riflessi senza nome». Questa attenzione al dettaglio oggettuale e alla minuzia descrittiva dell'immagine muliebre, autenticamente gozzaniana, si ritrova anche nei numerosi ritratti di gruppi femminili presenti in altre poesie. *Le mani* invece sono in bilico tra la dimensione reale e quella onirica, in cui Amore e Morte, così cari a Gozzano, si fondono: è presente la concreta passione amorosa, in tutte le sue manifestazioni (follia, gelosia, possesso), che raggiunge il suo apice quando si sovrappone al sangue, all'omicidio, alla violenza: «amore» e «pulsione di morte» sono alla base della fenomenologia erotica dannunziana. Questa sensualità distruttiva non è presente ne *Le non godute*, la poesia ripropone il *leitmotiv*, interamente gozzaniano, del desiderio inappagato (la «febbre interna») e dell'«aridità sentimentale»: non a caso *Le non godute* termina con la fugace visione della sola donna che il poeta avrebbe realmente amato

Eppure, un giorno, questa febbre interna
Parve svanire: quando ci s'accorse,
tardi, di quella che sarebbe stata forse
per noi la sola vera amante eterna...
Tanto l'amammo per quel solo istante
Ch'ella si volse pallida su di noi,
nell'offerta di un attimo, ma poi,
sparve, ella pure, sparve, come tante

È necessaria una breve riflessione sulla cronologia de *Le non godute*, uscita nell'aprile del 1911. *La via del rifugio* era già stata pubblicata da tempo, Gozzano aveva passato le varie fasi critiche del rapporto con D'Annunzio e da poco era avvenuta, nel

febbraio del 1911, la pubblicazione dei *Colloqui*: non solo *La via del rifugio* era stata epurata da tutti gli “imparaticci” dannunziani, ma, con l’uscita della seconda raccolta, Gozzano confermava la forte autonomia della propria voce poetica. Le non godute, così legate all’ispirazione “paradisiaca”, sono quindi, a livello cronologico, poco conciliabili con i toni della nuova poesia gozzaniana.³⁶⁴

Secondo Sanguineti, Vallini avrebbe avuto un percorso poetico simile a quello Gozzano: vi sarebbe infatti una “analogia” tra Gozzano e Vallini, che li vedrebbe protagonisti di un decorso che dal rapido e violento trapasso da estenuati modi estetizzanti, fondati soprattutto sugli esiti più facili e più stanchi del dannunzianesimo imperante approda a cadenze deliberatamente minori, ostentatamente ironiche e prosaizzanti. Questa riflessione di Sanguineti è, a mio parere, solo parzialmente vera: malgrado abbia tentato di trovare una propria voce poetica, Vallini non è mai riuscito, infatti, a rompere totalmente con il modello dannunziano.³⁶⁵

L’influsso del *Poema paradisiaco* sulla poesia di Vallini è maggiore rispetto a quello riscontrabile sulla produzione gozzaniana, motivo per il quale l’atmosfera dannunziana de *Le non godute*, soprattutto a quest’altezza cronologica, è più assimilabile alla poetica di Vallini che non a quella di Gozzano. Se *Le non godute* fosse di pugno valliniano, si spiegherebbe meglio anche l’immagine della sabbia che scorre nel pugno chiuso della mano («sente che sfugge il meglio della vita, / come sfugge la sabbia tra le dita / stretta nel cavo della mano chiusa...»), derivante probabilmente da *La sabbia del tempo* («Come scorrea la calda sabbia lieve per entro il cavo della mano in ozio, / Il cor sentì che il giorno era più breve», vv. 1-3).

La citazione dal Macbeth («Tutti gli odor d’Arabia non potranno / addolcirle»), presente ne *Le mani*, non c’è ne *Le non godute*, ma ritorna, con qualche lieve modifica, in una poesia di Vallini, *Per una altezza*, in cui la donna è così lontana dal poeta al punto che, in medio Oriente, «la profumano gli aromi di / Libia» (v.15). Il *leitmotiv* della donna lontana, partita per luoghi esotici e irraggiungibili, sembra essere l’ennesimo topos crepuscolare: si trova anche nella redazione manoscritta di *Convito*,

³⁶⁴ Non bisogna dimenticare che Calcaterra ha sostenuto che *Le non godute* sia databile diversi anni prima del 1911, attribuibile, quindi, a un Gozzano ancora legato al modello di D’Annunzio.

³⁶⁵ *La poesia di Carlo Vallini*, in *Un giorno e altre poesie* cit., p.7.

poesia che chiude la sezione de *Il giovanile errore* («È quella che esulò giovane in Asia e si vestì di lontananza»).

Le non godute, concepita successivamente ai testi che costituiranno la lunga incubazione dei *Colloqui*, raccolta che riunisce poesie scritte tra l'estate del 1907 fino all'autunno del 1910 (con particolare presenza di testi scritti nel 1909),³⁶⁶ ripropone moltissimi motivi gozzaniani sviluppati nei numerosi ritratti corali – *Le golose*, *Convito*, *Elogio degli amori ancillari* – che costituiscono il cuore della seconda raccolta. La poesia sembrerebbe inserirsi perfettamente nella lista di rassegne muliebri dei *Colloqui*, come se fosse il naturale completamento di un ciclo rimasto incompiuto all'interno della raccolta (non a caso, Boggione vede ne *Le non godute* il secondo elemento costitutivo di un dittico che riunisce questa poesia e *Convito*). Boggione ha ragione, *Le non godute* e *Convito* sembrano condividere una comune derivazione proprio da *Le mani*, sia per quanto riguarda il tema sia per lo stile: come ha scritto Esposito, Gozzano «tiene forse presente [*Le mani*] anche per il disegno di *Convito*».³⁶⁷

In conclusione, *Le non godute* nasce come consapevole riscrittura de *Le mani* in forma parodiante: la differenza evidente sta nella scelta dell'«oggetto poetico», le donne, in Gozzano descritte con la precisione di chi disegna con una mina sottile, mentre in D'Annunzio simboleggiate dal feticcio poetico delle mani, che offre solo il pretesto per virtuosismi intorno alla natura del desiderio e della follia amorosa.

³⁶⁶ Giorgio Di Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit. p., 125.

³⁶⁷ Guido Gozzano, *La signorina Felicita*, cit., p., 110.

Guido Gozzano autentico.

Sogni e illusioni di un giovane represso.

5.1 - L'eros di Gozzano: suggestioni biografiche

Come noto il desiderio, inteso come tensione inesauribile che agisce nella soggettività e come movente essenziale della condotta umana, è un termine centrale della scrittura letteraria e della riflessione su di essa, per tacere di altre discipline come la filosofia o la psicanalisi. Anche nella produzione poetica di Gozzano il motivo del desiderio nelle sue diverse sfaccettature corrisponde a un vettore fondamentale che contribuisce a definire l'identità peculiare della sua opera³⁶⁸.

Con questa considerazione Nicola Feo apre il suo saggio, *Imitare l'inimitabile. Desiderio negato e superomismo rimosso nella poesia di Gozzano*, dedicato alla poesia di Gozzano. Richiamando uno studio di Sergio Zatti, ancora oggi fondamentale, *Desiderio e rifiuto borghese: due letture gozzaniane*³⁶⁹, Feo evidenzia l'importanza che il "desiderio" ha nella poesia di Guido Gozzano, mostrando come esso assuma spesso delle sfumature scopertamente erotiche. Parlando di poesia crepuscolare mai si penserebbe di poter citare versi erotici, perché la produzione dei crepuscolari è condannata a una precisa e indelebile etichetta, che la vuole espressione massima di un sentimento languido e morituro, non compatibile con la forza vitale dell'eros. Stupisce quindi che si possano percepire nei versi del Gozzano "maturo", quello posteriore alla pubblicazione de *La via del rifugio*, una vibrazione sensuale, una prorompente vitalità e una leggerezza di spirito che a tutto fanno pensare tranne che alla morte imminente o alla solitudine e che sono la più alta espressione di uno spirito che non cede alla fine. Sotto questa luce, Gozzano è uno dei pochi poeti erotici di questo periodo e questo fa di lui una

³⁶⁸ Nicola Feo, *Imitare l'inimitabile. Desiderio negato e superomismo rimosso nella poesia di Gozzano*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Verona, Franco Cesati, 2020, p. 519.

³⁶⁹ Sergio Zatti, *Desiderio e rifiuto borghese: due letture gozzaniane*, «Lavoro critico», 1, 1977, 103-139.

voce fuori dal coro. La vena sensuale della sua poesia è stata influenzata e stimolata anche da avvenimenti biografici. Da un lato si potrebbe ipotizzare che si tratti di una risposta vitalistica alla sua condizione malata, nei confronti della quale si pone agli antipodi, per esempio, dell'atteggiamento di un Corazzini o di un Gianelli: se il primo intesse nel suo epistolario una lunga confessione preparatoria alla morte, indugia sul lento svanire e sulla precoce ascesa al mondo dei cieli,³⁷⁰ il secondo accetta la propria malattia, la idoleggia, ne fa quasi una missione assistendo persino i tubercolotici morenti in ospedale. Gozzano non riesce a parlare con Gianelli del destino che aspetta entrambi, perché se Giulio si è arreso alla morte, Guido la rinnega e le risponde con forza. C'è una bella testimonianza di un incontro tra i due amici, a Ceresole, dove Gozzano trascorreva il periodo di cure, in cui Gianelli descrive il momento sereno del trapasso dei malati, ma Gozzano, spaventato e attonito, chiede di cambiare argomento.³⁷¹ Non è da lui parlare di morte, quella stessa che ha esorcizzato e che non nomina mai, ma che ha trasformata, per poterla immaginare e sdrammatizzare, in una delle sue donne: è l'austera e nuda "Signora vestita di nulla" (*L'ipotesi*, v.2).

Dall'altro lato il mondo orientale e il fascino dell'esotico che è andato scoprendo per lungo tempo fino alla partenza per l'India hanno nutrito il suo repertorio poetico e la sua fantasia di immagini sensuali e allucinate, fin anche apertamente erotiche, facendogli scoprire una realtà estranea alla pudica e bigotta compostezza borghese

³⁷⁰ Si veda la lettera inviata il 16 novembre a Aldo Palazzeschi: «Rispondo alle tue tenerissime parole con un singhiozzo funebre. La nevrosi mi tiene profondamente da vari giorni. Questa è, forse, l'ultima crisi. Abbi pietà di me. Vorrei dirti tante cose dolci e serene, ma non so che piangere. Perdonami! Sento una voglia ismisurata di perdono, oggi, da tutti. Che stia per morire davvero? Domani...se resisterò ti dirò quello che sto soffrendo. Immagina, Aldo mio, che so né pure baciarti, temendo che sia questo l'ultimo mio ricordo. Perché non vorrei morire ancora... (in *Io non sono un poeta*», cit., p., 82).

³⁷¹ Cfr. le parole di Carlo Calcaterra a proposito di Giulio Gianelli e del suo incontro con Guido Gozzano: «Dopo aver veduto più volte passare la morte nelle corsie d'ospedale, nessuno meglio di lui nelle ore nere sa descrivere con i colori del vero i modi diversi con cui l'uomo compie il suo tramonto, nessuno meglio di lui sa ammonire gli altri di imparare bene a morire. Conosce bene la compostezza e la dolcezza delle morti che sopravvivono nelle ore di riposo: ma nelle ore amare si indugia di preferenza nella descrizione delle morti violente, crudeli e strazianti. Nel luglio del 1907 si trovò a Ceresole con Guido Gustavo Gozzano, il meditativo poeta della *Via del rifugio*: e Gianelli gli fece una così vera pittura delle varie maniere di morte a cui soggiacciono i tubercolosi, che l'amico, profondamente commosso, lo pregò di abbandonare l'argomento tristissimo. Egli suol dire che non bisogna aver timore della morte e in fondo il suo ammonimento corrisponde ai principi informatori della sua intima filosofia.» Carlo Calcaterra, *Una pagina di vita letteraria torinese*. G.G., Napoli, Cultura Moderna, 1909, p. 36.

del mondo occidentale. Durante questo viaggio Gozzano conoscenza approfonditamente la cultura indiana: un sapere che confluirà nella prose del 1914 affidate alla «Stampa» e nel secondo nucleo del 1915-16 consegnate alla rivista «La donna». Gozzano è rimasto molto colpito dall'erotismo che trasuda dalla società indiana, in linea con il più sereno rapporto che i suoi membri sembrano avere con la nudità. Quello che agli occhi di un occidentale sembra sensuale e fin anche pornografico, per gli orientali ha spesso un significato diametralmente opposto, prossimo al sacro e al divino. La descrizione delle donne indigene – così lontana dal modello muliebre che Gozzano ripropone nelle sue poesie – sottolinea la procacità femminile senza scadere nel volgare. Nella prosa *La danza di una Devadasis*, dedicata alla sacra *performance* della bajadera d'alta casta, Gozzano descrive il ballo della sacerdotessa, frenando a tratti la propria immaginazione per non sorpassare il sottile confine che l'innata sensualità della Devadasis, la quale nell'immaginario distorto della nostra cultura non è «una signora per bene», spinge a varcare:

Una Devadasis (ancella della Dea), cioè una bajadera di casta bramina, vanta, anzitutto, una nobiltà millenaria, poiché non può essere che figlia di una bajadera come i suoi figli non possono essere che bajadere, se femmine, musicisti e letterati, se maschi. È facile comprendere come, anche solo per istinto ereditario, s'affini in una Devadasis l'arte del gesto, del passo, dell'atteggiamento, l'arte della voce e della maschera, l'attitudine letteraria a penetrare, commentare insuperabilmente i capolavori della poesia indiana.

Nata, cresciuta nel Tempo, educata con una regola inflessibile, essa non ha bisogno d'imparare le lingue sacre: il sanscrito, il pali, le son famigliari sin dall'infanzia; le strofe dei *Pouranas*, i poemi storici e sacri indiani cullano i suoi primi sonni, i suoi primi passi si muovono istintivamente ad un ritmo di danza, le sue prime parole ad un ritmo di canto e poesia, i begli occhi tenebrosi si sono appena schiusi alla luce e riflettono per immagini la favolosa architettura del recinto sacro, gli Dei, gli eroi, i mostri di pietra e di metallo, la madre, le sorelle officianti e danzanti nelle cerimonie e nei cortei. [...]

Il fiore della sua bellezza, appena pubere, può, deve anzi, essere raccolto da un protettore di stirpe nobile, un nabab che sarà legato a lei, ufficialmente, con in

vincolo sacro e indissolubile. Costui deve dotare la bajadera di un patrimonio cospicuo, riconoscerla, beneficiarla nell'eredità, subito dopo la moglie e prima dei figli, obbligarsi a una offerta annua verso il tempio. Questo legame non esclude, anzi inizia da parte della bajadera un tenor di vita che a noi parrebbe della più spudorata infedeltà. Poiché da quel giorno essa è addetta al culto di Ramba-devi, la Venere del Paradiso d'Indra, attende a cerimonie non descrivibile, ed è offerta dal sacerdote a tutti quei devoti – d'alta casta – che pagano un obolo adeguato, il quale obolo non va alla Devadasis, ma al tesoro del tempio...

Oimé! A questo punto un occidentale non si ritrova più e pensa che nel suo paese un tempio, un sacerdote, una sacerdotessa di tal fatta corrispondono a una nomenclatura assai meno arcana e meno rispettabile.

Ma tutto questo è questione di latitudine. Latitudine nello spazio e nel tempo. Sono i venti secoli di cristianesimo che dinnanzi a tali consuetudini ci fanno arrossire di pudore o sorridere di malizia.³⁷²

L'amore, come la morte, è una "cosa seria" e l'*eros* deve esserne un pilastro fondamentale a costo di distruggere «i venti secoli di cristianesimo che dinnanzi a tali consuetudini [la danza della devadasis] ci fanno arrossire di pudore o sorridere di malizia». Per questo motivo Gozzano sembra così incline a voler demolire l'amore romantico,³⁷³ quello degli sdiliquimenti sentimentali, in virtù della passione carnale priva di sofferenze. Fin da giovane, si dichiara lettore di poesia erotica, i cui volumi tiene sul comodino insieme a testi di natura religiosa, in un voluto *choc* tra sacro e profano. In una lettera all'amico Fausto Graziani si confessa ammiratore dei sonetti dell'Aretino e del *Piacere* di D'Annunzio, che alterna però a letture religiose:

³⁷² Guido Gozzano, *Nell'oriente favoloso. Lettere dall'India*, cit., pp. 58-59.

³⁷³ Cfr. quanto scrive Giusi Baldissoni a proposito del rapporto di Gozzano e Marinetti con il Romanticismo: «Gozzano legge Marinetti e lo ammira, evidentemente ricambiato, visto che figura tra i collaboratori italiani della rivista fino al 1909. Liberarsi dell'imitazione, attraverso il riuso del linguaggio poetico passato, è l'atteggiamento che li unisce, in una parodia fatta dei metalinguaggi che finirà per liberare una nuova letteratura: Gozzano userà l'ironia superando con garbo manieristico il Romanticismo, Marinetti, privo di ironia, lo farà a pezzi». (Giusi Baldissoni, *Ridere! Ironia e distacco di guidogozzano*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, cit., p. 198.

ora sul mio scrittoio, accanto ai Trecento modi di messer Pietro Aretino, stanno le epistole di S. Chiara, accanto al *Piacere* è il volume delle lettere di Santa Caterina da Siena.³⁷⁴

Con il passare degli anni, il primo erotismo in chiave dannunziana così presente nella sezione delle *Poesie sparse*, la quale raccoglie gli esiti poetici giovanili di Gozzano, lascia progressivamente spazio a una nuova forma di *eros*, che è l'espressione massima dell'originalità di Gozzano.

Gozzano ritiene che si possa solo desiderare, sedurre, godere fisicamente della compagnia femminile. Questa convinzione la ribadisce quasi in tutte le sue poesie: è la condanna iniziale del *Responsso*, in cui Marta, investita del ruolo di «sibilla antica», condanna il poeta a un'esistenza priva di sentimento, la cui unica soluzione è la morte.

“Or vado, Marta, suona la mezzanotte...” O casa
di pace, o dolce casa di quell'amica buona...

L'alta lucerna ingombra segnava in luce i rari
pizzi dei suoi velari, ergendosi nell'ombra

come un piccolo sole... Durava nella stanza
l'eco d'una speranza data senza parole.

Nella zona di luce v'erano fiori, carte,
volumi, sogni d'arte... Contro una stampa truce

del Durero, una grigia volpe danese il terso
muso tendeva verso l'alto, con cupidigia.

C'era un profumo mite che mi tornava bimbo:
...un gracile corimbo di primule fiorite.

E c'era una blandizie mondana acuta fine:
...di essenze parigine, di sigarette egizie...

C'era un profumo forte che inebbriava i sensi:
...i bei capelli densi come matasse attorte...

Sotto il prodigio nero di quella chioma unica,

³⁷⁴ Guido Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1233.

vestita di una tunica molle, di foggia “impero”.

Marta teneva gli occhi assorti ed un pugnale
fra mano, e non so quale volume sui ginocchi.

Tagliava, china in non so che taciturna indagine,
lentamente le pagine del gran volume intonso.

“La mezzanotte, Marta...” Non mi rispose, udivo
soltanto il ritmo vivo del ferro nella carta.

La taciturna amica con quel volume austero
m'apparve nel mistero d'una sibilla antica.

“Se le dicessi? Sa ella, forse, il responso,
forse nel libro intonso legge la Verità!”

E a quella donna, avezza a me come a un fratello
buono, mi parve bello dire la mia tristezza.

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

- Mi piacquero leggiadre bocche, ma non ho pianto
mai, mai per altro pianto che il pianto di mia Madre.

Come una sorte trista è sul mio cuore, immagine
(se vi piace l'immagine un poco secentista)

d'un misterioso scrigno d'ogni tesoro grave,
me ne gittò la chiave l'artefice maligno,

l'artefice maligno, in chi sa quali abissi...
Marta, se rinvenissi la chiave dello scrigno!

Se al cuore che ricusa d'aprirsi, una divota
rechi la chiave ignota dentro la palma chiusa,

per lei che nel deserto farà sbocciare fiori,
saran tutti i tesori d'un cuore appena aperto.

Perché, Marta, non sono cattivo, non è vero?
O Marta non è vero, dite, che sono buono?

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

O dita appena tocche, forse amerò domani!

e abbandonai le mani e ribacciai le bocche...

Ma pesa la menzogna terribilmente! O maschera
fittizia che mi esaspera nell'anima che sogna!

Perché, Marta, non sono cattivo, non è vero?
O Marta non è vero, dite, che sono buono?

Tutte, persin le brutte, mi danno un senso lento
di tenerezza... "Sento" - risi - "di amarle tutte!"

Non sorridete, Marta?" Non sorrideva. Udivo
soltanto il ritmo vivo del ferro nella carta.

E ripensavo: - Se ella, forse, il responso,
forse nel libro intonso legge la Verità -.

"Nel cuore senza fuoco già l'anima è più stanca,
più d'un capello imbianca, qui, sulla tempia, un poco.

Ogni sera più lunge qualche bel sogno è fatto:
aspetta il cuore intatto l'amore che non giunge

O beva chi non beve, doni chi si rifiuta
prima che sia compiuta la mia favola breve!

Fanciullo, e verrai tu, compagno alato della
seconda cosa bella - il non essere più -

verrai con bende e dardi, anche, Fanciullo, a me?
O amare prima che si faccia troppo tardi!

L'amore giungerà, Marta?"(Nel libro intonso,
pensavo, ecco il responso lesse di Verità)

"l'Amore come un sole" (durava nella stanza
l'eco d'una speranza data senza parole)

"irraggerà l'assedio dell'anima autunnale,
se pure questo male non è senza rimedio..."

Ella dal Libro, in quiete, tolse l'arme, mi porse
l'arme. Rispose: "Forsel - Perché non v'uccidete?".

«Perché non v'uccidete»? : la sentenza di Marta segna per sempre la vita del poeta,
che mai potrà ambire a avere una compagna. È il contrappasso della colpa di

Gozzano, già definito quale uomo e poeta profondamente egotista³⁷⁵ («Perché,/ Marta, non sono cattivo, non è vero?/ O Marta non è vero, dite, che sono buono?», vv.53-54). Abbiamo visto che la condizione di Gozzano non permetteva di instaurare una vera relazione amorosa: la paura del contagio era troppo forte e la debolezza fisica troppo invalidante. Da un lato la scienza medica riteneva che la malattia avesse uno stretto legame con l'amore e con la sensualità e che fosse una degenerazione del sentimento amoroso o una manifestazione patologica dell'*eros*, motivando così il temperamento libidinoso di Gozzano, dall'altro, nel caso specifico di Gozzano, il fenomeno di repressione è sintomatico del frustrante isolamento forzato. Gozzano utilizza la poesia come valvola di sfogo: emerge così in maniera spontanea il poeta più autentico, quello dei ritratti femminili freschi e fragranti, superficiale forse nei temi, ma infallibile nelle descrizioni. Finalmente non ricorre a nessun "furtarello", non chiede in prestito parole a nessuno. Nascono in questo modo quei versi tutti suoi intrisi di un gusto borghese e dolce: le sensazioni, i colori, le donne stesse hanno un sensuale sapore.

La Graziella delle *Due strade* è il primo esempio di ritratto sensuale che si incontra nella *Via del rifugio*: è ricordata fin da bambina come «cattiva e ingorda» (v.11), dove l' "ingordigia" indica l'appetito propriamente erotico che caratterizzerà, in futuro, l' «adolescente» nelle «gonnelle corte», «eppur già donna: forte bella vivace bruna». Gozzano – l'Avvocato – segue Graziella e l' "Amica" più anziana tenendo in mano la bicicletta della giovane. Si gode «senza parlare, con l'aroma / degli abeti, l'aroma di quell'adolescenza» (vv. 25-26): un verso sicuramente ardit.

Anche la descrizione della giovane pattinatrice di *Invernale* è sensuale: colta con la stessa minuziosa lentezza di una scena *au ralenti*, la ragazza attera dalla piroetta avvolta nella coltre dei capelli sciolti («sfatta le chiome» v.34) , raccogliendo le braccia al petto come se fossero ali, «bella ardita palpitante come / la procellaria che raccoglie il volo» (vv. 35-36). La sensualità di *Cocotte* traspare invece dallo scontro tra la maturità della "cattiva signorina" con l'ingenuità infantile del poeta. *Cocotte*,

³⁷⁵ Angela Ida Villa, riprendendo la tesi di Max Nordau in *Degenerazione* (1892), ha inquadrato Gozzano come un «egotista»: «Gozzano, che si è esercitato nella pratica buddhista del distacco, nella *Via del rifugio* è un egotista: ostenta insensibilità e indifferenza spinte sino alla crudeltà nei sentimenti amorosi sia verso la donna (*Un rimorso, Il responso*) sia verso la propria madre». Angela Ida Villa, *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*, Pesaro, Metauro edizioni, 2008, p.128.

incarnazione dell'*eros* maturo, è una sorta di iniziatrice di Gozzano al mondo amoroso.

Ne *L'esperimento* Gozzano raggiunge il culmine della perversione e si lascia andare a una descrizione sfacciatamente erotica:

“Carlotta”... Vedo il nome che sussurro
scritto in oro, in corsivo, a mezzo un fregio
ovale, sui volumi di collegio
d'un tempo, rilegati in cuoio azzurro...

Nel salone ove par morto da poco
il riso di Carlotta, fra le buone
brutte cose borghesi, nel salone
quest'oggi, amica, noi faremo un gioco.
Parla il salone all'anima corrotta,
d'un'altra età beata e casalinga:
pel mio rimpianto voglio che tu finga
una commedia: tu sarai Carlotta.

Svesti la gonna d'oggi che assottiglia
la tua persona come una guaina,
scomponi la tua chioma parigina
troppo raccolta sulle sopracciglia;
vesti la gonna di quel tempo: i vecchi
tessuti a rombi, a ghirlandette, a strisce,
bipartisci le chiome in bande lisce
custodi delle guancie e degli orecchi.

Poni a gli orecchi gli orecchini arcaici
oblunghi, d'oro lavorato a maglia,
e al collo una collana di mosaici
effigianti le città d'Italia...
T'aspetterò sopra il divano, intento
in quella stampa: Venere e Vulcano...
Tu cerca nell'immenso canterano
dell'altra stanza il tuo travestimento.
Poi, travestita dei giorni lontani,
(commediante!) vieni tra le buone
brutte cose borghesi del salone,
vieni cantando un'eco dell'Ernani,
vieni dicendo i versi delicati
d'una musa del tempo che fu già:
qualche ballata di Giovanni Prati
dolce a Carlotta, sessant'anni fa...

...
Via per le cerule
volte stellate
più melanconica
la Luna errò.
E il lene e pallido
stuol delle fate
nel mar dell'etere
si dileguò...
Solo uno spirito
sotto quel tiglio
dev'ei si amavano
s'udia cantar.
Ahi! Fra le lacrime
di quest'esiglio
che importa vivere,
che giova amar?...

...
...55
...

Che giova amar?... La voce s'avvicina,
Carlotta appare. Veste d'una stoffa
a ghirlandette, così dolce e goffa
nel cerchio immenso della crinolina.
Vieni, fantasma vano che m'appari,
qui dove in sogno già ti vidi e udii,
qui dove un tempo furono gli Zii
molto dabbene, in belli conversari.

Ah! Per te non sarò, piccola allieva
diligente, il sofista schernitore;
ma quel cugin che si premeva il cuore
e che diceva "t'amo!" e non rideva.
Oh! La collana di città! Viaggio
lungo la filza grave di musaici:
dolce seguire i panorami arcaici,
far con le labbra tal pellegrinaggio!

Come sussulta al ritmo del tuo fiato
Piazza San Marco e al ritmo d'una vena
come sussulta la città di Siena...
Pisa... Firenze... tutto il Gran Ducato!
Seguo tra i baci molte meraviglie,
colonne mozze, golfi sorridenti:
Castellamare... Napoli... Girgenti...
Tutto il Reame delle Due Sicilie!

Dolce tentare l'ultime che tieni
chiuse tra i seni piccole cornici:
Roma papale! Palpita tra i seni
la Roma degli Stati Pontifici!
Alternò, amica, un bacio ad ogni grido
della tua gola nuda e palpitante;
Carlotta non è più! Commediante
del mio sognare fanciullesco, rido!

Rido! Perdona il riso che mi tiene,
mentre mi baci con pupille fisse...
Rido! Se qui, se qui ricomparisse
lo Zio con la Zia molto dabbene!
Vesti la gonna, pettina le chiome,
riponi i falbalà nel canterano.
Commediante del tempo lontano,
di Carlotta non resta altro che il nome.

Il nome!... Vedo il nome che sussurro,
scritto in oro, in corsivo, a mezzo fregio
ovale, sui volumi di collegio
d'un tempo, rilegati in cuoio azzurro...

Il gioco amoroso che allestisce è figlio di una delle fantasie più comuni; il poeta, seduto sul divano, chiede a un'amica di inscenare una «commedia»: lei sarà Carlotta, la protagonista de *L'amica di Nonna Speranza*. Tutta la poesia è la descrizione della fase preliminare al rapporto amoroso. I versi sciolti di Gozzano si soffermano sui particolari erogeni della situazione: Guido bacia la giovane sul collo, dove la collana, effigiata con le minuscole riproduzioni della città italiane, palpita al ritmo dell'affanno caldo della ragazza e del pulsare del sangue delle sue vene («Come sussulta al ritmo del tuo fiato / Piazza San Marco e al ritmo di una vena / come sussulta la città di Siena», vv. 69-72). Giunto con le labbra tra i piccoli seni della donna, lì, in maniera quasi blasfema, tra il calore della pelle e del fiato, bacia la piccola riproduzione in scala della «Roma papale» («Dolce tentare l'ultime che tieni / chiuse tra i seni piccole cornici: / Roma papale! Palpita tra i seni / la Roma degli Stati Pontifici! / Alternò, amica, un bacio ad ogni grido / della tua gola nuda e palpitante», vv. 78-82).

Malgrado Gozzano non possa essere definito un poeta propriamente erotico, alcuni versi tradiscono da un lato una sua naturale indole di seduttore, dall'altro la sua

esigenza di dare sfogo, almeno sulla carta, a pulsioni che ha dovuto inevitabilmente reprimere.

Nicola Feo ha messo in luce come il “desiderio” gozzaniano sia spesso represso e in che modo la repressione si eserciti a più livelli tramite il principio freudiano di negazione. Questi tre livelli possono essere catalogati in questo modo:

- a) NON IO desidero qualcosa: la negazione cade sull'*io* lirico, mentre l'oggetto del desiderio (ossia il “qualcosa” a cui allude la formula) tende a coincidere tipicamente con i fasti celebrati da D'Annunzio (la vita, il successo, la mondanità, le donne eccetera);
- b) IO NON desidero qualcosa: stavolta la negazione riguarda l'atto del desiderare, da intendere in senso lato, come categoria che coinvolge un'area semantica contigua, evocata attraverso occorrenze di ordine per lo più verbale (es. “non voglio...”). Talvolta questa modalità di negazione può essere declinata attraverso interdizioni di ordine fattuale (es. “vorrei ma non posso”, da cui si deduce implicitamente che “inutile che desideri”).
- c) IO desidero NON qualcosa: la negazione riguarda l'oggetto del desiderio di sigla specificamente dannunziana (gli stessi del punto a).

Nella seconda categoria, Feo pone alcune liriche dal retrogusto erotico. Tra queste c'è *Le golose*, della quale ho in passato trattato proprio in virtù di una possibile lettura erotica del testo.³⁷⁶ Feo inserisce *Le golose* nel secondo gruppo, in particolare nel sottogruppo che ha catalogato come: IO NON desidero qualcosa perché non posso/so che non mi è concesso.

5.2 - *Le golose*: genesi della poesia

Io sono innamorato di tutte le signore
che mangiano le paste nelle confetterie.

³⁷⁶ Elena Santagata, *Bambine golose*, «Italian Studies in Southern Africa», XXX, (2017), 1, p. 80.

Signore e signorine -
le dita senza guanto -
scelgon la pasta. Quanto
ritornano bambine!

Perché niun le veda,
volgon le spalle, in fretta,
sollevan la veletta,
divorano la preda.

C'è quella che s'informa
pensosa della scelta;
quella che toglie svelta,
né cura tinta e forma.

L'una, pur mentre inghiotte,
già pensa al dopo, al poi;
e domina i vassoi
con le pupille ghiotte.

un'altra - il dolce crebbe -
muove le disperate²⁰
bianchissime al giulebbe
dita confetturate!

Un'altra, con bell'arte,
sugge la punta estrema:
invano! ché la crema
esce dall'altra parte!

L'una, senz'abbadare
a giovine che adocchi,
divora in pace. Gli occhi
altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,
non crema e cioccolatte,
ma superliquefatte
parole del D'Annunzio.

Fra questi aromi acuti,
strani, commisti troppo
di cedro, di sciroppo,
di creme, di velluti,

di essenze parigine,
di mammole, di chiome:

oh! le signore come
ritornano bambine!

Perché non m'è concesso -
o legge inopportuna! -
il farmivi da presso,
baciarsi ad una ad una,

o belle bocche intatte
di giovani signore,
baciarsi nel sapore
di crema e cioccolatte?

Io sono innamorato di tutte le signore
che mangiano le paste nelle confetterie.

Le golose, piccola poesia composta di dodici quartine incorniciata da due distici, ha subito un travagliato recupero editoriale, che suggerisce fin da subito la svalutazione del componimento, da molti ritenuto semplice “scherzetto poetico”. *Le golose*, scritta nel 1907 e precedente di pochi giorni *L'altro*, non trova spazio nella prima edizione dei *Colloqui* del 1911. I versi «non furono accolti, perché alieni dagli argomenti di quel libro e perché privi dell'ultima finitezza».³⁷⁷ Apparve per la prima volta sulla «Gazzetta del popolo della domenica», il 28 luglio 1907, con il titolo *Le golose*. In un articolo di Emilio Zanzi su «La gazzetta del popolo» del 16 settembre 1920, *Tristi rimembranze. L'agonia di Guido Gozzano nel paese della “cattiva signorina”*, sono stampate solo sei quartine (1°, 2°, 3°, 6°, 11°, 12°, seguite dal distico conclusivo). Zanzi riferisce un aneddoto divertente secondo il quale Gozzano avrebbe trascritto queste quartine sopra il tavolo di marmo della pasticceria Baratti, a Torino:

pochi anni prima della morte Guido era diventato - cosa strana!- un assiduo dell'ora del the da Baratti e Milano. Andava nella sciccosa confetteria torinese per poter star vicino ad una splendida mantenuta di un gran capitano d'industria. Quella creatura di lusso assomigliava stranamente alla indimenticata “signorina” di Pegli. Sul tavolino di marmo della bottega profumata Guido scrisse, dedicandole alle signore golose, una poesia maliziosa e musicale intitolata *Le golose*

³⁷⁷ Guido Gozzano, *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1953, p.1232.

di cui trascrive i versi indicandone anche la data: “La poesia è del 1907”³⁷⁸.

Alla versione del testo fornita da Zanzi si attiene *La via del rifugio* del 1936. Nel 1943, De Marchi, pur dimostrando di conoscere *AGVII a-b*, manoscritto in cui è contenuta la versione integrale della poesia, e dichiarando incompleto il testo divulgato, rende note inspiegabilmente soltanto due nuove quartine, la 7° e l'8°.³⁷⁹ Nel 1948, Calcaterra riprende, malgrado la lezione di Zanzi, il titolo originale dell'autografo, *Le signore che mangiano le paste*. Non restituisce il testo completo, limitandosi ad aggiungere al lacerto dello Zanzi i versi dell'«Illustrazione Italiana». È stato Antonicelli a dare la versione definitiva, poi raccolta da Sanguineti, il quale restituisce il componimento nella sua versione originaria, ottenuto dal confronto delle varianti della «Gazzetta del popolo della domenica» con le varianti del manoscritto *AGVII a-b*.

La poesia descrive una situazione usuale e quotidiana con una sintassi e un lessico apparentemente semplici. Sembra l'istantanea di un'ordinaria mattina all'interno della confetteria, un'inquadratura esterna analoga a quella de *Le non godute*. Una folla di donne, di età diverse - «signore e signorine» - è intenta a scegliere le paste: Gozzano descrive i loro movimenti e i loro atteggiamenti con cura minuziosa, ammira da lontano le loro movenze e il loro aspetto, dichiara di amarle tutte, indistintamente: «io sono innamorato / di tutte le signore che mangiano le paste nelle confetterie» (vv.1-2). Si tratta di un'affermazione audace, quasi rivoluzionaria, se non fosse schermata da un sottile velo ironico che ne stempera l'allusività. Gozzano inaugura così una nuova forma di amore poetico riservato non a una singola figura femminile ma a una compagine intera («io sono innamorato / di tutte le signore che mangiano le paste nelle confetterie», vv. 1-3). Ne *Il responso*, aveva già affermato il suo trasporto per le donne, delle quali è amatore appassionato, non propenso a fare distinzioni di sorta

Tutte, persin le brutte, mi danno un senso lento

³⁷⁸ Emilio Zanzi, *L'agonia di Guido Gozzano. Nel paese della “cattiva signorina”*, «Gazzetta del popolo», 16 settembre 1930, p.3.

³⁷⁹ Antonio De Marchi, *Da Guido Gustavo a guidogozzano*, «L'illustrazione Italiana», (1943), pp. 473-474.

di tenerezza...Sento – risi – di amarle tutte!

(*Il responso*, vv. 55-56):

La pulsione di «amarle tutte», «persin le brutte», ma l'impossibilità di provare un autentico sentimento («Ah! Se potessi amare! – Vi giuro, non ho amato / ancora: il mio passato è di menzogne amare», *Il responso*, vv. 31-32) si collega ancora una volta al motivo dell'«aridità sentimentale», che ha delle conseguenze sugli aspetti più carnali del desiderio, generando un certo istinto predatorio e un vivace temperamento erotico.

Gozzano costruisce un personaggio fittizio, in bilico tra l'istrionico seduttore incapace di amare e il malato sofferente e recluso; questo *alter ego* racchiude in sé tutte le velleità e le qualità del poeta.³⁸⁰ Il motivo del “doppio”, così ricorrente nella sua poesia, affonda le radici nella tradizione italiana e europea: in chiusura dei *Colloqui* c'è infatti l'immagine del ritratto destinato a non invecchiare mai, che sicuramente deve molto all'immaginario di Oscar Wilde:³⁸¹

L'immagine di me voglio che sia

Sempre ventenne, come in un ritratto...

(*I Colloqui*, vv.27-28)

Il “sosia”, l' “altro”, il “doppio” ha a sua volta più facce: non è solo l'immagine del ritratto o dello specchio, ma anche il fratello fragile del giovane «adolescente forte», sano e bello, colui che merita ogni felicità («Ed egli sia quell'uno felice ch'io non fui»; *Il più atto*, v.9); è l'Avvocato di Felicità, che finge un romanticismo che non gli si addice («ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono / sentimentale giovine romantico.../ Quello che fingo d'essere e non sono!», vv.432-434); è l'inetto Totò Merumeni, che ancora vive nella villa di famiglia con la madre e uno zio demente. Ma l'altra personalità, quella dell'audace millantatore che non prova sentimenti, così

³⁸⁰ Cfr. Alvaro Valentini, *I piaceri di Gozzano*, cit., p.5.

³⁸¹ Gozzano conosceva la produzione e il pensiero di Wilde. Nelle prose *Intossicazione* e in *Torino d'altri tempi* ricorre il principio wildiano, passato attraverso la mediazione di D'Annunzio, della “vita che imita l'arte”. Sanguineti ha osservato che i rapporti tra Wilde e Gozzano andranno un giorno puntualizzati in modo adeguato. (Eduardo Sanguineti, *Indagini e letture*, cit., p. 30).

lontana dall' inettitudine di Totò e dell'Avvocato, spesso compare in forma anonima o con epiteti malevoli quali il «sofista schernitore» (*L'Esperimento*). Il “sofista schernitore” è un altro *alter ego* gozzaniano che si nasconde dietro il «velo crepuscolare», quello che ama le cose belle della vita, che dipinge con «un pennello pieno di sole». ³⁸² Questo personaggio è ereditato da D'Annunzio senza però che Gozzano ne abbia piena consapevolezza. Non è un prodotto del “dannunzianesimo rientrato” e nemmeno del misticismo dannunziano del primissimo Gozzano. È una personalità poco novecentesca e ben lungi dall'essere inetta, ma più legata alle figure prorompenti del Don Giovanni e di Casanova.

Aveva visto bene Pasolini quando accostava la figura di Gozzano a quella di Kafka. I due - scrive Pasolini - «hanno qualcosa in comune: l'ingratitudine irritante verso un sentimento forte che essi hanno avuto in dono nascendo come tutti gli altri uomini: l'amore per la donna» ³⁸³. Il “desiderio” è il motore che muove tutta la poesia di Gozzano e segue una precisa parabola che procede dalla «soggezione alla sublimazione del desiderio» ³⁸⁴.

La propensione di Gozzano a innamorarsi di più donne, senza grandi distinzioni, così come la riproposizione frequente della descrizione, corale o singola, di personaggi femminili, sembra avere qualcosa in comune con il “catalogo” del Don Giovanni illustrato nel celebre duetto *Madamina, il catalogo è questo*, in cui un timido Leporello elenca a Donna Elvira i variegati gusti muliebri di Don Giovanni, amante di ogni donna senza distinzioni. Così come Gozzano non si cura se le sue donne siano belle o brutte, allo stesso modo Don Giovanni non rinnega nessuna, ed è convinto di «amarle tutte», di «essere innamorato di tutte le signore».

Non si picca – se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella
Purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.

Già Silvia Morotti ha messo in luce la somiglianza tra l'io de *Il responso* e Don

³⁸² Pietro Paolo Trompeo, *Carducci e D'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1943, p.275.

³⁸³ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p.140

³⁸⁴ Giuseppe Sangirardi, *Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano*, «Between», vol. III, (2013), pp. 1-15.

Giovanni:

il fantasma che si affaccia nei versi de *Il responso* ha il sorriso del Don Giovanni di Mozart (cfr. atto I, scena 10 «La povera infelice / è di me innamorata, e per pietà deggio fingere amore, / che io son, per mia disgrazia, uom di buon cuore.»)³⁸⁵

E se si pensa alle reazioni che Gozzano ha suscitato fin dai suoi esordi quale poeta del romanticismo ormai sfiorito e fin anche scaduto nel ridicolo, come cantore di vicende sentimentali e superficiali, ben si coglie il parallelo inevitabile con il vasto mondo del melodramma italiano e in particolare con il lirismo a tratti comico tipico del libretto d'opera, come se non fossero sufficienti la posa che l'*io* poetico assume nei confronti della società, vista attraverso la lente dell'ironia antiborghese che lo contraddistingue, ma anche la musicalità del verso, il dialogo lirico, le innumerevoli sticomitie di alcune coppie di personaggi letterari, le descrizioni fitte di minuziosi particolari la cui sceneggiatura sembra adattata a una rappresentazione teatrale. Gozzano allestisce scene da melodramma e adopera sapientemente il meccanismo di *mise en abyme* – che è sua cifra stilistica – per sottolineare la presenza della vena melodrammatica nelle proprie poesie: per esempio, ne *L'amica di Nonna Speranza* la conversazione degli «Zii» verte proprio sul tema dell'opera lirica, moda ampiamente diffusa nella società borghese dell'epoca:

«...ma la Brambilla non seppe...» - È pingue già per l'Ernani
«La scala non ha più soprani...» - Che vena quel Verdi...Giuseppe»
«...nel marzo avremo un lavoro alla Fenice, m'han detto,
nuovissimo: il *Rigoletto*. Si parla d'un capolavoro»
(*L'amica di Nonna Speranza*, vv. 60-64)

È stato Montale, da sempre grande amante del melodramma e dei *Colloqui*, ad accostare per la prima volta Gozzano a Puccini:

In ogni modo, solo quando un artista ci appare *datato* (come dicono gli inglesi) noi ci sentiamo tranquilli, e giusti, verso di lui. Chiedete a un giovane

³⁸⁵ Silvia Morotti, «*Il cuore non fiorisce*». *Le maschere dell'io e la voce del melodramma nella poesia di Guido Gozzano*, «Italianistica», XXXVII, (2008), pp. 93-99.

«intellettuale» il suo parere sulla musica di Puccini o sulla poesia di Gozzano e rimarrete sorpresi vedendo *executer* con grande disinvoltura queste due significativi e autentici artisti [...]. Eppure provatevi ad annullare Puccini e Gozzano nel quadro degli anni che furono loro e ditemi se non si creerebbe un vuoto incolmabile [...]. Puccini e Gozzano non furono esattamente coetanei, e il loro è il caso di due fratelli siamesi. Tuttavia molte sono le affinità che li legano: il gusto della poesia degli umiliati e degli offesi, le temperie borghese e sentimentale della loro ispirazioni, la straordinaria plasticità che gli accomuna e che ad essi ha permesso di trarre la lirica da una materia che per altri era stata soltanto rigatteria, piccolo romanticismo, folklore e pettegolezzo.³⁸⁶

La fortuna della coppia “Gozzano-Puccini” ha continuato a alimentare l’immaginario dei critici e dei giornalisti: così, in un articolo sul «Corriere della sera» dell’8 dicembre 1983, Enzo Siciliano confronta l’universo di Gozzano con quello di Puccini, mostrandone le incredibili affinità:

Quale Puccini amare? Da «Manon» a «Turandot» è difficile scegliere, poiché anche nella «Rondine» vi sono pagine da non sprecare, e il floreale di «Suor Angelica» è cosa fin troppo squisita. Eppure, ora, mi è difficile dimenticare, o rendere pari al resto, l’equilibrio, la perfezione narrativa di «Bohème».

Dicono. - «Bhoème» sa troppo di «cuffietta rosa», di «manicotto» serbato sotto il cuscino. Certo, ma la cuffietta rosa e il manicotto di Mimì non prendeteli per «buone cose di pessimo gusto», ossia per le tracce di una elezione canora che non riesce più a espandersi, o per le trappolette al servizio della piccola borghesia. Sono piuttosto oboli funerari, viatici.

Accade a Eugenio Montale, scrivendo di Gozzano, di mettere in parallelo il poeta de «La via del rifugio» col musicista di «Bohème». Aveva una sua parte di ragione: Montale additava la modernità sia dell’uno sia dell’altro³⁸⁷.

Vale la pena di citare anche il breve ma denso studio di Andrea Rocca, *Gozzano ospite di Puccini. (E viceversa)*, edito nel 2017, in cui sono messi in luce con uno zelo fin

³⁸⁶ Eugenio Montale, *Due artisti di ieri*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 29 ottobre 1949, p.3.

³⁸⁷ Enzo Siciliano, «*Quella nota di Mimì vale un’intera aria di tenore*», «Il Corriere della sera», 8 dicembre 1983, p.23.

anche eccessivo tutte quelle fraterne coincidenze che fanno dei due artisti due «fratelli siamesi», separati da alcuni anni di distanza. Gozzano amava il teatro e lo frequentava anche in giovane età, come apprendiamo da una lettera spedita a Ettore Colla:

Andai un'unica volta a teatro. Al Vittorio, per sentire l'opera: «Bohème». Splendida! Se tu sentissi che finezza di musical!...³⁸⁸

Non è quindi possibile leggere Gozzano se non con la consapevolezza che il melodramma ha, almeno in parte, influenzato la sua poetica e suggerito situazioni, temi e spunti a più di una delle sue poesie.

5.3 - Una lettura psiconalitica

La struttura circolare delle *Golose*, in cui il distico iniziale è ripreso a fine della lirica, sarà presente anche ne *Le non godute*, che, insieme a *Le golose* e *Convito*, forma un ideale trittico di descrizioni corali femminili. Anche nelle *Golose*, come ne *Le non godute* e nella versione manoscritta di *Convito*, ritorna il catalogo femminile, *topos* letterario antichissimo, che segue la tipica struttura a elenco. Dalla descrizione corale:

<p>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. (<i>Le non godute</i>, vv. 1-8)</p>	<p>Io sono innamorato di tutte le signore che mangiano le paste nelle confetterie.</p> <p>Signore e signorine - le dita senza guanto - scelgon la pasta. Quanto ritornano bambine!</p> <p>Perché niun le veda, volgon le spalle, in fretta, sollevan la veletta, divorano la preda. (<i>Le golose</i>, vv. 1-10)</p>	<p>M'è dolce cosa nel tramonto, chino sopra gli alari delle braci roche, m'è dolce cosa convitar le poche donne che mi sorrisero in cammino. [...]</p> <p>Trasumanate già, senza persone, sorgono tutte... E quelle più lontane, e le compagne di speranze buone e le piccole, ancora, e le più vane: mime crestaie fanti cortigiane argute come in un decamerone... (<i>Convito</i>, vv. 1-4; vv.5-10)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

³⁸⁸ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., pp. 36-37

si passa all'inquadratura del soggetto singolo o del circoscritto gruppo femminile, immortalato, statico o in movimento, con la perizia di un miniaturista:

<p><i>C'è quella</i> che s'informa pensosa della scelta; quella che toglie svelta, né cura tinta e forma.</p> <p><i>L'una</i>, pur mentre inghiotte, già pensa al dopo, al poi; e domina i vassoi con le pupille ghiotte.</p> <p><i>un'altra</i> - il dolce crebbe - muove le disperate²⁰ bianchissime al giulebbe dita confetturate!</p> <p><i>Un'altra</i>, con bell'arte, sugge la punta estrema: invano! ché la crema esce dall'altra parte!</p> <p><i>L'una</i>, senz'abbadare a giovine che adocchi, (<i>Le golose</i>)</p>	<p>Altre, consunte, taciturne, assorto guardano e non sorridono: ma sembra che la profferta delle belle membra renda l'Amore simile alla Morte; ardenti tutte d'una febbre e cieche di vanità; biondissime, d'un biondo oro, le cinge il pettine, secondo l'antica foggia delle donne greche.</p> <p>Per altre, il nodo greve dell'oscura treccia è d'insostenibile tormento; sembra che il collo, esile troppo, a stento, sorregga il peso dell'acconciatura; l'opera dei veleni in altre adempie un prodigio purpureo: le chiome splendono di riflessi senza nome dilatandosi ai lati delle tempie... (<i>Le non godute</i>)</p>	<p>Una ti bacierà con la sua bocca, sforzando il chiuso cuore che resiste; e quell'una verrà, fratello triste, forse l'uscio picchiò con la sua nocca, forse alle spalle già ti sta, ti tocca; già ti cinge di sue chiome non viste... (<i>Convito</i>)</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“Le golose” indugiano dentro la pasticceria. Una prima riflette a lungo su quale dolcime sia più di suo gradimento («c'è quella che s'informa / pensosa della scelta», vv.11-12), una seconda invece è particolarmente ingorda e gradisce senza discrezione ogni gusto disponibile («quella che toglie svelta, / né cura tinta o forma», vv. 13-14); una terza sta già mangiando la sua *éclair*, colta però dai sensi di colpa mentre pensa, in un primo tempo, alla propria forma fisica messa a repentaglio dal dolce pasticcino, così calorico («L'una, pur mentre inghiotte, / già pensa al dopo, al poi», vv. 15-16), ma senza smettere di pensare, mentre «domina i vassoi / con le pupille ghiotte», al pasticcino successivo («già pensa al dopo, al poi», v.15). La compagna che le sta accanto si è sporcata le bianchissime dita con la crema traboccata dal bignè e prova vergogna nel constatare di essersi impiasticciata come

una bambina («Un'altra – il dolce crebbe – / muove le disperate / bianchissime al giulebbe / dita confetturate», vv. 19-22). Delle ultime due, una cerca invano di succhiare la crema contenuta nell'*éclair*, l'altra, serena in volto, non si cura di essere osservata e «divora in pace» il suo pasticcino, con un'espressione di esplicito godimento dipinta sul volto («L'una, senz'abbadare / a giovine che adocchi, / divora in pace», vv. 26-28). La pasticceria è un'orchestra di profumi dolciastri, in cui si trova un nuovo catalogo, non di donne, ma di fragranze: vi si mischiano essenze francesi e aromi zuccherosi di sciroppi, di creme pasticcere, di cioccolato

Fra questi aromi acuti,
strani, commisti troppo
di cedro, di sciroppo,
di creme, di velluti

di essenze parigine,
di mammole, di chiome:
oh! Le signore come
ritornano bambine!

Gli «aromi acuti» sono difficilmente identificabili: il «cedro» potrebbe essere al contempo sia il profumo femminile (un'«essenza di cedro»), sia l'odore dello sciroppo di cedro con il quale sono farcite le paste, le «creme» potrebbero essere sia le confetture di cui sono ripiene le *éclair*, sia i cosmetici idratanti femminili, le «mammole» sono principalmente la componente delle essenze al profumo di viola mammola delle giovani donne (il termine «mammola» era già in *Un rimorso*, sempre allusione al profumo femminile «O noto profumo disfatto / di mammole e di *petit-gris*...», vv. 17-18), ma anche le decorazioni florali, spesso adoperate per guarnire le paste. L'elenco sembra essere modulato, ancora una volta, sulle note del melodramma: i termini gastronomici, tra cui «cioccolatte» (v.32) e «giulebbe» («bianchissime al giulebbe / dita confetturate»), non sono comuni in poesia, ma si ritrovano in alcuni celebri libretti. Il «giulebbe», bevanda a base di zucchero sciolto in acqua con aggiunto di succo di frutta bollita schiarito con bianco d'uovo, occorre nella tradizione una sola volta con una sfumatura erotica: il «giulebbo», nelle *Rime* di Bellincioni, indica infatti l'imene («Se un sol dottor di sette fussi d'otto / sapresti

appunto la ragione e 'l modo / se si può rattoppar giulebbo rotto», *Rime*, II, 87)³⁸⁹.

L'elenco di dolciumi è tipico dell'ambientazione teatrale, in cui abbondano le descrizioni di cibi e bevande. La lista delle *Golose*, orchestrata sull'anafora della preposizione «di», sembra richiamare, in particolare, un passo della *Cenerentola* di Rossini:

di memorie e petizioni,
di galline, di sturioni,
di bottiglie, di broccati,
di candele, e marinati
di ciambelle, e pasticcetti
di canditi, e di confetti,
di piastroni, di dobloni,
di vaniglia, e di caffè...
(Atto II, scena I)

Come nelle *Golose*, anche in questo caso il motivo è giocato sull'accostamento tra cibo e oggetto: a scartoffie burocratiche («di memorie e petizioni»; «di bottiglie, di broccati»; «di piastroni, di dobloni») si alternano alimenti del banchetto («di galline e di sturioni»; «di ciambelle e pasticcetti»; «di canditi e di confetti»; «di vaniglia e di caffè»), così come, ne *Le golose*, lo «scioppo» (v.37), «il giulebbe» (v.21), «le creme» (v.38), sono accostati a oggetti del *maquillage* femminile («mammole», v.40; «chiome», v.40, «essenze parigine», v.39).

Una lettura più approfondita dell'elenco presente ne *Le Golose* indica anche un'altra chiave interpretativa: le paste, le cui guarnizione e i cui ripieni sono lessicalmente intercambiabili con gli elementi femminili, sono una sorta di correlativo oggettivo del femminile stesso: le “signore e signorine” passano da una condizione attiva di degustatrici della pasticceria, a quella passiva in cui loro stesse sono il “dolciume” che deve essere mangiato.

La descrizione giocosamente leggera di un'istantanea di vita in una pasticceria, spesso ridotta banalmente dalla critica a *divertissement* intellettuale,³⁹⁰ definita come

³⁸⁹ Cfr. Valter Boggione – Giovanni Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, Longanesi, 1996.

³⁹⁰ Guglielminetti parla di «uno scherzo studentesco o poco più» (Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, cit., p. 48).

«ironica»³⁹¹, costituita da «versi giocosi» inadatti a prendere posto nei *Colloqui*³⁹², catalogata quale banale «divertimento»³⁹³ volto a prendere le distanze dalla poesia dannunziana, può essere letta, al contrario, come una lunga e raffinata metafora dei differenti approcci del sesso femminile all'atto erotico, metafora che si apre con la descrizione delle donne nell'intento di scegliere la pasta. Questa chiave di lettura conferisce alla poesia un valore più profondo rispetto alla superficiale etichetta di semplice "gioco in rime". La critica, pur avendo talvolta riconosciuto la "malizia" insita nelle *Golose* e la patina sensuale del testo,³⁹⁴ non ha approfondito il tema, lasciando in sospeso un aspetto innovativo della poesia di Gozzano, il quale si distanzia così dalla corrente crepuscolare.

Il cibo è da sempre un riflesso degli impulsi erotici, ma la disinibita disinvoltura di Gozzano nel trattare un argomento assai poco crepuscolare conferma l'affermazione di Pasolini, secondo il quale Gozzano è un poeta che non ha niente a che fare col crepuscolo. Il poeta crepuscolare, chiuso in sé stesso, si muove tra case dalle mura scrostate, giardini folti di erbacce, fontane singhiozzanti, consumato da una sensazione di languente malinconia: la tristezza di chi si crogiola nella propria condizione di emarginato fino a morire di consunzione. Questo genere di poesia, che vive nell'ombra di un cantuccio buio, non ha nulla a che vedere con la luminosa prorompente sensualità di molti dei grandi personaggi femminili di Gozzano: si pensi al riso civettuolo di *Cocotte* («perdutamente rise...e mi baciò», v.39), al gioco perverso e malizioso della finta Carlotta («quest'oggi, amica, noi faremo un gioco», v.8), all'affascinante sensualità della giovane Graziella, il cui «aroma» adolescenziale risveglia un sopito desiderio («Ed io godevo, senza parlare, con l'aroma / degli abeti l'aroma di quella adolescenza», vv. 25-24). A sfumate ironie erotiche dal retrogusto comico, come quella contenuta in *Nemesi*, in cui Gozzano allude all'utilizzo del profilattico per la prevenzione di gravidanze indesiderate («Ah! Se noi tutti fossimo / («Tempo, ma c'è chi crede / di darti ancora prede!») / d'intesa, o amato prossimo,

³⁹¹ Daniela De Liso, *Immagini di donna nella poesia di Gozzano*, cit. p. 18.

³⁹² Guido Gozzano, *Opere*, cit. p. 1231.

³⁹³ Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p., cit., 88.

³⁹⁴ Epifanio Ajello a proposito delle *Golose* ha scritto che Gozzano «è sedotto dalle "capigliature" femminili debitamente profumate, che si mescolano, odorose e frivole di eros, alle paste, ai velluti». (Epifanio Ajello, *Essenze. Guido Gozzano*, in *Carabattole*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 52-57, in p.56.).

/ a non far bimbi (i dardi / d'amor...fasciare e i tirsi / di gioia: - premunirsi / coi debiti riguardi) vv.54-60»), si alternano, in tutta la produzione gozzaniana, poesie di aperta sensualità: così è ne *L'Esperimento*, parodia de *L'Amica di Nonna Speranza*, in cui Gozzano vorrebbe concretizzare il sentimento amoroso per la Carlotta della *Via del rifugio*. La prova che Gozzano non censuri la vena erotica che percorre i suoi versi, ma manipoli le parole al punto che assumano una sfumatura erotica, è già nella variante del titolo: *Le golose*, apparsa con questo titolo il 28 luglio 1907 su «La Gazzetta del popolo», nel manoscritto *AGVIIa-b* si chiamava *Le signore che mangiano le paste*. Il secondo titolo, a differenza del primo nel manoscritto, sembra possedere un gusto più ammiccante. *Le golose*, che ricordano velatamente i golosi danteschi, sono peccatrici, perché amano il cibo, che in questa descrizione gozzaniana si fa portatore di un significato più profondo di matrice erotica: le “golose” sono quindi, anche e soprattutto, donne lussuose. A avallare l'ipotesi che il passaggio dal titolo *Le signore che mangiano le paste* a *Le golose* sia indice di un diverso gusto di Gozzano, si aggiungono le numerose varianti che si registrano in tutta la produzione di Gozzano, varianti che – qualora non siano state suggerite dall'editore – veicolano una precisa volontà autoriale. Spesso infatti la modifica è dovuta, come nel caso de *Le golose*, a uno slittamento del significato. L'esempio più palese riguarda *Cocotte*, pubblicata per la prima volta, nel giugno 1909, con il titolo *Il richiamo*, che deriva probabilmente da una lettera alla Guglielminetti in cui Gozzano scrive:

Ho abbozzato una poesia in endecasillabi. La poesia è bella, i versi sono brutti. È un richiamo (corsivo mio) d'una “cocotte” che conobbi a Cornigliano Ligure, quasi vent'anni fa.

Il «richiamo» d'una cocotte, nella primigenia forma del titolo, non creava la stessa atmosfera del fonosimbolico nome *Cocotte*, scelto come titolo per la redazione dei *Colloqui*. A chiarire il potere dell'onomatopeico “Cocotte” sono le strofe della poesia stessa, in cui il nome, sillabato malamente, crea nella fantasia del poeta bambino un mondo fantastico di «Isole felici», «fate intese a malefici» e «bevande affatturate» («Co-co-tte...le fate intese a malefici / con cibi e con bevande affatturate...»), vv.33-

34)³⁹⁵. Se è vero che i crepuscolari hanno impoverito il lessico rispetto «all’opulenza, anche spiattellata, di Pascoli e D’Annunzio», un impoverimento che è anche «allinearsi alla lingua di tutti»³⁹⁶, è anche vero che la lingua di Gozzano è sia precisa – lo si vede nella quantità di termini tecnici afferenti a aree semantiche non comuni – sia evocativa, in particolare per quanto riguarda l’onomastica. I nomi delle donne gozzaniane non sono mai scelti casualmente – tratto che erediterà anche Montale – ma si allineano sempre al contesto poetico.³⁹⁷ Alla luce di queste considerazioni, la scelta del nome, così come la scelta della categoria femminile - “Le non godute”, “Le golose”, “gli amori ancillari” - non è mai casuale. Calcaterra, che decide di riportare *Le golose* con il titolo primigenio di *AGVIIa-b*, non ha considerato l’importanza della volontà autoriale e ha sottovalutato la cura che, come si deduce dalle varianti, sembra caratterizzare la scelta dei singoli titoli delle poesie gozzaniane. È emblematico che la maggior parte della critica successiva³⁹⁸ – Antonicelli, Sanguineti, Baldissoni, Rocca, Salibra, Squarotti – abbia preso le distanze da Calcaterra, riproponendo il titolo della «Gazzetta del Popolo», *Le Golose*, evidentemente ritenuto più esplicativo rispetto a *Le signore che mangiano le paste*. La nota “maliziosa” della poesia, che era già stata colta da Zanzi nel 1920, è contenuta tutta in questo significativo titolo. Ne *Le Golose*, la prima allusione, dalle sfumature sensuali, alle «dita senza guanto» (v.4), richiama un filone della tradizione legato alla mano «ignuda» («Non pur quell’una bella ignuda mano, / che con grave mio danno si riveste», *R.V.F.*, CC; vv.1-2). Mentre in Petrarca il tema della bellezza legata a un preciso elemento anatomico del corpo femminile, come nel caso del ciclo dei “sonetti del guanto”, è privo di qualsivoglia sfumatura erotica, in Gozzano assume un valore a tratti feticistico. Le «dita senza guanto» che indicano la pasta

³⁹⁵ «Cocotte, che è nome proprio ma ne ha la funzione denotativa, è la strana voce parigina che evoca nella fantasia del fanciullo non soltanto «un senso buffo s’ovo e di gallina (in linea, del resto, con la sua etimologia) ma anche, attraverso la scansione di gruppi non sillabici di lettere [...] l’idea di fate – si può pensare a Circe – intese a malefici contro i naviganti con la cottura di cibi e bevande affatturate» (Bruno Porcelli, *Nomi nella lirica di Gozzano*, in *In principio o in fine del nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini editore, 2005, p. 153.

³⁹⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, cit. p. 53.

³⁹⁷ Così Virginia «esplicita nell’aggettivo “pudibonda” e nel sintagma “le rose del pudore” le ragioni [...] del suo rifiuto di farsi svestire per essere salvata dalla tempesta»³⁹⁷

³⁹⁸ Apparentemente solo Piromalli ripropone il titolo *Le signore che mangiano le paste*. Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, cit, p., 88.

rappresentano, nella loro nudità, l'organo predisposto all'atto erotico. La mano nuda allusiva, per metonimia, al desiderio erotico, è eredità da D'Annunzio, nella cui produzione la mano priva di guanto è ossessivamente ricorrente. Così Andrea Sperelli nel *Piacere* tradisce senza ambascia il proprio feticismo:

Poiché Elena fece l'atto di mettersi l'altro guanto, egli la pregò sommesso – No, non quello! Elena intese; e lasciò la mano nuda. Una speranza era in lui, di baciarle la mano, prima ch'ella partisse.³⁹⁹

Gozzano, richiamando D'Annunzio, ne ridicolizza la serietà con la quale investe la parte anatomica femminile e sostituisce all'estremizzazione dannunziana del mistico potere seduttivo dell'organo femminile, l'ironica immagine della mano che sceglie un bigné.

La metafora erotica delle *Golose* prosegue e ogni donna si avvicina al sesso in maniera differente, poiché differente è l'indole di ognuna: c'è quella, indecisa di fronte a quei tanti oggetti di desiderio dalla forma così invitante e allusiva, che «si informa, pensosa della scelta» (v.11-12), c'è quella ingorda che invece afferra svelta la pasta senza curarsi della «tinta» o della «forma»(v.14). In altri termini, non si preoccupa degli attributi della pasta, ambigui se si pensa alla forma propria di un bigné e al suo contenuto. Questa “golosa” ingorda è l'*alter ego* femminile di Gozzano, alla quale piacciono senza distinzione tutti i bigné (tutti gli amanti) come succedeva al poeta, al quale «persin le brutte» danno «un senso lento / di tenerezza». Un'altra è talmente “golosa” che, mentre «inghiotte»(v.15) la sua pasta, già pensa al dolce che potrebbe mangiare subito dopo. Il lessico è ambivalente: può riferirsi sia all'atto proprio di mangiare, sia all'ambito propriamente erotico («divorano»v.10, «inghiotte», v.15, «sugge», v.31). La «preda» (v.10), quale “conquista erotica”, che in questo caso è la gustosa pasta ferinamente divorata («divorano la preda»), è presente nel contesto amoroso anche in altre poesie («fantasticate quali prede certe», *Le non godute*, v.71; «Il desiderio della bella preda mentirebbe l'amore che tu speri» *L'onesto rifiuto*, v.23; «o che sei bella e folle nell'offerta di te. Te stessa, bella preda certa, già

³⁹⁹ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Treves, 1896, cit., p., 80.

quasi m'offri nelle palme schiuse.», *L'onesto rifiuto*, v.5) e in una lettera alla Guglielminetti del 1907:

Con me, compagna di sciagura, c'è una signora: una signora autentica, assai bella e assai fine: ma per quanto la preda sia desiderabile e le condizioni ultra favorevoli vi giuro che non passano e non passeranno fra di noi altre relazioni che quelle imposte dalla pura urbanità.⁴⁰⁰

L'immagine più esplicita del quadro è quella di colei che «con bell'arte / sugge la punta estrema» (v.23-24) della pasta, cercando, con modi garbati ma decisi, di farne fuoriuscire un'ambigua crema pasticciera, senza riuscirci come in un amplesso non concretizzato («invano! Ché la crema / esce dall'altra parte!», vv.24-25). Intento nel quale è riuscita la sua compagna, che si è sporcata le mani, bianche e appiccicose, a causa della fuoriuscita improvvisa e dirompente, così simile al raggiungimento del piacere maschile, della confettura contenuta nella sua *éclair*.

Non tutte le donne vivono con uguale tranquillità l'atto erotico. Alcune provano vergogna nel farsi scoprire mentre mangiano la propria pasta («Perchè niun le veda, / volgon le spalle, in fretta, / sollevan la veletta / divorano la preda», vv. 2-4). Si guardano intorno velocemente, alzando l'elegante veletta che pende dal cappello, divorando in gran fretta «la preda», con un gesto molto animalesco e pieno di voracità. Solo una non si cura di chi possa guardarla e «senz'abbadare / a giovine che adocchi, / divora in pace», vv.27-29).

Le “golose” non sembrano a loro agio nella pasticceria: hanno voglia di seguire l'istinto dettato dalla gola, ma temono di essere spiate e giudicate. Una reazione esagerata, se il motivo di questo atteggiamento è davvero insito nel mangiare dei banali pasticcini. Se ne *Le non godute* e in *Convito* il desiderio sarà sempre da mettersi in relazione al poeta – nella prima le donne desiderate e non avute, nella seconda le donne non volute ma ottenute ugualmente – ne *Le golose* il poeta è un *voyeur* esterno, non coinvolto nel meccanismo della bramosia: protagoniste sono le figure femminili che sono spinte verso un oggetto allettante. La poesia è un'ode alla voluttà, che

⁴⁰⁰ Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 74.

incontra tuttavia la renitenza femminile, come testimoniano i comportamenti imbarazzati delle donne, timorose del giudizio di chi guarda. Temono di essere vittima di pettegolezzi, si nascondono per non essere viste da nessuno, se si eccettua il caso della sfrontata che non si cura di “giovine che adocchi”. Le “golose” sono succubi di una nevrotica forma di repressione. Non sarebbe la prima volta che il meccanismo repressivo compare nella poesia di Gozzano, presentato spesso, come dimostrano anche alcuni interventi critici,⁴⁰¹ quale autore dai risvolti freudiani.⁴⁰² Come ha scritto Sanguineti, l'immagine «commossa» di Gozzano, «diffusamente ricevuta e tradizionalmente ormai troppo ripetuta», si è «poi risolta troppo sovente in occasione e in pretesto per i più diversi esercizi di sottile psicologia, ai quali oggi si oppone, finalmente, un'estrema cautela, una disincantata prudenza»⁴⁰³. Pur con «estrema cautela» e «disincantata prudenza» - senza gettare sui testi di Gozzano «né coscienze di Zeno né montagne incantate né disagi della civiltà (non dico tramonti dell'occidente)»⁴⁰⁴ - penso che sia innegabile riconoscere in questo poeta delle inclinazioni, forse addirittura consapevoli, dai connotati psicologici del tutto inediti in poesia.

La pubblicazione di molti degli studi freudiani, fuori dall'Italia, avviene proprio in questi anni: del 1889 è *L'interpretazione di sogni* e al 1905 risalgono i *Tre saggi sulla sessualità*, forieri di ampio scandalo e esplicativi della patologia delle “golose”. È improbabile che Gozzano abbia avuto occasione di leggere qualsiasi studio freudiano: non aveva a disposizione ancora nessuna traduzione e non conosceva il tedesco, anche se non era digiuno di informazioni sulla moderna psichiatria, come si legge nella prosa, *Il giorno livido*, pubblicata il 23 febbraio 1911, in cui la malattia per eccellenza di ogni poeta crepuscolare, la “malinconia”, diventa oggetto di indagine medica:

⁴⁰¹ Cfr. Annibale Crosignani, *La personalità di Guido Gozzano. Il punto di vista di uno psichiatra*, «Annali di studi umanistici», (2018), pp. 215-221; e Elio Gianola, *Guido Gozzano e «il lento male indomo»: malattia e letteratura*, in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, pp. 148-168.

⁴⁰² Il nome di Gozzano compare più volte nello studio di Francesco Orlando sul ritorno del represso in letteratura (Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993).

⁴⁰³ Edoardo Sanguineti, *Indagini e letture*, cit., p., 56.

⁴⁰⁴ Franco Contorbia, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Guido Gozzano*, cit., p. 5.

-Vedi, la malinconia si considera dai moderni psichiatri non come una malattia a sé, ma come una semplice «sindrome» della «frenosi maniaco – depressiva». La malinconia semplice è costituita dal rallentamento dei «processi psicomotori» e quindi dalla lentezza delle azioni, dalla fatica che esse importano, per cui il soggetto è assalito da un senso generale di impotenza che lo abbatte e ne rende triste l'umore. Nella «malinconia» allucinatoria a questi fenomeni s'aggiungono idee deliranti e specialmente allucinazioni «cenestetiche» di vuoto...nella malinconia «ansiosa» o «agitata», idee ipocondriache di negazione, di piccolezza, d'autorimprovero; l'ammalato crede di essere perseguitato, rovinato nei propri interessi, tradito negli affetti, odia senza ragione i propri simili. Infine, nella malinconia «stupida», la difficoltà delle espressioni motorie determina gli stati di «stuporosi»...⁴⁰⁵

A queste riflessioni su «ansia»; «ipocondria», «frenosi maniaco-depressiva» si aggiunge quella sull'amore quale sentimento fittizio generato da una serie di reazioni fisiologiche:

Non t'invidio. Attraversi un periodo fisiologico molto naturale. Sei innamorato. Quella che a te appare un'ebbrezza divina, unica al mondo, è una fase illusoria e passeggera.⁴⁰⁶

Non è rilevante sapere se Gozzano conoscesse gli studi di Freud, è invece interessante il fatto che appaia, a prescindere, come un personaggio dai tratti freudiani, la cui personalità si riflette sulla poesia.

Lo studio di Freud sulla sessualità si apre con un'affermazione che ben collima con l'apparentemente banale teatrino delle “golose”. L'impulso sessuale – secondo Freud – funziona in maniera analoga all'appetito:

Il fatto che esistano dei bisogni sessuali negli esseri umani e negli animali è spiegato in biologia con l'assunzione di un “istinto sessuale”, in analogia con l'istinto di nutrizione (nel caso della fame). Il linguaggio d'ogni giorno, per quanto

⁴⁰⁵ Guido Gozzano, *Il giorno livido*, in *Opere*, cit., p., 950.

⁴⁰⁶ Ivi.

riguarda i bisogni sessuali, non possiede una parola corrispondente a “fame”, mentre la scienza fa uso, a questo proposito, del termine “libido”.⁴⁰⁷

Mascherata da cremoso pasticcino, la vera fame delle “golose”, «la libido», trova sfogo nell'appartata confetteria. Nella Torino provinciale gozzaniana composta “di certi salotti beoti assai, pettegoli, bigotti”, la repressione femminile della libido è un fenomeno quasi scontato. La donna borghese di Torino corrisponde al profilo della paziente freudiana per antonomasia: vergognosa e repressa, cerca di nascondersi mentre compie l'imbarazzante e sconveniente atto di mordere, divorare, suggerire la propria ambigua «preda» ghiotta. La sua educazione le impedisce di esprimere liberamente la propria vita sessuale, relegandola nel ruolo borghese di compita figura femminile, donna onesta di buon nome, in cerca di marito o maritata. Si spiegano allora non solo gli atteggiamenti vergognosi, ma anche la voracità con la quale le “golose” si avventano sulle paste: persa ogni forma di decoroso contegno e di buon gusto, sfogano sul cibo la loro parte più animalesca, una parte fino a quel momento repressa, la cui immagine è suggerita dalla metafora della caccia («divorano la preda»).

Una chiave di lettura che potrebbe risultare efficace nell'analisi de *Le golose*, anche se questo studio non ne prevede l'utilizzo in maniera sistematica, è quella che Francesco Orlando ha elaborato nel suo studio *Per una teoria freudiana della letteratura*: *Le golose* è un'ode scherzosa, come è stata più volte definita. Il termine “scherzoso”, sinonimo di “spiritoso”, indica una poesia che suscita il riso. Come abbiamo appena visto, il testo delle *Golose* sembra possedere un significato molto più profondo rispetto alla superficiale descrizione della pasticceria. Chiameremo questo significato più profondo, seguendo lo studio di Orlando, «la materia del contenuto» del testo. Potremmo inserire *Le golose* nella categoria orlandiana dei «motti di spirito»⁴⁰⁸ letterari. Il «motto di spirito» freudiano segue infatti un procedimento analogo a quello presente nelle *Golose*: si tratta di un elaborato meccanismo della psiche in cui il represso psichico – spesso legato al sesso – ritorna tramite il linguaggio

⁴⁰⁷ Sigmund Freud, *Tre saggi sulla sessualità*, in *L'interpretazione dei sogni, Tre saggi sulla sessualità e Introduzione alla psicanalisi*, Roma, Newton Compton, 2011, p. 1.265.

⁴⁰⁸ Sigmund Freud, *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 7-211.

comunicante.⁴⁰⁹ La «materia del contenuto» – tipica dei motti di spirito «tendenziosi», quindi dotati di contenuto valido – non è altro che il ritorno del represso:

mediante il lavoro di repressione [o di rimozione, *Verdrangungsarbeit*] della civiltà, possibilità di godimento originarie, ma ormai reiette in noi dalla censura, vanno perdute. Tuttavia alla psiche dell'uomo ogni rinuncia riesce tanto gravosa; e troviamo che il motto di spirito tendenzioso procura un mezzo per revocare la rinuncia già compiuta, per riconquistare ciò che è perduto.⁴¹⁰

Il «represso» si manifesta tramite il linguaggio, ovvero «la forma», che deve essere socialmente accettata e deve dunque passare attraverso «formazioni di compromesso». «La forma» dà sfogo al represso giocando con lo slittamento dei significati delle parole: la parola mette in relazione due piani estranei creando uno «spiritoso corto circuito». È chiaro come la metafora sia, per eccellenza, la «forma» più adatta a creare un simile “corto circuito”. La lunga metafora erotica contenuta nelle *Golose* può essere letta allora come un «motto di spirito» letterario, che dà sfogo al «represso» tramite un sapiente compromesso linguistico: un argomento a sfondo sessuale, che nella società borghese di Torino non sarebbe stato socialmente accettato, è nascosto dietro una scherzosa descrizione quotidiana. La «preda» è sia l'*éclair* sia l'amante, la «tinta» e la «forma» sono quelle della pasta, ma anche quelle dell'organo sessuale, così come ambigue sono la «punta estrema» e «la crema» che esce dal bignè stretto nel palmo delle “golose”. Anche le «mammolette», precedentemente etichettate come essenze o decorazioni floreali, passano a indicare le donne, «vergini», timide, troppo pudiche. La «mammoletta verginella» del Poliziano («trema la mammoletta verginella / con occhi bassi onesta e vergognosa», I, 78)⁴¹¹ «con occhi bassi e onesti» è come queste “golose”, che temono di essere viste mentre “mangiano le paste”.

⁴⁰⁹ Orlando puntualizza che lo studio sul «motto di spirito» è l'unico testo «nel quale Freud ha individuato il ritorno del represso in un linguaggio comunicante» (Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p.42.)

⁴¹⁰ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p., 45.

⁴¹¹ Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di Natalino Sapegno, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p.52.

L'analogia tra vivande alimentari e forme femminili, così come quella tra l'atto di mangiare e quello di possedere, ricorre anche in altre poesie e in alcune prose. È un procedimento assai distante, per non dire opposto, a quello tipico di D'Annunzio, in cui l'accostamento tra la donna e il frutto è un'immagine di «misticismo estetizzante», che induce al «martirio» e non prevede nessuna concretizzazione.

Nel 1911, a Torino, si tiene l'Esposizione Internazionale del Lavoro, con cui si celebra il cinquantesimo anniversario del Regno di Italia. Gozzano è “cronista” della vicenda, a cui dedica nove articoli di giornale. Ma, per l'ennesima volta, non cela il suo temperamento anarchico: infatti, in una delle prose, sposta la propria attenzione dal Valentino, dove si tiene l'Expo, alla Torino di Porta Palazzo, la Torino “suburbana” (“la gran cuoca”). Ne *La Torino suburbana. La gran cuoca* la prosa è un catalogo di vivande, descritte con la perizia di un amatore⁴¹²:

Il quadro è veramente grandioso: tal è l'abbondanza, la varietà delle forme, delle tinte, degli odori, che la materia bruta, destinata al bruto bisogno quotidiano, diventa quasi poetica, tale da far delirare lo scrittore stanco di snobismi intellettuali, il pittore desideroso di gamme nuove.

I banchi delle verdure si succedono all'infinito, unendosi allo sguardo in un solo mare dalle tinte delicate e perlancee di certi acquarelli moderni. Le insalate, le lattughe, le cicorie dal cuore appena schiuso, ancora grasse di terriccio, i cumuli di spinaci, di carciofi, di piselli, tutta la gamma del verde chiazzata qua e là dalla nota acuta delle carote fulve, delle rape violacee, dei pomodoro sanguigni; la merce è infinita: piramidi di peperoni enormi, verdi, aranciati, rossi, barricate di cavoli duri e compatti come sfere di metallo verde, altri aperti dalle foglie larghe, ricciute come immense corolle.

Ed ecco la frutta: le belle ceste ricolme di fragole dall'aroma delizioso, cataste di aranci d'oro, d'albicocche, di ciliegie lucenti come lacca vermiglia, caschi di banane tigrate, evocanti le selve d'oltre mare. La fragranza dei frutti muore nel fetore della carne macellata.⁴¹³

⁴¹² A testimonianza del fatto che Gozzano non può scrivere nulla senza il “filtro” letterario di un antecedente illustre, si veda la somiglianza tra questo passaggio di *Torino suburbana. La gran cuoca* e un passo di *Le ventre de Paris* di Emile Zola. Si veda l'analisi accurata di Giorgio Padoan, in Giorgio Padoan, *Guido Gozzano «cliente» di Emile Zola*, in «Lettere Italiane», vo. 18, (1966), pp. 226-235.

⁴¹³ Guido Gozzano, *Torino suburbana. La gran cuoca*, in *Opere*, cit. p.926.

La lunga lista continua, sono descritti il banco delle carni, quello ittico, le zuffe tra signore tipiche di ogni mercato. La descrizione si sofferma soprattutto sulle venditrici, le «figlie di Madama Angot» che si protendono «supplici e imperiose, vantando i prezzi e la qualità della merce». La tempra e la stazza di queste giunoniche ragazze, simili a valchirie, conservano quel tratto maschile tipico di alcune donne gozzaniane (*Ketty*), una bellezza un po' rustica ma autentica, «fresca» di quella freschezza tipica di chi vive tra le «sostanze alimentari»:

Ed è quasi doloroso dover respingere tante profferte, dover proseguire, sordi a quell'effusione cordiale. Molte sono giovani, qualcuna bella, quasi tutte fresche di quella speciale freschezza di chi vive tra le sostanze alimentari. Si direbbe che le braccia, le gote, il seno siano modellati e coloriti sulle curve rosee dei frutti, che le carni si siano nutrite dell'esalazione continua della pescagione, dei salumi, della selvaggina.⁴¹⁴

L'allusione sensuale – si noti l'utilizzo del termine «profferta», già incontrato ne *Le non godute* con una sfumatura erotica – alla «freschezza» sapida di colei che vive «tra le sostanze alimentari» è un connubio perfetto: per analogia, la donna del mercato deve essere mangiata perché gustosa come la merce che lei stessa vende. L'aspetto di questo modello femminile è appetitoso perché orchestrato sulle «curve rosee dei frutti». La «carne» femminile è nutrita dall'odore del pescato e della selvaggina. Se da un lato la trasformazione delle donne in è parodia della panica fusione dannunziana della donna con la natura, dall'altro il connubio cibo e erotismo è un tratto gozzaniano molto innovativo: è esplicita in *Totò Merumeni* torna l'analogia tra frutto e carne femminile. L'amate di Totò, una giovanissima cuoca diciottenne che vive tra le pietanze della dispensa, durante la notte si introduce in camera del padrone per sedurlo:

La vita si risolse tutte le promesse.
Egli sognò per anni l'Amore che non venne,

⁴¹⁴ Guido Gozzano, *Torino suburbana. La gran cuoca* in *Opere*, cit., p. 928.

sognò pel suo martirio attrici e principesse,
ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne.

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza,
fresca come una prugna al gelo mattutino,
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza
su di lui che la possiede, beato e resupino...

(*Totò Merumeni*, vv.37-44)

Totò, inetto novecentesco, ha rinunciato al martirio che genera il desiderio di donne dannunziane, per un rapporto concreto e solo sessualmente appagante. Tuttavia, non è in grado di giocare il ruolo del seduttore e si lascia manipolare dalla giovinetta domestica che «lo bacia in bocca» e «balza su di lui che la possiede», mentre si abbandona «beato e resupino...». La ragazza è come «una prugna al gelo mattutino», immagine che concretizza quel «gusto di sensazioni fresche»⁴¹⁵ tipico di Gozzano: la «prugna», succosa e acidula, promette un appagamento che non giunge; la giovinetta è troppo giovane, acerba, fredda come il frutto nel gelo del primo mattino⁴¹⁶. Le «sensazioni fresche» di cui parla Serra sono spesso sinestetici accostamenti. Si noti il parallelismo «prugna» - «bacio» - «bocca», termini che rimandano all'atto del mangiare, ma anche, in questo contesto, al retroscena erotico, un meccanismo analogo a quello incontrato nelle *Golose*.

A prescindere dall'etichettare il testo in chiave psicanalitica o meno, *Le golose* sono una poesia rivoluzionaria che va di pari passo con il nuovo individuo freudiano novecentesco messo in campo dalla narrativa.

Nel luogo magico e profumato della pasticceria, avviene un altro fenomeno strano, ancora una volta legato alla dimensione freudiana: le donne, finalmente libere da regole, regrediscono all'età infantile. La personalità bambinesca è una posa tipica delle donne di Gozzano, che liberano i propri personaggi femminili dallo schema in cui il poeta stesso li ha relegati: da un lato tutte incarnano la perfetta figura muliebre della media società, negli atteggiamenti, nell'abbigliamento, nella conversazione. I vestiti sono quelli della moda del tempo, così come le conversazioni e le buone maniere. Dall'altro, tutte rompono lo schema che le vorrebbe buone donne borghesi

⁴¹⁵ Renato Serra, *Le lettere*, a cura di Maria Biondi, Milano, Longanesi, p. 79.

⁴¹⁶ Si veda *L'albo d'officina* che rimanda a Jammes: «Sa chair est plus lisse et tiède e doree / que la prune qui dort au decline de l'été»

e educate, con atteggiamenti ribelli e infantili, pianti sommessi, bizzie e smorfie. Un esempio emblematico è Felicita, la quale conserva «una sorta di essenza infantile, dando risalto agli attributi fondamentali di ingenuità, purezza e innocenza» e la cui «posizione infantile» è sancita dalla vita passata accanto al padre:⁴¹⁷

E ti piegasti sulla tua panchetta
facendo al viso coppa delle mani,
simulando singhiozzi acuti e strani
per celia, come fa la scolaretta.

Ma, nel chinarmi su di te, m'accorsi
che sussultavi come chi singhiozza
veramente, né sa più ricomporsi:
mi parve udire la tua voce mozza
da gli ultimi singulti nella strozza:
«Non mi ten....ga mai più.... tali dis.... corsi!»
(*La signorina felicita*)

Si noti che «acuti e strani», coppia aggettivale che delinea l'atteggiamento immaturo della signorina, è presente anche nella scena delle “golose” in pasticceria: «fra questi aromi acuti, / strani commisti troppo» (vv.35-36). Spesso le figure femminili sono definite bambine malgrado l'età: la moglie dai capelli canuti de *L'ipotesi* è definita «pur sempre bambina tra i giovani capelli bianchi» («Mia moglie, pur sempre bambina tra i giovani capelli bianchi, / zelante, le mani sui fianchi andrebbe sovente in cucina.», vv.75-76), mentre Felicita è una «scolaretta», un'«educanda», una giovinetta che vive in un mondo di piccole cose, destinata a non crescere mai.

La pseudo – Carlotta de *L'Esperimento* è una «piccola allieva diligente» (v.60) nelle mani del «sofista schernitore» (v.61); così come «la piccola attrice famosa» è una bambina in preda alle lacrime, con «il labbro contratto» nel pianto e un disperato bisogno di conferme amorose:

Ricordo. Sul labbro contratto
La voce a pena s'udi:
«O Guido! Che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?»
(vv.7-10)

⁴¹⁷ Giuseppe Sangirardi, *Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano*, cit., p., 5.

A suo tempo, Emilio Zanzi aveva espunto le quartine 4°; 5°; 7°; 8°; 9°, una censura che, come abbiamo visto, si è protratta nel tempo con alcune variazioni. Calcaterra, che ricostruisce solo parzialmente la poesia, scrive che Gozzano trascrisse, “per gioco”, sul tavolo della pasticceria, i versi della poesia, tralasciando le due strofette dannunziane. Gozzano stesso si era quindi autocensurato, eliminando le strofe in cui attaccava direttamente D’Annunzio, forse da lui ritenute non adatte al leggero clima della sala da the di Baratti. La poesia però risale a diversi anni prima, al 1907, anno di uscita della *Via del rifugio*, prima raccolta che era stata epurata, con l’aiuto dell’amico Mario Vugliano, da tutte le rimembranze e influenze dannunziane, anche se il rapporto conflittuale di Gozzano con il modello resterà sempre vivo nell’animo del poeta, timoroso di essere etichettato come semplice “epigono”. *Le golose* è esplicativa della “seconda fase” del dannunzianesimo gozzaniano, in cui l’angoscia dell’influenza, che mai si era fatta sentire così prepotentemente come in questo autore del primo Novecento, si concretizza in chiari attacchi alla tradizione: la pasticceria borghese con le sue paste ricche e decorate e le sue clienti sciocche, borghesi e provinciali è la divertente parodia del salotto nobile, arredato con sfarzo, della produzione dannunziana. Il motivo della parodia si inserisce e talvolta travalica quel processo di “dannunzianesimo rientrato” postulato da Sanguineti, che si riscontra anche nell’ode *L’altro*, scritta solamente qualche giorno dopo le *Golose*:

L’Iddio che a tutto provvede
poteva farmi poeta
di fede: l’anima queta
avrebbe cantata la Fede.

Mi è strano l’odore d’incenso,
ma pur ti perdono l’aiuto
che non mi desti se penso
che avresti anche potuto,

invece di farmi gozzano
un po’ scimunito, ma greggio,
farmi gabriel d’annunziano:
sarebbe stato ben peggio!

L'altro, che doveva in realtà intitolarsi *Pregghiera del buon Gesù perché non mi faccia essere dannunziano*, non è stata portata a compimento. Vi si legge una comica preghiera al «buon Dio» – nella versione manoscritta – affinché conservi priva dell'influenza dannunziana la poesia di Gozzano. L'attacco ricorda molto quello contenuto ne *Le golose*:

L'una, senz'abbadare
A giovine che adocchi,
divora in pace. Gli occhi
altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,
non crema e cioccolatte,
ma superliquefatte
parole del D'Annunzio.

L'immagine ironica delle «parole del D'Annunzio» ridotte a crema pasticciera e divorate dalla “golosa” – immagine enfaticizzata dal composto «superliquefatte» – sancisce la definitiva rottura di Gozzano con il modello: la sorte di D'Annunzio è di essere venduto come merce in una pasticceria di lusso. Fuor di metafora, l'allusione è alla fruibilità delle opere dannunziane, adatte a un pubblico di signore annoiate: muoiono così il mito di attrici e principesse e il principio della vita come opera d'arte, sostituiti da «signore e signorine» voraci e segretamente represses, fruitrici di una nuova forma di letteratura che è come la merce di scambio, comprabile in pasticceria per pochi soldi e gustabile da tutti i palati che possano economicamente permettersela.

Le golose è quindi una metafora erotica, ma è anche una parodia. E se si vuole nuovamente chiamare in causa certa critica psicologica, possiamo utilizzare la fortunata definizione di Sanguineti e riconoscere nell'*eros* della poesia un calzante esempio di «dannunzianesimo rientrato», in cui Gozzano opera un rovesciamento dell'erotismo mistico e serio del D'Annunzio, sino a sfiorare una condizione dichiaratamente parodica.⁴¹⁸ Ecco che scavando più a fondo scopriamo che il ribaltamento ironico delle *Golose* è da collegarsi a un passo del *Piacere* dannunziano:

⁴¹⁸ Edoardo Sanguineti, *Poetica e poesia di Gozzano*, in *Gozzano. Indagini e letture*, cit. p. 182.

nella sala da pranzo dei Doney, Andrea Sperelli, Bèbè Silva, Giulia Arici, il Barbarisi e altri commensali consumano un pasto sontuoso e ricco di cibi afrodisiaci. In questo clima godurioso e lussurioso il cibo assume, come nelle *Golose*, un simbolismo erotico. Alcuni primi piani descrittivi esaltano l'ambivalenza tra forme femminili e i sapori, come quello dedicato alla sensualità della bocca della nobile Giulia Arici, accostata a un «frutto sugoso».

Giulia Arici, oppressa dai madrigali dello Sperelli, si turava gli orecchi con le belle mani, abbandonandosi alla spalliera; e la sua bocca, in quell'atto, attirava i morsi come un frutto sugoso.⁴¹⁹

Successivamente, il personaggio di Barbarisi, proseguendo la conversazione con Andrea Sperelli, suggerisce un'altra similitudine: la bocca seducente di Giulia Arici è come una confettura di pasticceria, una di quelle leccornie orientali, «morbide come una pasta»: una *éclair* ripiena di «bergamotto, fiori d'arancio e rose». Tutti e tre gli elementi – «bergamotto, fiori d'arancio e rose» – sono sia essenze distillate per confezionare profumi femminili, sia ingredienti utilizzati per guarnire i dolci in pasticceria: si tratta di un procedimento analogo a quello che Gozzano compie nel suo elenco di profumi, in cui le «mammole» sono sia le essenze di viola, sia la guarnizione di zucchero delle torte, il «cedro» è uno «sciroppo» e un unguento cosmetico allo stesso tempo. La bocca di Giulia Arici è quindi una «confettura orientale»:

– Hai mangiato mai – diceva il Barbarisi allo Sperelli – certe confetture di Costantinopoli, morbide come una pasta, fatte di bergamotto, di fiori d'arancio e di rose, che profumano l'alito per tutta la vita? La bocca di Giulia è una confettura orientale.

– Ti prego, Ludovico, – diceva lo Sperelli – lasciamela provare. Conquistami Clara Green e cedimi Giulia per una settimana. Clara anche ha un sapore originale: un giulebbe di violette di Parma tra due biscotti Peek- Frea alla vainiglia...

⁴¹⁹ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, cit., p., 310

–Attenti, signori! – gridò Bébè Silva, prendendo un fondant.⁴²⁰

Ella aveva vista la piacevolezza di Maria Fortuna e aveva fatta la scommessa ginnica di mangiarsi un *fondant* sul suo proprio gomito tirandoselo fin presso alle labbra. Per eseguire il giuoco, si scoprì il braccio: un braccio magro e pallido, sparso di lanugine scura; appiccicò il fondant all'osso acuto...⁴²¹

La scena è quasi comica: Bébè Silva tenta di mangiare un cioccolatino dopo averlo lanciato con l'aiuto del gomito fino alla bocca, un atteggiamento infantile che ricorda quello delle “golose” in pasticceria, le quali, ritornate bambine («quanto ritornano bambine!»), si sono impiasticciate la faccia con le confetture; Andrea Sperelli chiede all'amico di lasciargli la possibilità di conquistare la bella Giulia Arici: la giovane ha il sapore di confettura orientale, anche se Clara Green, giovane bella e non meno appetibile di Giulia, «ha un sapore originale» a sua volta, sa infatti di «giulebbe di violette tra due biscotti Peek-Frean alla vaniglia». La scena, così barocca e ridicola allo stesso tempo, non può essere sfuggita a Gozzano, il quale consapevolmente ne fa una delicata parodia fatta di giovani donne dai tratti infantili, intente a giocare con il cibo e immerse in un clima sensuale di allusioni erotiche. Lo stesso «giulebbe di violette» sembra richiamare il «giulebbe» e le «mammole» delle *Golose*. E persino il titolo, *Le golose*, potrebbe essere letto come parodia del titolo del romanzo di D'Annunzio, *Il piacere*: se in D'Annunzio il piacere è una mistica tensione verso la bellezza, il lusso e il sentimento sublimato, in Gozzano il piacere è un peccato di gola, un concreto appagamento che non è né nobile, né di spirituale.

5.4 - Gozzano e la “sessualizzazione della natura”: “attraverso” l'erotismo di Pascoli e D'Annunzio.

Primamente intravidi il suo piè stretto
scorrere su per gli aghi arsi dei pini
ove estuava l'aere con grande
tremito, quasi bianca vampa effusa.
Le cicale si tacquero. Più rochi
si fecero i ruscelli. Copiosa

⁴²⁰ Ivi.

⁴²¹ Ivi.

la resina gemette giù pe' fusti.
Riconobbi il colubro dal sentore.

Nel bosco degli ulivi la raggiunsi.
Scorsi l'ombre cerulee dei rami
su la schiena falcata, e i capei fulvi
nell'argento palladio trasvolare
senza suono. Più lungi nella stoppia,
l'allodola balzò dal solco raso,
la chiamò, la chiamò per nome in cielo.
Allora anch'io per nome la chiamai.

Tra i leandri la vidi che si volse.
Come in bronzea mèsse nel falasco
entrò, che richiudeasi strepitoso.
Più lungi, verso il lido, tra la paglia
marina il piede le si torse in fallo.
Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
Il ponente schiumò nei sui capegli.
Immensa apparve, immensa nudità.

La poesia è *Stabat nuda aestas*, uno dei testi più conosciuti di D'Annunzio. Una donna senza nome fugge tra la macchia mediterranea di pini marittimi e sabbia, ma a un certo punto cade, la gonna del vestito le si solleva e la sua nudità appare agli occhi dell'osservatore esterno, che si presume essere il poeta che la sta inseguendo. D'Annunzio sta descrivendo un classico gioco erotico, in cui l'amante, Apollo moderno dietro la propria Dafne, insegue giocosamente l'amata per farla sua prigioniera e poi, vincitore, possederla. La Natura è partecipe dell'avvenimento, alcuni elementi del paesaggio suggeriscono il montare incalzante della tensione sessuale che pervade la scena, e presagiscono l'atto erotico imminente: ai versi 3-4 – «ove estuava l'aere con grande tremito» – il verbo «estuar» indica non solo il ribollire caldo dell'aria estiva, cui rimanda la radice etimologica derivante da *aestas-aestatis*, ma anche il progressivo crescere del desiderio.⁴²² L'ammutolire delle cicale e l'attenuarsi dello scroscio dell'acqua del ruscello preludono al compiersi di un evento atteso, mentre la resina che scorre copiosa sui tronchi degli alberi indica

⁴²² Il verbo ricorre in D'Annunzio con il significato legato alla sfera erotica, come riporta anche il GDLI: «3. Fig. Crescere d'intensità (una passione, un desiderio...) *D'Annunzio* IV – 2- 928: Un subito aumento estuò sotto l'imminenza della morte».

metaforicamente l'ambiente umido e fecondo dell'utero femminile. Il presentimento del colubro – «riconobbi il colubro dal sentore», (v. 8) – rimanda a sua volta a una simbologia di tipo scopertamente fallico.

Il *climax* ascendente che pervade le tre ottave si stempera con la rivelazione del sesso femminile, che appare così immenso da fondersi con la Natura. La donna sconosciuta si trasforma nell'Estate stessa e il poeta esaudisce il suo desiderio superomistico di possedere carnalmente l'intera stagione, fattasi umana.

L'intramontabile tema dell'*eros*, che attraversa tutta la nostra letteratura, assume in D'Annunzio aspetti "panici" e "panteistici", che nascono dal bisogno di fusione sessuale tra l'uomo e la realtà circostante. Il paesaggio prende forme umane e, viceversa, l'uomo si trasforma in un paesaggio, come avviene all'ambigua figura femminile di *Stabat nuda aestas*. Guido Almansi ha denominato questo meccanismo poetico "sessualizzazione della natura", una tecnica presente anche nella tradizione francese, come testimonia la poesia di Baudelaire, *La Géante*:

Du temps que la Nature en sa verve puissante
concevait chaque jour des enfants monstrueux,
j'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
comme aux pieds d'une riene un chat voluptueux

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
et grandir librement dans ses terribles jeux;
deviner si son coeur couve une sombre flamme
aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
ramper sur le versant de ses genoux énormes,
et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

Alla «Gèante» accade ciò che era accaduto alla «Aestas» di D'Annunzio. Come ha scritto Almansi:

La «Géante», nel momento stesso in cui la lassitudine estiva la induce a distendersi attraverso la campagna, *diventa* campagna (come la «Nuda Aestas» di

D'Annunzio che cade nella sabbia marina), i seni diventano montagne; inoltre, e qui sta il dato sorprendente, il poeta diventa *bameau paisible*.⁴²³

L'erotismo di D'Annunzio, legato a doppio filo alla realtà paesaggistica, si palesa tramite la Natura stessa, che gli concede di sfogare i suoi bisogni superomistici.

Anche in Pascoli l'erotismo è spesso veicolato dagli elementi naturali, anche se la sua essenza è più soffusa e meno strabordante. La Natura del Pascoli non ha alcun connotato "panico", pur essendo anch'essa antropomorfizzata e portatrice di un significato erotico. Si pensi al *Gelsomino notturno*, poesia che nasce come epitalamio e quindi volutamente impregnata del dolce erotismo che aleggia durante qualsiasi prima notte di nozze:

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso ai miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento...

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

⁴²³ Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Torino, Einaudi, 1974, p. 170.

Come sappiamo, il fiore rosso vivo del gelsomino notturno apre i suoi petali al tramonto per richiuderli al sorgere dell'alba. Fuor di metafora, il fiore è il simbolo dell'utero femminile, che durante la notte è stato fecondato. La Natura circostante alla casa dei coniugi è partecipe dell'evento della fecondazione: gli odori e il silenzio soporoso della fauna presagiscono la consumazione del matrimonio che sta per avvenire nel talamo.

Anche *Digitale purpurea* gioca sull'ambivalenza della metafora naturale, questa volta incarnata da una pianta velenosa e misteriosa, emblema di un erotismo proibito e segreto:

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,

l'altra... I due occhi semplici e modesti,
fissano gli altri due ch'ardono. "E mai,
non ci tornasti?", "Mai. "Non le vedesti

più? "Non più, cara". "Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

quei piccoli anni così dolci al cuore...,
L'altra sorrise "E di? non lo ricordi
quell'orto chiuso? i rovi con le more?

i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
misterioso, con quel fiore, *fior di...?*,

"*morte*: sì, cara,, "Ed era vero? Tanto
io ci credeva che non mai, Rachele,
sarei passata al triste fiore accanto.

Chè si diceva: il fiore ha come un miele
che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
l'anima d'un oblio dolce e crudele.

Oh! quel convento in mezzo alla montagna

cerulea!, Maria parla: una mano
posa su quella della sua compagna;

e l'una e l'altra guardano lontano.

II

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche...

Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete
tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto. *Ave*, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
e poi d'un tratto (perchè mai?) piangete...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
senza perché. Quante fanciulle sono
nell'orto, bianco qua e là di loro!

Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
di vele al vento, vengono. Rimane
qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
una spiga di fiori, anzi di dita
spruzzolate di sangue, dita umane,

l'alito ignoto spande di sua vita.

III

“Maria!” “Rachele!” un poco più le mani
si premono. In quell’ora hanno veduto
la fanciullezza, i cari anni lontani.

Memorie (l’una sa dell’altra al muto
premere) dolci, come è tristo e pio
il lontanar d’un ultimo saluto!

“Maria!” “Rachele!” Questa piange, “Addio!,,
dice tra sè, poi volta la parola
grave a Maria, ma i neri occhi no: “Io,,,

mormora, “sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d’un sogno che notturno arse e che s’era
all’alba, nell’ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella greve sera.
L’aria soffiava luce di baleni
silenziosi. M’inoltrai leggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
erbosi. I piedi mi tenea la folta
erba. Sorridi? E dirmi sentia, Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l’altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido...) si muore!,,

Maria e Rachele, le due giovani protagoniste del poemetto, ricordano i tempi del loro educandato presso il convento. *Digitale purpurea* è stata pubblicata per la prima volta sul «Marzocco» del 20 marzo 1898: era stata probabilmente ispirata dalla sorella del poeta, Mariù, e da un evento che le era capitato durante gli anni da lei trascorsi come educanda nel convento di Sogliano al Rubicone. Durante una passeggiata con la loro maestra, lei e le altre ragazze erano state attratte da un fiore mai visto, formato da tante campanelle color porpora pendenti a grappolo in cima a

un fusto piuttosto alto. Curiose di vederlo da vicino, vi si erano accostate per sentirne l'odore, ma la suora, allarmata, aveva subito intimato loro di non annusarlo, perché si trattava di un fiore venefico, dal profumo letale: la digitale purpurea, che, così come il gelsomino notturno, veicola dunque, in virtù della propria natura ambivalente, un messaggio erotico.

Gozzano sembra aver interiorizzato l'erotismo dei due modelli, riadattandolo secondo il proprio gusto. Mentre l'*eros* delle *Golose* ha tratti originali e inediti, quello che trasuda da altre poesie gozzaniane risente probabilmente dell'influenza di D'Annunzio, e soprattutto di Pascoli. In queste poesie l'*eros* è soffuso nel tessuto poetico e conferisce ai testi un sapore delicatamente allusivo. Lo si percepisce chiaramente in una poesia come *L'Assenza*, in cui la Natura è partecipe e complice della tensione sessuale che cresce con il crescere dell'attesa del ritorno della figura femminile:

Un bacio. Ed è lungi. Dispare
giù in fondo, là dove si perde
la strada boschiva che pare
un gran corridoio nel verde.

Risalgo qui dove dianzi
vestiva il bell'abito grigio:
rivedo l'uncino, i romanzi
ed ogni sottile vestigio...

Mi piego al balcone. Abbandono
la gota sopra la ringhiera.
E non sono più triste. Non sono
più triste. Ritorna stasera.

E intorno declina l'estate.
E sopra un geranio vermiglio,
fremendo le ali caudate
si libra un enorme *Papilio*...

L'azzurro infinito del giorno
è come una seta ben tesa;
ma sulla serena distesa
la luna già pensa al ritorno.

Lo stagno risplende. Si tace
la rana. Ma guizza un bagliore
d'acceso smeraldo, di brace
azzurra: il martin pescatore...

E non sono triste. Ma sono
stupito se guardo il giardino...
Stupito di che? Non mi sono
sentito mai tanto bambino...

Stupito di che? Delle cose.
I fiori mi paiono strani:
ci sono pur sempre le rose,
ci sono pur sempre i gerani...

La poesia si apre con il riferimento a un bacio, un bacio di temporaneo addio (un bacio la cui essenza non è stata ancora chiarita: la figura femminile in questione è l'amante o la madre?). Dalla redazione manoscritta sono stati infatti espunte tre quartine iniziali, conservate in *Gia-f*:

Che dice alla mamma che va
per una giornata in città,
che dice colui che rimane?
Le cose più semplici e strane

«...la maglia...le scarpe di corda...
Ricorda la farmacia:
il tiocolo! E ricorda
le lastre per fotografia...»

Ma il vetturale ci mozza
le voci. È tardi.
C'è fretta.
Mia madre balza in carrozza
Più svelta d'una giovinetta.

La donna se n'è momentaneamente andata, ma il poeta ha la certezza che tornerà. Si veda l'attacco baudelairiano dei versi manoscritti, che ripropone l'uso dell'interrogativa con l'anafora di «che dice» («Que direas-tu ce soir, pauvere âme solitaire / Que diras-tu, mon coeur, coeur autrefois flétri...», vv. 1-2). Il primo riferimento ambiguo, e forse il più manifesto, è il geranio (v. 14). Il fiore del

geranio allude qui chiaramente alla bocca femminile: esso si schiude morbidamente, vermiglio come vermiglie sono le labbra. Il Papilio, portatore d'amore, dalle strane enormi quasi umane dimensioni – un'immagine che ritroviamo anche nelle *Epistole entomologiche* («ecco m'appare la farfalla enorme / che mi giunge di là, che riconosco», vv. 17-19) – sugge il polline dalle naturali labbra del geranio con un bacio ricco di *eros*. L'impollinazione è un tema assai presente in Gozzano, che non ne nasconde il retrogusto sessuale, ma anzi, esalta l'atmosfera erotica che dal semplice contatto giunge a un amplesso:

Degli sposi gran parte nasce vive
 ama nel tabernacolo smagliante
 della stessa corolla; sul pistillo
 giunge dall'alto degli stami il bacio
 desiderato, il polline fecondo.
 Ma dopo esperienze millenarie
 molti fiori s'avvidero che il bacio
 nella stessa corolla, che lo stimma
 fecondato dal polline fraterno,
 conduceva la stirpe in decadenza
 e vollero l'amplesso dell'amante
 lontano e meditarono le nozze
 non possibili.
 (*Macroglossa stellarum*, vv. 43-45)

Come nelle *Golose*, la dimensione erotica è nuovamente orale: il gesto di succhiare il polline dal geranio è il medesimo succhiare la crema da una pasta. La natura intera sembra in fremente attesa del ritorno dell'amata, «la seta ben tesa»⁴²⁴ (v. 18) del giorno è quella di un vestito fasciante o di un lenzuolo leggero in procinto di strapparsi; il Martin pescatore,⁴²⁵ come il Papilio, è metafora erotica sempre a sfondo orale. Il piccolo uccellino colorato, che divora la sua preda nel fiume, ripropone lo stesso gesto ambivalente della “golosa”, il secondo stadio della fase orale che dal succhiare passa al mordere e porta con sé una valenza propriamente distruttiva. La rana silenziosa («si tace / la rana», vv. 21-22) è di memoria sia

⁴²⁴ Sanguineti rimanda Jammes («de ciel / est bleu comme une soie tendue qui va craquer», *Existences, Le triomphe de la vie*), ma anche a Verlaine («Le ciel tout bleu / comme une haute tente / frissonnera somptueux à longs plis», *La bonne chanson*, XIX).

⁴²⁵ Probabilmente dedotto da Jammes, secondo Sanguineti, «où dorment les martin-pêcheur aux plumes vives» *Élégie huitième (Le Deuil des primevères, v.46)*.

pascoliana sia dannunziana: è la rana che non smette di gracidare ne *La pioggia nel pineto* («La figlia dell'aria / è muta; ma la figlia / del limo lontana, / la rana, / canta nell'ombra più fonda»).⁴²⁶Ma anche la ranella che fa “gre gre” ne *La mia sera* («Là, presso le allegre ranelle, / singhiozza monotono un rivo», vv. 11-12). Il preludio dell'atto erotico è sempre contraddistinto dal calare di un silenzio addormentato: in *Stabat nuda aestas* tacciono le cicale e più roco si fa lo scorrere del ruscello, mentre nel *Gelsomino notturno* i piccoli della rondine dormono sotto le ali materne e i gridi degli uccelli si spengono lentamente. Così, anche nell'*Assenza* la natura si fa silente in attesa del ritorno della donna.

Nella redazione manoscritta dell'*Assenza* era presente anche un altro bacio, espunto dalla redazione a stampa, un bacio immaginato che Carlotta e Speranza, le due antiche protagoniste de *L'amica di nonna Speranza*, intravedono tra i contorni della crosta lunare, mentre osservano il cielo:

La luna polita s'avanza
coi suoi continenti corrosi
nei quali Carlotta e Speranza
vedevano un bacio di sposi
(*Gia-f*, vv.21-24)

Si tratta di una scena topica nella poesia di Gozzano, anche Felicità e il suo Avvocato vedono tra i contorni della luna due amanti che si stanno baciando:

La luna, prigioniera tra le sbarre,
imitava con sue luci bizzarre
gli amanti che si baciano in eterno.
(*La signorina Felicità*, vv.372-374)

In *Gia-f* – al verso 20 – riappaiono dunque Carlotta e Speranza, intente a guardare il cielo. Ritornano, come ritornano tutte le figure femminili gozzaniane, che ne la sezione de *Il giovanile errore* si trovano riunite, tutte insieme, per confluire nel finale *Convito* delle anime. È ormai chiaro quanto la produzione di Gozzano sia

⁴²⁶ Ma anche *Alyone* «Ammutisce la rana, se m'appresso...» *Undulna (Alyone)*.

“metapoetica”: un universo di allusioni e citazioni non solo da testi altrui, ma anche da quelli suoi.

L'*Assenza* sembra essere l'ennesimo esperimento nato dalla fusione di più modelli: da un lato vi è sicuramente un'influenza dannunziana e pascoliana. A Pascoli, in particolar modo, rimandano non solo nella scelta del metro, il novenario, ma anche l'*eros* naturale intimistico e segreto. Dall'altro è presente, seppur in toni minori e meno evidenti, anche l'influenza del modello francese di Jammes:

Parfois, je suis triste. Et, soudain, je pense à elle.
Alors, je suis joyeux. Mais je redeviens triste
De ce que je ne sais pas combien elle m'aime.
Elle est la jeune fille à l'ame toute claire,
et qui, dedans soun coeur, garde avec jalousie
l'unique passion que l'on donne à un seul.
Elle est partie avant que s'ouvrent les tilleuls,
et, comme ils ont fleuri depuis qu'elle est partie,
je me suis étonné de voir, o mes amis,
des branches de tilleuls qui n'avaient pas de fleurs.⁴²⁷

I due versi iniziali della poesia di Jammes («Parfois, je suis triste. Et, soudain, je pense à elle. / Alors, je suis joyeux. Mais je redeviens triste, vv. 1-2) sono ripresi da Gozzano, che li volge al negativo («non sono triste») ma ne mantiene la struttura: in entrambe le poesie l'avvenimento è lo stesso, la donna è partita e il poeta si sente abbandonato. L'assenza dell'amata e il conseguente ritorno di lei sono messi in relazione al fiorire / sfiorire delle piante, che come un orologio naturale scandisce il trascorrere del tempo.

⁴²⁷ Talvolta sono triste. Ma ecco, se la penso,
m'illumino di gioia. Poi mi ritrovo triste
perché non saprò mai quanto mi ami.
Fanciulla schietta come una sorgiva,
in fondo al cuore cela con pudore
quella passione che uno solo ispira.
È partita che i tigli si annunciavano,
e lei non c'era per la fioritura.
Forse per questo, amici, mi ha commosso
qualche ramo di tiglio senza fiori.
(Francis Jammes, *Clairières dans le ciel*, trad. di Maria Luisa Spaziani, Palermo, rueBallu, 1906, pp.32-33).

Gozzano è molto legato ai proprio modelli francesi, e in particolare a quello di Jammes, che, come abbiamo visto, trafuga spesso senza alcuna remora: l'erotismo di Jammes non ha la vitalità di quello gozzaniano, ma suggerisce a Gozzano alcune languide immagini che ne nutrono il tessuto poetico.

5.5 – Breve dizionario del lessico erotico di Gozzano

La produzione di Gozzano vanta un'ampia gamma di parole che, inserite in un preciso contesto, possono assumere dei connotati sensuali. Questa ricchezza del lessico ascrivibile all'ambito erotico è l'ennesima riprova di quanto Gozzano sia stato un innovatore e un poeta – come ha scritto Montale – infallibile nella scelta delle parole. È possibile addirittura stilare un breve glossario dei termini maggiormente ricorrenti e delle loro accezioni:

- *Adolescenza*: la parola ricorre 6 volte, 3 ne *La via del rifugio*, 2 nei *Colloqui*, 1 nelle *Epistole entomologiche*. Ne *Le due strade* – poesia che si trova sia nella prima sia nella seconda raccolta – l'utilizzo della parola fa trapelare la sensualità del suo significato («Ed io godevo senza parlare, con l'aroma / degli abeti, l'aroma di quell'**adolescenza**», vv. 25-26). L'«aroma» dell'età giovanile ha dunque un retrogusto sensuale.
- *Balza*: ricorre 1 volta nei *Colloqui* con significato spudoratamente erotico: la giovane amante, la cuoca diciottenne, di Totò Merumeni, balza su di lui che la possiede in posizione supina: «Quando la casa dorme, la giovinetta scalza, / fresca come una prugna al gelo mattutino, / giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, **balza** / su di lui che la possiede, beato e resupino...», vv.41-44.
- *Esplora*: il verbo ricorre 6 volte, 1 nei *Colloqui*, 2 nelle *Epistole entomologiche*, 3 nelle *Poesie sparse*. In *Ketty*, poesia facente parte del ciclo erotico dei “poemetti indiani”, ha un significato erotico da intendersi come “esplorazione” amorosa del corpo del partner:

Ma prima delle nozze, in tempo ancora
esplora il mondo ignoto che le avanza
 e qualche amico **esplora** che l'**esplora**.
 Error prudenti e senza rimembranza:
 Ketty zuffola e fuma. La virile
 franchezza, l'inurbana tracotanza
 attira il mio latin sangue gentile.
 (*Ketty*, vv. 17-23)

- *Genciva*: ricorre 2 volte nelle *Poesie sparse*. Una in *Ketty* e una nella poesia erotica «*Demi-vierge*»:

Giungono i suoni dalle aperte stanze
 fin nel giardino... O bocca! Riconosco
 bene il profumo della tua **genciva**.
 («*Demi-vierge*», vv. 12-14)

Sputa. Nell'arco della sua saliva
 M'irroro di freschezza: ha puri i denti,
 pura la bocca, pura la **genciva**.
 (*Ketty*, 8-10)

- *Guaina*: la parola ha da sempre, nella tradizione, una sfumatura allusiva derivata dalla sua radice etimologica. Come indicato nel *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, guaina «indica propr. la custodia in cui si ripongono le armi da taglio, detta anche *Fodero* (v.); è prosecuzione popolare dal latino *vagina*, rispetto alla forma dotta *Vagina* (v.), propria del linguaggio medico-scientifico». ⁴²⁸ “Guaina” significa quindi propriamente *vagina*. Ricorre in *Gozzano* 5 volte, in contesti sempre venati di erotismo e sensualità ed è uno dei *senhal* femminili che il poeta sembra preferire. Emblematici i casi dell’ *Esperimento* («Svesti la gonna d’oggi che assottiglia / la tua persona come una **guaina**», vv.13-14) e de *Le non godute* («e l’affanno sottile non ci lascia / tregua ma più si intorbida e si affina / idealmente lungo la **guaina** / morbida della veste che le fascia...», vv. 9-11).

⁴²⁸ Valter Boggione – Giovanni Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, cit., p. 399.

- *Offerta* - *profferta*: la parola ricorre 1 volta nei *Colloqui*; 1 nelle *Epistole entomologiche* e 1 nelle *Poesie sparse*. Ha spesso valore di “offerta amorosa” e erotica, anche nella variante “profferta” che si trova ne *Le non godute*:

Un mio gioco di sillabe t'illuse.
 Tu verrai nella mia casa deserta:
 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.
 (*L'onesto rifiuto*, vv. 1-6)

- *Preda*: parola cara a Gozzano, occorre ben 3 volte nelle *Poesie sparse* e 2 nei *Colloqui* sempre in contesti ambigui: in particolare, ne *Le golose* in cui ha doppio senso erotico («divorano la **preda**») e ne *L'onesto rifiuto*, in cui la “preda” è l'oggetto d'amore «Ma (tu sei bella) fa ch'io non ti veda:/ il desiderio della bella **preda** mentirebbe l'amore che tu speri», vv. 22-24)
- *Prugna*: il frutto allude, fin dall'antichità, all'organo sessuale femminile – come riporta anche il *Dizionario storico del lessico erotico italiano* – e nei *Colloqui* sembra assumere questo valore se inserito nella metafora erotica della giovane “fresca” come una prugna acerba: «Quando la casa dorme, la giovinetta scalza, / fresca come una **prugna** al gelo mattutino», vv. 41-42.
- *Sugge*: ricorre una sola volta, ma il verbo ha da sempre un significato erotico, inteso come atto di “succhiare” le parti del corpo del partner. Questo significato sembra avere ne *Le golose*:

L'una, senz'abbadare
 a giovine che adocchi,
 divora in pace. Gli occhi
 altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,
 non crema e cioccolatte,
 ma superliquefatte
 parole del D'Annunzio

- *Supino / supini / resupino*: la parola ricorre nella forma “resupino” 2 volte nei *Colloqui*, 1 nelle *Poesie sparse* e 1 nella *Via del rifugio*. Nella forma “supino”, 4 nella *Via del rifugio* e 2 nei *Colloqui*. La posizione supina è quella dell’atto erotico per eccellenza e in Gozzano ricorre spesso in questa accezione. È infatti la posizione assunta da Ketty e dal poeta mentre consumano il proprio desiderio («**Supini** al rezzo ritmico del *panka*», v. 1») e quella di Totò mentre si fa possedere passivamente dalla giovane cuoca («Quando la casa dorme, la giovinetta scalza, / fresca come una prugna al gelo mattutino, / giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, balza / su di lui che la possiede, beato e **resupino**... , vv. 41-44).

In conclusione, stupisce scoprire che Gozzano sia un poeta così sensuale e incline a proporre temi erotici. Una possibile interpretazione di questo suo atteggiamento potrebbe derivare dalla sua malattia e dalle conseguenze che essa gli comporta. Sembra infatti, come vedremo nel capitolo successivo, che sussista uno stretto legame tra malattia e erotismo, un legame del quale Gozzano era a conoscenza.

La malattia. Un tisico illuso

6.1 - Un giovane sempre malato

È difficile stabilire quando Gozzano abbia contratto la tisi perché le notizie che abbiamo a riguardo sono imprecise e contraddittorie, come quasi sempre accade nel caso di questo poeta: a giudicare dai documenti in nostro possesso e da alcune interpretazioni è sempre stato di salute cagionevole.⁴²⁹ C'è chi ha sostenuto che fosse tubercolotico addirittura fin dalla nascita, erroneamente, dal momento che la tisi non è una patologia ereditaria e difficilmente la si contraeva in età infantile.⁴³⁰ Non è chiaro se la tubercolosi sia stata una conseguenza delle numerose infiammazioni respiratorie giovanili:⁴³¹ secondo alcune interpretazioni, potrebbe essere stata causata da una pleurite dovuta a un'infezione virale successivamente degenerata in tubercolosi polmonare. Nei primi anni del secolo, in particolare tra il 1898 e il 1900, si registrarono in tutto il Nord Italia numerose forme influenzali particolarmente aggressive. L'influenza era una delle principali cause di morte, con

⁴²⁹ Cfr. Martin «La salute di Gozzano era sempre stata cagionevole. Bambino, egli si divertiva a mettere il belletto della madre sulle guance per diminuirne il pallore. Ragazzino, fu spesso obbligato ad interrompere gli studi a causa della stanchezza e anche di malori più specifici dei quali egli era cosciente. [...] Al liceo la sua scheda sanitaria porta questa nota «cagionevole di salute». (Henriette Martin, *Guido Gozzano*, cit., p., 45.)

⁴³⁰ «Dovettero senza dubbio influire, sullo stato spirituale di questo scrittore, le sue condizioni di salute che lo tennero, per tutta la sua breve esistenza, sospeso tra la vita e la morte» (Vito Mar Nicolosi, *Guido Gozzano*, Torino, Pietro Gobetti edizioni, 1925, p. 11.)

⁴³¹ Secondo De Rienzo, Guido, sui registri del Reale Ginnasio Cavour figura «spesso assente per malattia», Giorgio Di Rienzo, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, cit., p.,17.

un tasso di letalità assai elevato. Gozzano racconta a Ettore Colla, in una lettera del 21 marzo 1889, l'insorgere violento di un' epidemia parainfluenzale circoscritta alla città di Torino:

Carissimo Ettore,

Ti scrivo in letto, al quale sono costretto da parecchi giorni causa una tosse insistente. Quella tale Domenica non potei andare ad Agliè. Mi vi ci recai invece la Domenica successiva con Chiappelli. Tornando (eravamo in bicicletta) ci sorprese un acquazzone terribile che ci accompagnò fino a Torino. Giunsi a Torino inzuppato e più bagnato del solito. Giunto a Torino non mi cambiai. L'indomani cominciai a tossire e tosse tuttora. Mi aumentò sempre ed ora mi lascia tale una debolezza che non posso più levarmi di letto.⁴³²

Guido era di costituzione fragile, non c'è dubbio: in una lettera da Bogliasco, in Liguria, datata giugno 1898, scriveva a Ettore che il suo soggiorno mensile sul litorale ligure aveva come scopo quello di curare i suoi «marci polmoni». I problemi respiratori, insorti dopo quel giorno di pioggia, non trovano risoluzione negli anni successivi:

Amico mio,

ti potrai immaginare il dolore che provai non avendoti più potuto vedere, ma che vuoi? Ebbi tutto il giorno commissioni ed il mattino mi toccò alzare per tempissimo onde partire pel Borgo di Rio de Rio [...] Scrivimi: ho proprio bisogno di sapere un po' vostre notizie. Io mi sentivo veramente bisognoso di pace. Qui godo una vita tranquilla, in mezzo a questa bella natura e in riva al mare che sento proprio mi restaura i miei marci polmoni.⁴³³

Nel gennaio 1900, una virulenta influenza colpisce Torino, causando numerosi morti. Ancora una volta, molte informazioni le ricaviamo da alcune lettere che Gozzano manda all'amico Ettore Colla:

⁴³² Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p. 46.

⁴³³ Id., *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p.25.

Mio carissimo Ettore.

Aspettavo con desiderio una tua che mi comunicasse quelle tante cose che hai da drimi_ma invano. Sei forse ammalato? A Pinerolo l'influenza perversa come qui? Figurati 66 morti al giorno!...Hanno chiuso tutti i luoghi pubblici. Da domenica non si va più a scuola (benedetta l'influenza!...) ⁴³⁴

Lo stesso Ettore Colla si ammala gravemente, come si ricava da un resoconto accurato del suo stato di salute contenuto nel suo diario. Gli appunti, in *Appendice* all'epistolario con Colla curato da Mariarosa Masoero, databili tra il 1987-88, raccontano il prolungarsi di una patologia respiratoria piuttosto invalidante. Apparentemente si tratta di una forma virale, che deve poi aver subito delle complicazioni, sfociando in una forma di bronchite cronica:

25 maggio

Stame Osella, mio professore, fu ammalato, ed andammo a scuola con quei di 5° classe; però durante la lezione ho continuamente letto «Le figlie del colonnello». [...] Continua la tosse un po' inquietante. ⁴³⁵

All'epoca la tosse era unanimemente considerata un sintomo che destava preoccupazione. Lo stesso Gozzano, in una lettera a De Frenzi del 28 giugno 1907, scrive all'amico un'accurata descrizione dei suoi sintomi, usando l'aggettivo «inquietante»:

Andrò a rintracciare l'appetito su, a millecinquecento metri in Ceresole Reale; fra otto giorni. I dottori giurano (da Maragliano a Pescarolo) che la mia non è che una broncoalveolite iniziale all'apice sinistro. Infatti non ho mali di sorta: ma solo sintomi inquietanti: tosse, insonnia, febbre leggera, la saliva striata di venule sanguigne... tutti i sintomi che fanno passare la voglia di cantare cose non serie; sdegno dei retori ed unica mia delizia! ⁴³⁶

⁴³⁴ Ivi.

⁴³⁵ Id., *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit. p. 67.

⁴³⁶ Guido Gozzano, *Poesie e prose*, cit., p. 1253.

Si trova qui il primo accostamento tra poesia e malattia. Guido non è un poeta “serio” e lui ne è consapevole: non può esserlo, malgrado viva immerso in un clima letterario di languore e decadente etisia, perché ha un animo ludico, incline allo scherzo.⁴³⁷ La posa di colui che ridendo parla di facezie per mascherare la morte lo accompagnerà tutta la vita, le “cose non serie”, spesso *kitsch* o barocche, lussuose e un po’ blasfeme, sono il suo pane quotidiano, e le donne che, in sogno, lo circondano e lo ammaliano, sono i fantasmi di una vita non vissuta, truccate a festa per la prima a teatro, golose di dolciumi che zuccherano un’esistenza solitaria e sofferente e la consolano. La morte – così come la malattia – c’è, ma si nasconde tra i giochi infantili di filastrocche, di paste glassate e di sogni adolescenziali.

L’atteggiamento puerile di fronte alla malattia riprende, forse involontariamente, un *topos* assai noto nella tradizione: nel suo lungo *Lamento* in ottave, Campani ricordava i giorni felici, prima che la sifilide lo colpisse, il tempo in cui cantava «cose allegre».

Dopo aver contratto la malattia, invece, anche lui canta «cose oscure», più che ad altri moleste: «Cantai un tempo cose allegre / non mi satiendo di far giochi o feste / or canto tutte cose oscure e negre / a me, sol più che ad altri, moleste» III, 1-4).

Tuttavia, i sintomi «inquietanti» erano difficili da ignorarsi. Se si trattava di tubercolosi non vi era nessuna terapia efficace. Forse per questo motivo i medici, in mancanza di una diagnosi certa, preferivano mentire o omettere la verità al paziente, fino a sminuire i sintomi. Anche il giovane Ettore Colla ricevette una diagnosi, alquanto sbrigativa, della sua patologia respiratoria:

⁴³⁷ Le lettere adolescenziali ritraggono un giovane Gozzano che ama disegnare caricature, fare scherzi. È interessato agli oggetti buffi e ama mascherarsi (anche da donna). Complice l’età sicuramente, egli ha tuttavia un temperamento scherzoso, irruento e a tratti decisamente insolente, come scrive il 30.01.1899 da Torino:

«Carissimo Ettore,

Ridi che n’hai di che!...Prima di tutto ti spiegherò a che uso ti mandai questi *cosetti* !- si tratta di due statuette che ballano)- Ponili sopra una superficie liscia, delicatamente in piedi, e, se puoi, specialmente sopra un luogo che senta le vibrazioni, come quel tabasso che avevi tu per giocare a palla. Quindi prendi un lapis, una penna, un oggetto qualunque, insomma, di legno. Prendi a battere leggermente un lato del tabasso e vedrai che balletto cominceranno a fare quei *graziosi così* che ti mandai.

Ricevetti la tua cartolina. Arrivi dunque Sabato? [...] Quanto spero di divertirci! Andremo a teatro, e fingendoci delle ragazze andremo a *coglionare* qualche *Giunchino!*» (Guido Gozzano, *Lettere dell’adolescenza a Ettore Colla*, cit., p.43).

Prima di andare a studio mi feci visitare da dottore per la mia tosse; nulla di inquietante, una semplice infiammazione [...] Prima di andare a dormire passai in cucina a bere del latte caldo con zucchero e acqua *shelz*, ordinatomi dal medico⁴³⁸.

Il medico, in mancanza di conclamate avvisaglie di tubercolosi, gli diagnostica una lieve infiammazione e fornisce una cura alquanto casalinga. Colla, per sua fortuna, non contrasse mai la tubercolosi.

Più o meno nello stesso periodo si ammala anche il padre di Gozzano, che era forse già malato da tempo. Purtroppo non è possibile ricostruirlo, perché Gozzano non parla mai di lui, né prima né dopo la sua morte. Nessun ricordo, nessun riferimento, al contrario della figura della madre, la quale ricoprirà sempre un ruolo fondamentale sia nella vita sia nella produzione poetica di Gozzano. La diagnosi di Fausto Gozzano a è quella di «polmonite doppia»:

...Il babbo si è ammalato – e non lievemente – e puoi capire in quale apprensione stiamo. (Ti prego non dire a persona alcuna la cosa per ragioni che ti dirò e che comprenderai). È grave assai! Polmonite doppia!..⁴³⁹

Muore nel giro di pochi giorni e Guido rimane profondamente scosso. Dopo un semplice biglietto di comunicazione, scrive una lettera a Ettore, nella quale racconta gli ultimi giorni del padre.

Mio carissimo Ettore,

Sei il primo cui scrivo dopo la terribile circostanza. Credi che non so più raccapezzarmi. Passato il primo, tremendo dolore rimane però ancora sempre nell'animo una lenta, acuta tristezza, che si accompagna ovunque, insistentemente. Non mi diffondo in particolare sulla catastrofe tristissima; a voce ti dirà cose tristissime. Si spese, si può dire, senza lamenti, esaurito dalle ripetute dolorosissime operazioni⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p. 68.

⁴³⁹ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit. p. 34.

⁴⁴⁰ Id., *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit. p. 39.

Dal momento che così poco sappiamo del padre di Guido, si potrebbe ipotizzare che fosse già malato e che solo dopo parecchio tempo la malattia, dopo lenta consunzione, lo abbia portato alla morte. Anzi, è possibile che fosse malato di tisi e che sia stato proprio lui a infettare il figlio, dal momento che, anche se il bacillo della tubercolosi era già stato isolato nel 1882, la tisi era ancora difficile da individuare all'interno dei nuclei famigliari. Sergio Corazzini, per esempio, è stato probabilmente infettato dalla madre, Carolina Calamani, anche lei morta a causa della malattia.

La diagnosi di Gozzano arriva solo nel 1907, molto tempo dopo l'insorgere dei primi sintomi. I medici («da Marigliano a Pescarolo», come scrive a De Frenzi) non sono sinceri con il paziente, il quale, forse per la prima volta nella sua vita non è colui che mente, ma colui che è ingannato. I dottori giurano che si tratti di una «broncoalveolite iniziale» perfettamente curabile con il riposo e la corretta alimentazione, guaribile nel giro di circa due anni. Così scrive infatti Guido a De Frenzi:

Andrò a rintracciare l'appetito su, a millecinquecento metri in Ceresole Reale; fra otto giorni. I dottori giurano (da Maragliano a Pescarolo) che la mia non è che una broncoalveolite iniziale all'apice sinistro.

Diodata Mautino, madre di Gozzano, non bada a spese per curare il figlio⁴⁴¹ e lo porta subito in Liguria – il 20 aprile 1907 vi è la «partenza precipitosa per Ruta e la sosta in ospedale per circa due settimane» – da Edoardo Maragliano,⁴⁴² uno dei medici più esperti nel campo della tubercolosi: è lui che, nel 1900, istituisce a Genova il primo dispensario antitubercolare e il primo servizio di indagine diagnostica. Non soddisfatti, i Gozzano si recano anche da Bellom Pescarolo, medico torinese specializzato in malattie oncologiche. Tuttavia, anche Maragliano conferma la presunta “broncoalveolite iniziale”. La terapia somministrata non differisce poi molto dal banale «latte e zucchero», con il quale Ettore aveva curato la sua tosse persistente.

⁴⁴¹Al contrario di ciò che è stato scritto a riguardo «Gozzano si ammalò giovanissimo di tubercolosi polmonare, ma non fu mai curato opportunamente», Pietro Grima, Nardò, Besa editrice, 2019, *Tubercolosi*, p. 171.

⁴⁴² Edoardo Marigliano contribuì in maniera sostanziale allo studio della TBC.

Inizia il lungo pellegrinaggio di Gozzano tra la riviera e la montagna, con la speranza di vincere la sua malattia. Un itinerario che lo terrà a lungo lontano dalla sua Torino e lo condurrà fino in India.

6.2 - La tisi: una malattia letteraria

La malattia è il lato notturno della vita, una cittadinanza più onerosa. Tutti quelli che nascono hanno una doppia cittadinanza, nel regno dello star bene e in quello dello star male. Preferiremmo tutti servirci solo del passaporto buono, ma prima o poi ognuno viene costretto, almeno per un certo periodo, a riconoscersi cittadino di quell'altro paese.⁴⁴³

Con queste parole Susan Sontag apre *Malattia come metafora*, uno dei suoi saggi più famosi, nel quale sostiene che la malattia sia una condizione inevitabile e che vada accettata, con le sue sofferenze, senza attribuirle significati nascosti. Le patologie non sono metafora di niente, come spesso invece si è voluto credere nel corso della storia.

Sontag si focalizza in particolar modo su due mali che, nel tempo, sono stati sovraccaricati di significati metaforici: quello più contemporaneo, il cancro, e quello più antico, la tubercolosi.

Due malattie sono state clamorosamente, e analogamente, sovraccaricate dalle bardature della metafora: la tubercolosi e il cancro.

Le fantasie ispirate dalla tbc nel secolo scorso, e oggi dal cancro, sono reazioni a una malattia considerata intrattabile e capricciosa - cioè non compresa - in un'epoca in cui la premessa fondamentale della medicina è che tutte le malattie si possono curare. Una tale malattia è misteriosa per definizione. Quando non se ne conosceva la causa e l'assistenza medica continuava a essere del tutto inefficace, la tbc era ritenuta il furto insidioso e implacabile di una vita. Adesso è invece il cancro la malattia che non bussa prima di entrare; è il cancro che non bussa prima di entrare; è il cancro che copre il ruolo della malattia vista come invasione

⁴⁴³ Susan Sontag, *Malattia come metafora*, Torino, Einaudi, 1979, p. 8.

spietata e segreta, ruolo che conserverà fin quando la sua eziologia non sarà chiara come oggi quella della tbc e il suo trattamento egualmente efficace.

Benché il disorientamento prodotto dalla malattia si collochi sullo sfondo di nuove speranze, la malattia stessa (la tbc un tempo, il cancro adesso) suscita anche paure assolutamente antiquate. Qualunque malattia che sia considerata misteriosa e temuta in modo sufficientemente intenso, sarà sentita come moralmente, se non letteralmente, contagiosa⁴⁴⁴.

La tubercolosi è stata la malattia per eccellenza per lungo tempo: ha ispirato infatti un gran numero di scritti letterari e medici, che hanno contribuito a mitizzarla. Il «mal sottile» o «mal di petto»⁴⁴⁵ deve la sua fama a una serie di coincidenze e tratti peculiari che lo hanno reso il morbo più temuto e più amato tra Otto e Novecento: prima di conoscerne l'eziologia e la diffusione,⁴⁴⁶ la malattia circolava senza che esistessero delle terapie efficaci per contrastarne gli effetti e senza che la medicina ne conoscesse le reali cause. Proprio per l'aura di mistero che le aleggiava intorno, si diffusero, a proposito della sua sintomatologia, numerose superstizioni.⁴⁴⁷

Una di queste riguardava le evidenti conseguenze fisiche del morbo: nota romanticamente come mal sottile proprio in virtù dell'aria "consumata" che conferiva al corpo malato, la tisi – più «coltivata» che «curata» dalla medicina romantica⁴⁴⁸ – era considerata paradossalmente un valido alleato della bellezza:⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ Ivi.

⁴⁴⁵ «Guido Gozzano, il poeta piemontese che ne fu affetto, scrisse «...Taci nel petto corroso, mio cuore. Io resto al supplizio», Pietro Grima, *Tubercolosi*, cit., p.15.

⁴⁴⁶ Come è noto, fu Robert Koch a «scoprire l'agente eziologico della tubercolosi, che riuscì a coltivare, previa incubazione di 10-12 ore a 37°C, utilizzando, come terreno nutritivo, del siero ottenuto da sangue di bovini sani, appena macellati. Questo fondamentale risultato scientifico fu comunicato il 25 marzo 1882 alla Annuale Assemblea della Società di Fisiologia Tedesca a Berlino» (S. Sabbatini, *La tubercolosi tra Ottocento e Novecento. Aspetti epidemiologici e ruolo del risanamento urbano nella prevenzione della tubercolosi a Bologna*, «Le infezioni in medicina», 1, (2005), pp. 46-56.

⁴⁴⁷ Per esempio, assai diffusa era la tesi secondo la quale la tisi fosse una forma di vampirismo: «Prima della rivoluzione industriale, la tubercolosi era talvolta associata al vampirismo. Si pensava infatti che quando un membro di una famiglia moriva di questa malattia, anche gli altri familiari avrebbero iniziato ad ammalarsi lentamente. Tale catena di morte si riteneva provocata alla prima vittima, che succhiava la vita degli altri parenti» Pietro Grima, *Tubercolosi*, cit., p., 29.

⁴⁴⁸ Si veda, per approfondire l'argomento, il contributo di Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma, Laterza, 2016.

⁴⁴⁹ Tissot, nel suo scritto *Avis au peuple sur sa santé* del 1761, sostiene che la "tisi" sia una malattia elitaria, che colpisce soprattutto, se non esclusivamente, il ceto alto: «siccome son rari questi tubercoletti nella gente ordinaria [...], così nelle persone di più alta sfera sogliono spesso condurre

l'aspetto del tifico era caratterizzato da una affascinante magrezza, dal pallore etereo del volto e dallo sguardo languido tipico di chi è costantemente febbricitante.⁴⁵⁰

Così scriveva anche il filosofo ottocentesco Karl Rosenkranz nel suo saggio *Estetica del brutto* (1853) a proposito dell'aspetto del tifico:

La malattia provoca sempre il brutto quando deforma le ossa, lo scheletro e i muscoli. Essa è causa del brutto quando alterna in modo abnorme la forma [...] Ma non lo è quando, come nella cachessia, nell'etisia e negli stati febbrili conferisce all'organismo quel colorito trascendente che lo fa apparire etereo.⁴⁵¹

La tisi è quasi vagheggiata, è una sorta di vezzo estetico fascinoso. Si pensi a quanto si differenzia da una delle altre grandi piaghe della storia della medicina, la Sifilide: chiamata Sifilide da Gerolamo Fracastoro, nel suo poemetto *Syphilis sive Morbus Gallicus*⁴⁵², questa patologia provoca visibili deturpazioni fisiche, quali inestetici bubboni purulenti in luoghi intimi. La malattia, contrariamente alla tisi, era stata talmente rigettata dalla società, che persino i nomi che le erano stati dati sono indicatori del ribrezzo e della volontà di attribuire le cause del male l'uno all'altro paese.⁴⁵³ Tutto questo non succedeva nel caso della tisi, che non andava incontro a alcuna censura: i tifici erano fascinosi, eleganti, eteri. Gozzano appariva quindi come il tubercolotico per eccellenza fin dall'adolescenza: alto, magrissimo, biondo,

all'etica» (Samuel-August Tissot, *Saggio intorno alle malattie cui è soggetta la gente dedita 'a piaceri del mondo*, Napoli, Stamperia di Gaetano Castellani, 1771, p.54)

⁴⁵⁰ Così si legge nel romanzo dello svizzero Robert de Traz, ambientato in un sanatorio: «Un malato di cancro emana un odore ripugnante; le malattie del fegato conferiscono tristezza e colorito giallastro. Ma la tubercolosi, che dissolve e libera dalla materialità, non produce bruttezza. Anziché amareggiare il malato, la tubercolosi libera il suo spirito. Per questo il tifico, con i suoi occhi affranti, suscita sempre un sentimento di affetto. [...] La natura stessa della sua malattia, così fuggevole e intangibile, gli conferisce un alone di mistero, come da vittima del fato, e lo rende ancora più seducente».

⁴⁵¹ Karl Rosenkranz, *Estetica del brutto*, traduzione di Remo Bodei, Bologna, il Mulino, 1984, p. 67.

⁴⁵² Gerolamo Fracastoro, *Syphilis sive Morbus Gallicus*, Verona, Stefano Nicolini da Stabbio e fratelli, 1530.

⁴⁵³ «Ogni paese contagiato attribuì alla malattia il nome del paese vicino: i fiamminghi e gli olandesi lo chiamarono "mal spagnolo", i polacchi "mal tedesco", i francesi "mal napoletano" [...] gli italiani i tedeschi e gli inglesi, invece, parlarono di "morbo gallico" o "mal francese", attribuendo alle truppe di Carlo VIII la responsabilità di aver importato la malattia in Italia» Mirella Masieri, *Il malfrancese e il Lamento di Nicolò Campani*, «Strumenti critici», XVII, 1-2, (2018) 29-48.

con gli occhi azzurri velati da una patina lucida. Ha sempre avuto un certo successo con le donne, affascinate dalla sua naturale eleganza.

6.3 - Gozzano e la *spes pthisica*: ottimista e bugiardo

Parallelamente al *topos* della bellezza, subentra nel pensiero comune la convinzione, avvalorata da scritti medici, che la tisi purifichi lo spirito e sublimi il sentimento; il malato di tisi diventa emblema così del patetismo romantico per eccellenza, di colui che riesce a superare il male fisico per raggiungere un'elevazione spirituale.⁴⁵⁴

Inoltre, nel tempo, un altro curioso sintomo inizia a catturare l'interesse generale: la *spes pthisica*, ovvero l'alternarsi nell'umore del tisico di stati di euforia e benessere a momenti di profonda malinconia. Si inizia inoltre a credere che la malattia eserciti sul paziente una forma di allucinazione, fin anche a suscitare una sensazione di benessere e di guarigione, di prorompente vitalità. Di questi strani fenomeni rende conto anche Sontag nel suo studio:

Si credeva un tempo - e si continua a credere - che la tbc produca periodi di euforia, di grande appetito, di desiderio sessuale esacerbato. Una parte del regime cui vengono sottoposti i pazienti della *Montagna incantata* è una seconda colazione mangiata con entusiasmo. [...] La tbc veniva ritenuta un afrodisiaco, che conferisse straordinari poteri di seduzione. [...] Ma è tipico della tbc che molti dei suoi sintomi siano ingannevoli - vitalità che deriva da indebolimento, guance rosse che sembrano un segno di salute ma sono dovute alla febbre - e un'esplosione improvvisa di vitalità può essere segno di morte imminente. (Questi scoppi d'energia porteranno in genere alla distruzione del paziente e a volte anche a quella di altre persone: si ricordi la leggenda di Doc Holliday, il

⁴⁵⁴ Nel pensiero comune, la tisi sarebbe stata strettamente legata alla malinconia, l'altro male che affliggeva lo spirito, con ripercussioni anche sul corpo: il sentire malinconico, secondo la tradizione, sia folklorica sia letteraria, consumava l'animo. Questa "consunzione" sarebbe stata causa, nella fase terminale, dell'etisia polmonare. Si veda il famoso saggio di Robert Burton (1671), in cui è tematizzato lo stretto legame tra sentire malinconico e tubercolosi (R. Burton, *The anatomy of melancholy*, Londra, William Tegg e Co., 1849.)

pistolero tubercolotico del vecchio West liberato da qualsiasi freno morale in seguito alle devastazioni della malattia)⁴⁵⁵.

Molti esempi letterari di questi fenomeni sono noti, uno dei più famosi è presente nel melodramma. La Violetta de la *Traviata* di Verdi, prima di morire, ha l'illusoria sensazione di sentirsi rinvigorire: «Cessarono / Gli spasmi del dolore. In me rinasce m'agita Insolito vigore! Ah! io ritorno a vivere (trasalendo) / Oh gioia! / (Ricade sul canape')». Olindo Guerrini, *alias* Lorenzo Stecchetti, nella prefazione alla raccolta *Postuma*, riporta l'illusione come sintomo assai frequente della tisi. Stecchetti si finge cugino dell'immaginario protagonista di *Postuma* e racconta che il malato, stranamente, non ha la convinzione di poter guarire: «cosa strana per un tisico, egli non ebbe mai illusioni sul proprio stato»⁴⁵⁶.

Nella letteratura europea il caso più noto, già citato da Sontag, riguarda la *Montagna incantata* di Mann: gli ospiti del sanatorio di Davos hanno l'illusione che la loro reclusione sia una villeggiatura piacevole, a tal punto da desiderare di non fare mai più ritorno a casa.⁴⁵⁷

La *spes pthisica* genererebbe inoltre dei veri e propri momenti d'ispirazione, consacrando così la malattia alla vena artistica. Leggendo sia la poesia sia gli epistolari di Gozzano, colpisce la serenità che ne traspare, un sereno stato d'animo che non lascia quasi trapelare la malattia. Gozzano è andato incontro alla morte «con le mani in tasca»,⁴⁵⁸ sorridendo di quel suo vago sorriso leggero, con la naturalezza con la quale è andato incontro al suo successo straordinario. Ha avuto, al contrario di molti altri malati, la possibilità economica di curarsi e dalle lettere all'amico Vallini apprendiamo molto riguardo alle terapie che gli erano state prescritte. Si scopre così che Gozzano non solo conosceva il sintomo *spes pthisica*,

⁴⁵⁵ Susan Sontag, *Malattia come metafora*, cit., p. 23-24.

⁴⁵⁶ Olindo Guerrini, *Postuma, Canzoniere di Lorenzo Stecchetti edito a cura degli amici*, Bologna, Zanichelli, 1883, p. 4.

⁴⁵⁷ Si tratta del caso di Ottilie Kneifer, raccontato da Settembrini, «una ragazza di buona famiglia» che «era qui da circa un anno e mezzo e si era adattata così bene che, quando fu perfettamente guarita [...] non voleva andarsene a nessun costo». Thomas Mann, *La Montagna incantata*, Milano, Corbaccio, 1998, p.79.

⁴⁵⁸ Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Il secondo mestiere. Prose I*, Milano, Mondadori, 1996, p.1272.

informazione che probabilmente gli era stata fornita dagli stessi medici, ma anche che era consapevole del possibile effetto allucinogeno della tisi, un sintomo che si autodiagnostica in una lettera a Vallini:

Colomba!

Eccomi ai tuoi piedi, anima mia, non per farti un pompino – mi sarebbe impossibile perché ho la maschera inalatrice – ma per dirti che le cose vanno meglio. A meno che io non mi illuda, il che potrebbe benissimo darsi e sarebbe anzi sintomo della mia malattia.⁴⁵⁹

Si tratta di una sorta di “effetto placebo”, grazie al quale Gozzano ha la sensazione illusoria di essere sulla via della guarigione, una sensazione che è «sintomo della malattia» stessa. È difficile capire quanto Gozzano scherzi o menta riguardo il suo stato di salute, tanto da indurci il sospetto che l’illusione del tisico abbia un fondamento reale. Nei carteggi con Vallini e con Amalia, la malattia è un *leitmotiv* che apre la porta a motti di spirito e bugie pretestuose, che hanno spinto De Rienzo a parlare di una vera e propria “recitazione epistolare”. Gozzano usa, con i familiari, un linguaggio quanto più rassicurante. Si veda la lettera a Eufrosina Giordano, del 22 gennaio 1907:

Le mie notizie sono sempre buone, anzi, migliori di giorno in giorno; e non è un’illusione mia (corsivo mio), ma il parere di tutti quanti che mi vedono; venne qui, l’altro giorno, il dottor Trevisanello e, per quanto un po’ piccato ch’io non mi faccia più fare le iniezioni da lui, dovette convenire di non avermi mai trovato così bene. La guarigione non è ancora completa, ma al punto in cui sono, posso dirmi fuori pericolo, a meno che facessi qualche grossa imprudenza, cosa che non è nel mio carattere, piuttosto riflessivo. Vengono sovente a trovarmi gli amici di Genova, qualche rara volta vado a Genova anch’io, ma ho sempre la piena padronanza di me e non c’è pericolo ch’io mi abbandoni a distrazioni di tristi conseguenze. [...] Vedremo. Intanto cerco di guarire e credo di essere, per i miei

⁴⁵⁹ Parlando di San Giuliano Albaro, scrive «io sono qui ormai già sistemato e orientato nel mio tenor di vita e ti dico sinceramente che sono felice» e ancora «Eccomi qui: felice. Ho l’animo deliziosamente cretino [...] sono felice da solo. Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit. p.38.

dottori, un ammalato modello, perché eseguisco le mie cure con una regolarità scrupolosa⁴⁶⁰.

Gozzano teme che la sorella possa sospettare che le stia mentendo o che la sua sia solamente un'«illusione». Bisogna anche sottolineare che probabilmente i medici giocavano un ruolo chiave in questo buonumore, che spingeva Gozzano a credere di poter guarire. Resta tuttavia da capire quanto vi sia di vero nelle sue parole: cercava di tranquillizzare amici e parenti? O davvero credeva di poter guarire in fretta? L'ipotesi di una promettente convalescenza è ventilata più volte ai familiari, soprattutto quando i sintomi rientrano e la malattia resta quiescente per un periodo relativamente lungo. In una lettera databile intorno al 1908 a Eufrosina Giordano, Gozzano indica con perizia i sintomi della malattia ormai, secondo lui, in remissione:

Cara Mamma Giordano,

ho il piacere di scriverti di mio pugno, perché ti do così la prova più evidente del mio miglioramento, miglioramento che procede lento, ma sicuro. I sintomi pleurici: affanno, tosse, dolori sono di molto diminuiti ed io mi avvio ad una non lontana convalescenza. [...] La malattia non m'impedisce di studiare: anzi il riposo forzato mi concilia al raccoglimento.⁴⁶¹

È forse con Amalia che Gozzano si rivela più franco che mai, malgrado vi siano tracce di sbalzi umorali anche nel carteggio con lei. Così le scrive da San Francesco d'Albaro il 5 giugno 1907

Mi perdoni, anzi tutto, l'indugio.

Sono stato male – cioè peggio, perché male sto da parecchi mesi. Oggi, il secondo giorno di sollievo, ho rilette per la quinta o sesta volta le sue rime, da capo a fondo⁴⁶².

⁴⁶⁰ Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit. p. 86.

⁴⁶¹ Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p. 72.

⁴⁶² Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. X

Non nasconde quindi di essere malato. Già in questa seconda lettera comincia ad utilizzare il lessico medico per parlare di letteratura. Termini di area semantica nosologica e terapeutica troveranno poi posto in tutta la sua poesia:

Come fare per dirle che di molti suoi sonetti sono innamorato? Le non sa, Egregia, che cosa significhi per me essere innamorato d'una poesia? Significa questo: averne la presenza nel cervello, con una dolcezza quasi importuna, sentirne pulsare il ritmo continuo nelle cose più diverse e più bizzarre: nel mare, nel treno, nel ticchettio dell'orologio, nel soffiare del vento tra i palmizi, nel contare le gocce di creosoto⁴⁶³.

Il creosoto è una sostanza che si ottiene dalla distillazione del legno di faggio, un liquido incolore, poco solubile in acqua, ma solubile in solventi organici. Era utilizzato, sciolto nell'olio di merluzzo o in olio di menta, per curare gli eccessi di tosse e di catarro. È solo uno dei numerosi termini erboristici e medicinali che troviamo nella prosa e nella poesia di Gozzano, il quale arricchisce la tradizione italiana di una gran quantità di parole scientifiche totalmente estranee alla poesia. Il creosoto e il chinino però sono, per l'ennesima volta, surclassati dalla terapeutica «illusione», il vero sentimento effuso nel mondo di Gozzano. Scrive al De Frenzi, a proposito delle proprietà terapeutiche dell'illusione:

I miei buoni amici con zelo perspicace, mi hanno scritto a S. Francesco che non m'illudessi e che sotto l'elogio troppo esagerato si nascondeva un senso d'ironia e di scherno. Chiaroveggenza dell'amicizia! E sanno che sono malandato e che un po' d'illusione giova qualche volta meglio del creosoto e del chinino!⁴⁶⁴

La *spes pthisica* è anche legata al fatto che i sintomi della tisi appaiono e scompaiono improvvisamente e in maniera discontinua: il malato alterna lunghi periodi di benessere a momenti di profonda sofferenza. Quando la malattia è quiescente, il malato crede di essere in via di guarigione, ma è una sensazione illusoria. Così scrive, il 3 luglio 1907, Gozzano a Amalia:

⁴⁶³ Id., cit. p. X.

⁴⁶⁴ Guido Gozzano, *Epistolario*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1254.

Amica,

Io sono un villano – non c'è altra parola – ma sono anche un malato e un malato che da qualche tempo sta peggio. Perdonatemi dunque! Credete che al riapparire di certi sintomi l'anima piomba in tale certezza, sulla verità probabile, che s'invoca la fine subito[...] Ora, che da qualche giorno la speranza rinasce (conosco ormai questa vicenda di tregue) il vostro volto mi riappare e la vostra amicizia mi è ancora dolce⁴⁶⁵.

Ormai Gozzano conosce la «vicenda di tregue» che intervalla la propria malattia, ma ancora non rinuncia alla speranza della guarigione. La sua vita è fatta di solitudine forzata: dopo la diagnosi la realtà torinese è perduta per sempre. Un'altra menzogna comincia a farsi strada nell'epistolario e va di pari passo con la fittizia speranza di guarigione: Gozzano sostiene caparbiamente, quasi come fosse una forma di autodifesa della mente, di essere felice nella sua solitudine; il suo animo riflessivo si gode a pieno questa vita da «cenobita», con solo il mare come unica compagnia. Torino, con le sue donne e suoi palazzi borghesi, ormai lontana, non suscita in lui alcun desiderio, ma anzi, è contrariato quando il ritorno risulta necessario. In un primo momento la lontananza da Torino è motivo di sofferenza, come scrive a Amalia:

Io ho, da mesi e mesi oramai, l'illusione di essere un cenobita! Vietate tutte le distrazioni che, a me specialmente, sono le uniche cose che fanno la vita degna di essere vissuta, vietato l'ambiente cittadino, che è l'unico mio ambiente naturale, checché ne dicano i novissimi Arcadi, la mia psiche si perde, si annienta.⁴⁶⁶

Dopo qualche tempo, sembra che Gozzano inizi ad abituarsi alla sua condizione di eremita. Dinnanzi al mare, l'11 dicembre 1907, scrive di benedire addirittura il suo male, perché paradossalmente gli impone l'esilio:

⁴⁶⁵ Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit., p.34.

⁴⁶⁶ Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 35.

La vita è ancora bella, per chi ha la scaltrezza di non prendervi parte, di salvarsi in tempo. Per questo io benedico il mio male che mi impone questo esiglio della persona e dell'anima. Ricevo, nella mia solitudine, due volte al giorno la posta e scendo a leggerla sulla spiaggia: ed è per me uno strano senso il leggere sotto questo cielo aperto, dinnanzi a questo mare senza confini, le parole scritte o stampate dagli uomini...Sono felice!⁴⁶⁷

E ancora ad Amalia chiede notizie di Torino, confessandole la sua felicità, il suo essere beato nella solitudine e il suo non voler ricevere brutte notizie, poiché troppo felice, immerso in una «grande serenità», non potrebbe capire il male altrui.

«Come sto bene! Sono felice! Non desidero niente, non desidero Voi, non desidero mia Madre, non desidero amici...Mi lascio vivere...è così dolce! [...] scrivetemi, Amalia, ma cose frivole, e non parlatemi, se potete, della vostra anima triste: non saprei consolarvi, non vi capirei, forse, nemmeno in questa grande serenità».⁴⁶⁸

E ancora, si dice «felice», fatta eccezione per «qualche ansietà per il futuro»:

Io vivo la mia solita vita, quasi felice, vi giuro, se non avessi in fondo all'anima qualche piccola ansietà futura⁴⁶⁹.

Non bisogna credere troppo a ciò che Gozzano scrive sul suo stato d'animo, dal momento che come sappiamo è incline a mentire: in questo caso, non per malizia o per gioco, ma per una forma di educata cortesia. La stessa educazione che lo spingeva a non far ricadere tutte le attenzioni altrui sulla sua malattia: quel che è certo è che nessuno come lui, nato e vissuto in un clima in cui la tisi era motivo di vanto anche quando non se ne era affetti, ne ha nascosto e camuffato l'esistenza così bene. Un episodio in particolare conferma questa affermazione: si racconta che Borgese – lo stesso Borgese al quale si deve, non a caso, il nome di “scuola

⁴⁶⁷Guido Gozzano-Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. , p. 60.

⁴⁶⁸Id., *Lettere d'amore*, cit. , pp. 72-73.

⁴⁶⁹Id., *Lettere d'amore*, cit. , p. 74.

crepuscolare” – non sopportasse la «posa» di Gozzano e ritenesse che non fosse realmente malato:

Poi, durante questo periodo di Ayas si fece una passeggiata al Lago Bleu, e qui avvenne un fatto piuttosto triste, e anche comico insieme: il Borgese, che non credeva alla malattia di Gozzano, credeva che fosse una posa letteraria la sua etisia, a un certo punto, per scherzo – uno scherzo forse un po’ di cattivo genere – gli diede una spinta e lo buttò nel lago. Per cui [...] ci affannammo a tirarlo fuori dal lago e poi a portarlo al vicino albergo, dove lo si mise a letto, con bottiglie d’acqua calda...Scherzo che però il Gozzano accolse con grandissima signorilità, senza darvi importanza, senza offendersi per nulla, con quella dolcezza che gli era propria, sorridendo.⁴⁷⁰

Gozzano mostra ancora una volta di essere, nella sua amabile posa di dissimulatore, un raffinato giovane ben educato e “sincero”, di quella sincerità franca e dolce che ha caratterizzato la sua vita e le sue poesie: la malattia, al di là di un *escamotage* per ridere con amici e colleghi, non deve esistere e non deve essere un pretesto per attirare l’attenzione (si pensi a chi, invece, se la inventava perfino!).

Ma non sempre Guido riesce a dissimulare e a portare a termine la sua parte nella scena, lasciandosi andare suo malgrado allo sconforto. La posa ottimista si rivela l’ennesima bugia e Gozzano tradisce la sua sofferenza anche con la Guglielminetti:

Da qualche tempo sono un ragazzo impresentabile; la solitudine mi ha fatto inurbano con tutti, anche con voi, specialmente con voi che sono certo di non perdere, come non si perdono le sorelle...

Quando la malattia gli concede dei periodi di tregua, è il morale che comincia ad accusare un malessere diffuso: «col rifiorire del fisico mi rimorde l’angustia morale», scrive alla Guglielminetti. Gozzano teme che gli amici, Amalia, i colleghi poeti, comincino a dimenticarsi di lui e si mostra geloso dei convegni ai quali non può partecipare:

⁴⁷⁰ Franco Antonicelli, *Capitoli gozzaniani*, Firenze, Olschki, 1982, pp.67-68.

Non so...Che fate? Ho saputo (non da Bassi e non da Vallini) che Bassi e Vallini furono da voi...Forse non avete nemmeno fatto il nome dell'esule: come si fa presto a dimenticare i morti e i lontani!⁴⁷¹

Si rende conto di trasportare sulla carta tutte le parole non dette a causa della sua solitudine e di non interessarsi abbastanza a ciò che gli altri hanno da dire. Si sente in colpa per questo motivo, se ne scusa apertamente con De Frenzi (28 giugno 1907): «Ma io da due pagine Le parlo di me: che screanzato! Mi perdoni: è il vizio dei soli e dei malati.»⁴⁷²E la solitudine entra, sempre più a fondo, sempre più cronica, nella sua vita, al punto che medita di comprarsi una casa sulla Riviera e diventare, in tutto e per tutto, un eremita. Scrive a Gian Pietro Lucini – un altro tistico della cerchia dei “fratellini crepuscolari” – l’11 febbraio 1909:

Basta, vi dico cosa medito. Medito di venire a stabilirmi definitivamente in un punto qualunque della Riviera, in una villetta da malati e da poeti! Mia madre deve curarsi, io devo curarmi e voglio lavorare in pace. Voi conoscete codeste località. Se sapete di una bella casetta (vuota) da affittare o vendere, ricordatevi di me.⁴⁷³

Ma, fatta eccezione per questi momenti di sconforto, che si tratti della *spes pthisica* o di un’indole innata, Gozzano è senza dubbio un malato che sa ironizzare sulla sua patologia, sia nella vita, sia in poesia.

La tubercolosi, contrariamente a quanto avvenuto nel caso di altre patologie, non si presta a letture comiche o grottesche, come avvenne per la peste e la sifilide: spaventa e affascina allo stesso tempo, creando intorno a sé una moltitudine di superstizioni e leggende, senza mai suscitare comicità. Tra Otto e Novecento, la malattia conosce due approcci letterari diversi: il primo è quello romantico, incarnato da diversi personaggi letterari – dalle protagoniste del melodramma, dai due infelici innamorati di *Fede e bellezza* del Tommaseo, dalla Silvia leopardiana e

⁴⁷¹ Guido Gozzano - Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, cit. p. 45.

⁴⁷² Guido Gozzano, *Epistolario*, cit., p., 1255.

⁴⁷³ Id., *Epistolario*, cit., p.,1329.

molti altri ancora – condannati a una prematura morte dopo una lunga convivenza con la malattia.⁴⁷⁴ La prospettiva romantica si concentra soprattutto sugli aspetti emotivi della tisi e sull'umore del malato.

Dall'altro lato, l'indagine verista. Sul versante poetico la Scapigliatura propone una fredda lettura del morbo, scientifica a livelli della prosa realista, ma non esente dalla romantica riflessione sulla morte prematura del soggetto malato. È il caso di *Lezione d'anatomia* di Boito:

La sala è lugubre;
Dal negro tetto
Discende l'alba,
Che si riverbera
Sul freddo letto
Con luce scialba.

Chi dorme?... Un'etica
Defunta ieri
All'ospedale;

Tolta alla requie
Dei cimiteri,
E al funerale;

Tolta alla placida
Nenia del prete,
E al dormitorio;
Tolta alle gocciole
Roride e chete
Dell'aspersorio.

Delitto! e sanguina
Per piaga immonda
Il petto a quella!...
Ed era giovane!
Ed era bionda!
Ed era bella!

⁴⁷⁴ Parlando di Gozzano, Carlo di Lieto fornisce un ulteriore spunto sul tema: «per il perenne stato febbrile che la malattia determinava, e per l'esito spesso letale, tale morbo sembrava stabilire intense consonanze con il sentire romantico proprio del secolo» Carlo Di Lieto, *Gozzano ovvero la melanconia* in *La scrittura e la malattia, il male oscuro della letteratura*, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 79-100.

Con quel cadavere
(Steril connubio!
Sapienza insana!)
Tu accresci il numero
Di qualche dubbio.
Scienza umana!

Mentre urla il medico
La sua lezione
E cita ad hoc:
Vesalio, Ippocrate,
Harvey, Bacone,
Sprengel e Koch,

Io penso ai teneri
Casi passati
Su quella testa,
Ai sogni estatici
Invan sognati
Da quella mesta.

Penso agli eteri
Della speranza
Mille universi!
Finzion fuggevole
Più che una stanza
Di quattro versi.

Pur quella vergine
Senza sudario
Sperò, nell'ore
Più melanconiche
Come un santuario
Chiuse il suo cuore,

Ed ora il clinico
Che glielo svelle
Grida ed esorta:
«Ecco le valvole,»
«Ecco le celle,»
«Ecco l'aorta.»

Poi segue: «huic sanguinis
Circulationi...»
Ed io, travolto,
Ritorno a leggere
Le mie visioni
Sul bianco volto.

Scienza, vattene
Co' tuoi conforti!
Ridammi i mondi
Del sogno e l'anima!
Sia pace ai morti
E ai moribondi.

Perdona o pallida
Adolescente!
Fanciulla pia,
Dolce, purissima,
Fiore languente
Di poësia!

E mentre suscito
Nel mio segreto
Quei sogni adorni....
In quel cadavere
Si scopre un feto
Di trenta giorni.

Il crepuscolarismo consacra poi la fama letteraria della tisi a inizio secolo. Alcuni poeti crepuscolari furono davvero malati: Sergio Corazzini; Giulio Gianelli; Gian Piero Lucini; Giovanni Boine. La tubercolosi è uno dei temi principali della raccolta *Fuochi d'artificio* di Corrado Govoni, nella quale la malattia diventa addirittura il pretesto per un gioco enigmistico dai contorni macabri, come si evince dalla poesia satirica *Cercate il tubercoloso*:

Le tre suore si sono coricate
nelle celle della loro lucerna
con le bocche umide dove si eterna
l'ardore delle fiamme soffocate.
Una povera rosa in m'ampolla
sfoglia con languida rassegnazione

sul tavolo che non ci fa attenzione
l'emottisi della sua corolla.
Il becchino del pendolo sconquassa
il muro coi suoi colpi (ma non odi?)
che piantano dei scellerati chiodi
che serran la speranza nella cassa.
E non si sa più se dentro lo specchio
quel teschio sia il teschio derisivo
della credenza od il mio capo vivo
che dall'orbite perde del capecchio...

Nel testo della poesia il “tubercoloso” non è presente. La rosa che appassisce è la sola in preda all' «emottisi». Il tubercoloso è invece nel *Lamento del tisico* – il cui titolo affonda forse le radici nel *Lamento* del Campani – dove l'ammalato è il poeta stesso. Govoni non fu mai ammalato di tisi, ma, come tutti i poeti del periodo, la vagheggia nella finzione letteraria:

Oh la monotonia di questi giorni
calmi come un amore senza baci
e senza giuramenti!
Io vago pei saloni disadorni
stemperando la mia noia nei voraci
laghi dei pavimenti,
solo; ed è un pomeriggio di Domenica,
e piove e piove sul giardino afflitto,
e cigola il paone,
ed in tutto s'infiltra l'aria splenica
che incombe nel silenzio d'un convitto
dopo la premiazione.
Di là da l'orto, nella decadenza
del convento si suonan suoni tetri,
dalle sepolte vive:
una conversa che à l'influenza
con l'alito a un balcone appanna i vetri
e col dito vi scrive.
Ma, o Dio mio, o Dio mio, che tosse
orrenda! Non sentite i miei ginocchi
che pulsan come cuori?
Ah non guardate quelle macchie rosse,
quelle macchie di cui ò pieni gli occhi!
Sono freschi fiori...
E il profumo d'arsenico che voi
credete di conoscere è il profumo
dell'estate dei morti;
e quei liquori verdi in quei vassoi
non sono che gli estratti ch'io fumo
con dei tabacchi forti!

Ah! la mia tosse, e la mia pallidezza,
 la febbre che mi brucia (è vero!) e i sintomi
 della tubercolosi?!...
 Ma non vedete ch'è la gran tristezza
 di questo autunno languido già vinto
 dalla fredda cianosi?
 E soprattutto non prestate fede
 al verastro fantasma che galleggia
 nell'acqua degli specchi,
 e à i labbri come anelli della fede
 uniti in scatole di seta greggia
 dentro mobili vecchi!
 Non vi sembra che le sue lunghe mani
 siano come quelle degli ossari,
 terrose ed anatomiche?
 Ah che pupille tristi come grani
 di corone di ingenui missionari
 sperduti in lande aromatiche!
 No, no: non credere che quella sia
 la mia povera imagine riflessa!
 è l'ombra del Passato
 che ogni tanto la mia Malinconia
 più capricciosa d'una principessa
 fa cucciare al suo lato.
 Ma perchè mi volete scoraggiare?
 Come siete crudeli! Se ò compiuto
 diciannove anni a pena!...
 Non vi rimorde di disingannare
 un infelice che non à goduto
 niuna gioia terrena?
 O Dio! o Dio! Ed ecco ancor la tosse
 che mi rosicchia l'ultimo polmone
 come un feroce ladro...
 Oh voltatevi!... Quelle macchie rosse
 son dei fiori... non fateci attenzione!...
 Guardate un po' quel quadro!

Ma Govoni non è il solo a giocare con il tema della tubercolosi; in *Espettorazioni di un tisico alla luna*⁴⁷⁵ di Lucini, il «povero tisico» si rivolge a una Luna «clorotica», ammorbata e pallida; le fontane di Palazzeschi tossiscono acqua, agonizzando per la tosse («È giù, / nel cortile / la povera / fontana / malata», *La fontana malata*, vv.6-10). Vallini, che come Govoni non ha realmente contratto la malattia, parla dell'impossibilità di guarire dal febbrile sentimento poetico che consuma lo spirito, simile a una «tubercolosi / cronica»: «Io sento che non si può / mai più guarire; lo

⁴⁷⁵ Gian Piero Lucini, *Revolverate e nuove revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 381-384.

sento: / da questo strano tormento / non si guarisce: lo so. / S'annida in te a tradimento / quando agisci e quando riposi: / è come la tubercolosi / cronica del sentimento», vv. 39-45). Il fascino della tisi è tale che, in *Scorciatoie e raccontini*, Saba ipotizza un legame tra la malattia e il crepuscolare “desiderio di morire” che ha contagiato un'intera compagine di poeti e di intellettuali:

TUBERCOLOSI, CANCRO, FASCISMO Ogni epoca ha la sua malattia, alla quale risponde un'altra (ma è probabilmente la stessa) nel campo morale. L'Ottocento ebbe la tubercolosi e gli sdilinquimenti sentimentali; il Novecento ha il cancro e il fascismo. Tutto il processo del fascismo – manifestarsi della sua vera natura quando è già tardi per un efficace intervento chirurgico; sua impossibilità di morire se non assieme alla vittima alla quale si è abbarbicato; tendenza a riprodursi in posti lontani dalla sua prima sede; disperate sofferenze che genera in quelli che ne sono colpiti; guasti profondi che si rivelano all'esame necroscopico dei corpi (o paesi) sui quali abbia totalitariamente imperato – tutto, dico, il suo processo ha sorprendenti somiglianze con quello del cancro. [...]

Nessuno ignora oggi che la tubercolosi è, molte volte, uno dei mezzi che i giovani impiegano per suicidarsi. Azzardo l'ipotesi che il cancro (malattia degli anziani) abbia le sue radici psichiche in un tentativo sbagliato dell'organismo per ringiovanire. La formazione di un neoplasma potrebbe significare il desiderio di rifarsi un nuovo organo; p. es. un nuovo stomaco. (Ho comunicata questa mia ipotesi ad alcuni medici intelligenti, i quali ne hanno tutt'altro che riso). Ebbene: che cosa è stata, in fondo, l'adesione al fascismo – in Italia e altrove – se non un tentativo sbagliato della borghesia di rifarsi una vita nuova, di ringiovanire? Troppo tardi si è accorta poi dell'errore; e allora... non c'era più rimedio; la buona cosa, la cosa provvidenziale, che si presentava apportatrice di un «ordine nuovo» recava invece inumane sofferenze; e, a più o meno lunga scadenza, la morte. L'«Impero Romano» (nel secolo XXI!) ebbe - purtroppo per noi - la genesi, i caratteri e le conseguenze di un neoplasma⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ Umberto Saba, *Scorciatoie e Raccontini*, in Gino Ruozzi, *Scrittori italiani di aforismi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1994-1996, pp. 836-836.

La tubercolosi sarebbe stato quindi un metodo inconscio dei giovani «per suicidarsi»: Saba, contrariamente a Sontag, individua dunque nella TBC e nel cancro un significato metaforico manifesto. Mentre il cancro è metafora clinica del fascismo, ovvero il tentativo che il “corpo anziano” della borghesia fa per ringiovanire, producendo cellule nuove ma inevitabilmente degenerate, la tisi è una risposta degli intellettuali all’afasia primonovecentesca, un tentativo per farla finita con l’estenuate esigenza di rinnovamento che l’inizio del secolo impone: la stessa interpretazione metaforica la fornisce anche Govoni, il quale sostiene che tutti gli intellettuali, come lui, siano sedotti da questo clima decadente, che sprofonda in un dolce e logorante abbandono, al punto da desiderare che ogni cosa sia ammorzata dalla consunzione. E come il cancro sarà una metaforica risposta dell’organismo al fascismo, così la TBC è l’incarnazione patologica di un bisogno inconscio di malattia, dettato dall’ «orgia troppo violenta di salute e di rose» che vi era stata con D’Annunzio e Carducci:

A quei tempi, chi non si sentiva un po’ candidato all’etisia e civettava con essa? Era una specie di male letterario, comune a tutti i poeti dell’epoca: c’era stata un’orgia troppo violenta di salute e di rose col D’Annunzio e col Carducci, per non sentire una certa invincibile inclinazione alla malinconia, al pallore, alla febbre.⁴⁷⁷

La tisi diventa quindi un facile espediente per fare una letteratura dal sapore ancora melodrammatico, ottocentesco e avere successo con il pubblico. Se non ci fosse chi, già a fine Ottocento, si scaglia contro questa moda quasi blasfema. Si tratta di Vittorio Betteloni, il quale attacca il rivale, Olindo Guerrini a causa dell’uso improprio e immorale della malattia all’interno di *Postuma*,⁴⁷⁸ anche se lo stesso

⁴⁷⁷ Citato in, *I poeti crepuscolari*, a cura di Nino Tripodi, Il Borghese, Milano, 1966, p.136.

⁴⁷⁸ «Olindo Guerrini o Lorenzo Stecchetti, come si voglia dire, ha in questo aprile 1903 pubblicate le sue *Rime* in una elegante edizione dello Zanichelli, con due bei ritratti. Riproduce, come è giusto, i *Postuma* e la *Polemica* col lungo prologo che la precede. [...]«Dei *Postuma* torno qui a dire quello che già notai nella prefazione a’ miei *Ultimi versi*, che quel canzoniere è solo verista di forma, ma romantica d’invenzione. Se il Guerrini avesse voluto fare un libro schiettamente verista, avrebbe dovuto cominciare a pubblicarlo col suo bravo nome e cognome, e non, per attirare il pubblico interesse, fingere di dare alle stampe il canzoniere di un suon cugino morto di tisi. Avrebbe invece

Betteloni non manca di un pizzico di ipocrisia. Infatti, in apertura della sua prima raccolta, il *Canzoniere dei vent'anni*, c'è il melodrammatico riferimento alla Violetta de *La Traviata*, giusto per dare al testo quel tocco di velato dramma ottocentesco e fare del facile patetismo poetico, secondo quella moda del tempo che lui tanto deplora quando parla di Guerrini:

Eran le note, i desolati accenti
di Violetta, che piangendo addio
dice ai sogni ridenti
di Violetta che in sinistro oblio,
da tisi insieme e dal funesto amore
divorata si muore.

(*In primavera*, vv. 2, 1-6)

I libri che trattano della tisi sono più venduti, in particolar modo tra i giovani come testimonia Ettore Colla, quando, nel suo diario, scrive di star leggendo con grande entusiasmo un libro intitolato *La Traviata*: «A scuola lessi un libro imprestatomi da Sacerdote, *La Traviata*.»⁴⁷⁹ Ma se, come Guerrini, si scrive una raccolta fingendo la malattia, non si è «veristi» ma solamente «furbi». Lo stesso giudizio severo di Betteloni sullo Stecchetti lo darà anche Gozzano, non tanto per invidia – certo, per fama, Gozzano, a differenza di Betteloni, non aveva niente da invidiare al notissimo collega – ma per onestà intellettuale. Gozzano ribadisce a De Frenzi ciò che pensa dello Stecchetti, il quale abusa della “Musa tubercolotica”. Sottolinea inoltre quale sia la vera natura della tisi, una patologia che ti fa sentire «quasi bene» e che, tramite

dovuto dire «Io sono un bel giovane, fiorente di salute e di forza, valido e ardente amatore, a cui piacciono le allegre e leggiadre donnette, e usa cenare con esse in gabinetto particolare e poi «coucher avec», come altrettanto brevemente quanto eloquentemente dice le père Zola. Così avrebbe fatto un libro sinceramente verista. Ma quando si ricorre alla patetica invenzione di un giovane poeta morto di tisi, si è furbi, ma non si è veristi, per la più semplice delle ragioni che non si dice il vero. La tisi è una terribile malattia, che mena strage di innumerevoli giovani e preziosissime vite, massime nei paesi del Nord: e però questa malattia desta la più viva compassione in ogni anima bennata. I poeti e i novellieri romantici trassero partito da questo sentimento pietoso, e ne abusarono, facendolo degenerare in sentimentalismo morboso e piagnucoloso, e infiniti furono i giovani e le giovanette, che fecero morire di mal sottile, ottenendo sempre un magnifico effetto di commozione e di tenere lacrimette. Citiamo un esempio insegna: *La Dame aux camélias*». Vittorio Betteloni, *Opere complete*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Mondadori, 1953, p. 453-456.

⁴⁷⁹ Guido Gozzano, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit., p., 148.

un lento declino, ti fa dissolvere pacificamente. Ancora una volta risulta difficile capire se Gozzano menta o esageri alcune tematiche:

Le manderò quest'autunno, se desidera, parte dei nuovi versi inediti: chi m'avesse detto che avrei tentata la Musa tubercolotica! La Musa del buon Lorenzo Stecchetti! Ho riletto, dopo anni e anni, il caro volumetto...Ma come si vede che il poeta aveva sanissimi polmoni! È tutt'altra cosa l'idea di morire, tutt'altra cosa! Si resta lì: non saprei dire come. Ma non si mormora, non si impreca, non si dicono cose brutte. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene. E per questo trovo, invece, fraterna l'antica saggezza dei sofisti⁴⁸⁰.

Gozzano, nel 1898, con i primi accenni di quel male che poi rivelerà essere più grave di quanto egli non pensasse, si sente candidato all'etisia e quasi lo aggrada questo pensiero di malattia, questa sensazione di morbosità apparente, questa patologia fittizia che va tanto di moda nella società. Tramite immagini poetiche descrive a Colla il suo soggiorno balneare terapeutico:

Mi sveglio verso le quattro e mi reco alla spiaggia. Ieri arrivò Fausto. Feci pure conoscenza con un ragazzo inglese veramente mercè che è, come me, venuto a prolungare sotto alquanto sotto questo clima gli ultimi aneliti di una lampada che si spegne...

A me poco importa della sua insulsa compagnia: ha una villa splendida abbondante di frutta e ciò basta. Egli non si bagna mai, poiché tosse continuamente...⁴⁸¹

La tisi aveva contagiato la poesia di Gozzano paradossalmente ben prima di scoprirsi malato. Si pensi a *La medicina*, un piccolo sonetto tutto intriso di affanno e probabilmente debitore dell'ambientazione ligure dei soggiorni adolescenziali:

Non so che triste affanno mi consumi:
son malato e nei miei dì peggiori...

⁴⁸⁰ Guido Gozzano, *Poesie e prose*, cit. p.1254.

⁴⁸¹ Id., *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, cit. p. 23.

Tra i blaughi il mar scintilla fuori
la zona dei palmeti e degli agrumi.

Ah! Se voi foste qui, tra questi fiori,
amica! O bella voce tra i profumi!
Se recaste con voi tutti i volumi
di tutti i nostri dolci ingannatori!

Mi direste il Congedo, oppur la Morte
Del Cervo, oppure la Sementa. E queste
Bellezza, più che l'aria più che il sole,

mi farebbero sano e forte!
E guarirei: Voi mi risanereste
Con la grande virtù delle parole!

Un giovane Guido, ancora agli esordi, vuole essere partecipe di quel filone poetico dal retrogusto decadente, intriso di malinconica morbosità. Sente un «affanno» che lo consuma («non so che triste affanno mi consumi», v.1): il riferimento è senza dubbio al mal sottile che da un lato corrode il fisico e lo spirito, dall'altro appesantisce il petto causando un'affannosa e difficoltosa respirazione. Dunque, «malato» come non mai, invoca la donna che lo curi meglio di quanto non possano fare «aria» e «sole», usuali rimedi terapeutici prescritti in caso di TBC. Dopo aver scoperto di essere realmente malato, è invece renitente a tentare nuovamente la «Musa tubercolotica», come scrive a Ettore Colla, additando ancora una volta alle colpe del Guerrini.⁴⁸² Fingere d'essere malati non è come esserlo davvero. E è così che la morte si affaccia nei *Colloqui* prepotentemente. Tuttavia, la malattia non diventa motivo cardine della raccolta, non c'è nessun abuso della «Musa Tubercolotica», figuriamoci una finzione come quella di *Postuma*. Anzi, malgrado l'incombente fantasma della morte aleggi nascosto nel tessuto poetico della raccolta, alla tisi vera e propria è dedicata solo la poesia in apertura di *Alle soglie* e nulla più: «perché è proprio così, come nei *Colloqui*» scrive Gozzano a De Frenzi. La malattia c'è, è stata diagnosticata, ma non se ne parla, non si merita troppo spazio nella dimensione del sogno che è la poesia.

⁴⁸² Ho una lesione polmonare che m'inquieta parecchio. E non la posso nemmeno utilizzare letterariamente. Dopo il buon Lorenzo Stecchetti, non è lecito tentare la Musa tubercolotica.

Alle soglie, come *Lezione d'anatomia* di Boito, racconta la stranezza inquietante di una visita medica. Guido non chiama mai la malattia per nome – con nessuno dei suoi tanti nomi – istituendo quasi una forma di tabù: non c'è spazio per una descrizione tragica della patologia, per i sintomi «inquietanti», al punto che i due versi presenti nella stampa sulla «Rassegna Latina», riguardanti i subdoli ma inequivocabili sintomi della tisi («e se fosse vero, se fosse vero ciò che m'han detto / un poco di sangue dal petto e un rado colpo di tosse?», Ras L, vv.25-26) sono espunti dalla redazione finale. La sintomatologia della malattia deve essere taciuta, omessa, nascosta. Non basta minimizzare le inevitabili avvisaglie – «un poco di sangue dal petto e un rado colpo di tosse» – è preferibile censurarne, almeno nel gioco della finzione letteraria, ogni possibile segnale. Anche nella prosa epistolare la situazione clinica non è mai chiara, perché Gozzano non spende troppe parole nella descrizione dei singoli cambiamenti clinici e se lo fa, preferisce adoperare delle perifrasi. Si veda la lettera a Giulio De Frenzi da Ceresole Reale del 3 agosto 1907:

La mia salute. Non male. La magagna che mi inquieta più di tutto, pare si lasci dominare dalla cura, dagli scongiuri minuziosissimi.⁴⁸³

È poco chiaro quale sia «la magagna» di cui parla Gozzano, anche se si presume che si riferisca, con la solita sua enigmatica discrezione, agli accessi di tosse che lo sfibravano e lo lasciavano privo di fiato. Come già detto la «tosse» e soprattutto il «sangue» erano i due sintomi «inquietanti» che mettevano in allarme paziente e medici. Il sangue in particolare era quello più temibile tra tutti⁴⁸⁴:

Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto,
mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo,

pur chiuso nella tua nicchia, ti pare sentire di fuori
sovente qualcuno che picchia, che picchia.... Sono i dottori.

⁴⁸³ Guido Gozzano, *Epistolario*, in *Poesie e prose*, cit., p.1261.

⁴⁸⁴Lettere a Giulio De Frenzi (23 ottobre 1908)«...La mia salute – so che mi volete bene e che v'interessa – è non buona, al presente, ma spero tuttavia, soprattutto per il malanno che mi inquieta di più», Guido Gozzano, *Epistolario*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1321.

Mi picchiano in vario lor metro spiando non so quali segni,
m'auscultano con li ordegni il petto davanti e di dietro.

E senton chi sa quali tarli i vecchi saputi.... A che scopo?
Sorriderai quasi, se dopo non bisognasse pagarli...

«Appena un lieve sussurro all'apice...qui...la clavicola...»
E con la matita ridicola disegnano un circolo azzurro.

«Nutrirsi.... non fare più versi... nessuna notte più insonne...
non più sigarette.... non donne.... tentare bei cieli più tersi:

Nervi.... Rapallo.... San Remo.... cacciare la malinconia;
e se permette faremo qualche radioscopia...»
(*Alle soglie*, vv.1-14)

Il tono apparentemente allegro e giocoso di *Alle soglie* cela un atteggiamento ironico ben percepibile, per esempio, nella rima tra «radioscopia» e «malinconia», che inaugura una vera e propria parodia del tema “tragico”. Gli elementi anatomici messi in luce nella poesia non sono confusi da nessuna aura sensuale, come lo erano invece il languore dello sguardo ed il pallore del viso scarno di molti personaggi letterari, soprattutto femminili, ma sono freddamente individuati, privi di qualsivoglia romanticismo, con parole del linguaggio medico: «clavicola»; «ossa»; «organi grami». Il cuore quale organo e non come sede astratta del sentire romantico è, a sua volta, una novità: l'apostrofe iniziale al cuore riprende un *topos* della tradizione che da Archiloco di Paro (θυμέ, θύμ', ἀμυχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε, v. 1, fr. 128 W.) giunge fino a Leopardi («Or poserai per sempre, / stanco mio cor», *A sé stesso*, vv. 1-2). Il tema dell'invocazione al cuore è un altro motivo “crepuscolare”, anche se, nel caso di Gozzano, il «cuore» non è l'animo in senso astratto, ma è un organo concreto di carne e sangue. L'immagine del fluido che invade i polmoni e disegna il profilo di «ossa» ed «organi grami», ricordando così il «profilo d'un bosco» dalle ramificazioni sottili ed intricate, sublima l'immagine ospedaliera della radioscopia. Il gioco di sovrapposizione della «radioscopia» al «bosco» è ottenuto grazie al duplice significato della parola «rami», che può indicare sia il ramo di un albero, sia, nel lessico medico, la fibra nervosa, più specificatamente la divisione di un vaso o di un nervo visibile ai raggi X. Così come vi è uno scarto semantico nel caso del sostantivo «raggi», che, in prima istanza, indica gli ultravioletti, ma, se

accostato alla figurazione del petto come “casa del cuore”(«la casa ben chiusa ed oscura», v.16), assume il significato di «raggi» solari. Da un lato, quindi, Gozzano ridicolizza il sentire romantico simboleggiato dal languore della tisi, dall'altro elimina la dimensione, tipicamente verista, di indagine scientifica e denuncia sociale della malattia: la sfera medica è parodiata tramite l'utilizzo di immagini comiche, alle quali si aggiunge la diffamazione della figura del medico («E senton chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo? / Sorriderei quasi, se dopo non bisognasse pagarli...»). Il medico – vilmente legato al denaro – è degno dello stesso scarso rispetto che Gozzano prova nei confronti di altri personaggi della propria poesia, legati al profitto borghese e lontani dal sentire poetico: si pensi al commesso farmacista e al padre di Felicità («Quel tuo buon padre – in fama d'usuraio – / quasi bifolco», vv.49-50). Nei primi versi qui riportati è descritta la terapia suggerita dal medico («Nutrirsi...non fare più versi...nessuna notte più insonne.../ non più sigarette...non donne...», vv. 11-14): una cura efficace per un tisico, il quale doveva mangiare molto, poiché l'etisia portava a un rapido dimagrimento, respirare aria pulita, non fumare e risposarsi. I pasti erano obbligatori e estremamente abbondanti, per contrastare la consunzione, Gozzano evoca questa cura in una lettera, lamentando l'annebbiamento mentale che il troppo cibo gli provoca:

Forse è la vita inerte che conduco da un anno, oramai; le materialità miserabili intorno alla mia persona, la volgare quotidiana conversazione col dottore, le iniezioni aromatiche che irrigidiscono i nervi, e i pasti forzati che annebbiano il cervello (corsivo mio)...⁴⁸⁵

6.4 - Tisi e *eros*

Tra le varie prescrizioni da seguire, colpisce soprattutto il suggerimento di «cacciare la malinconia»: la malinconia era ritenuta a sua volta una patologia che, se trascurata, poteva condurre all'etisia e aggravarne repentinamente la sintomatologia. Gozzano conosceva bene questa tradizione medico-letteraria, non solo perché il crepuscolarismo aveva eletto la tubercolosi a simbolo del sentire poetico dell'epoca,

⁴⁸⁵ Guido Gozzano, *Epistolario*, in *Prose e poesie*, cit., p. 1320.

ma perché la medicina dava, già all'inizio del Novecento, un'importanza fondamentale all'influenza della sfera psichica sul corpo e vi era una particolare correlazione tra passione amorosa, innamoramento e tisi, sintomo del quale Gozzano era probabilmente al corrente.⁴⁸⁶ Così sarà anche nel romanzo di Mann, che si colloca già in pieno Novecento.⁴⁸⁷ Una vera e propria “terapia della passione” era messa in atto con i pazienti tubercolotici, fino al raggiungimento di uno stato d'apatia sentimentale, volto a non scombussolare l'equilibrio emotivo interno: la tubercolosi, infatti, poteva essere una conseguenza della follia amorosa nella sua forma degenerata e aggravare la malattia in maniera direttamente proporzionale. Questa opinione medica, già nota ai tempi di Ippocrate, approda fino alla medicina di fine Ottocento: la tisi nasconde sempre una segreta lussuria, la quale spesso si rivela essere una forma di perversione.⁴⁸⁸ Stupisce trovare una testimonianza del

⁴⁸⁶ Greta Perletti, nel suo saggio dedicato alla storia del “mal sottile”, dedica ampio spazio alla questione della malinconia: riporta quanto scoperto da Laennec, inventore dello stetoscopio, che ancora conferiva grandissima importanza eziologica alle “passions tristes”, mentre Harvey sosteneva, soprattutto nel caso di pazienti donne, che la tisi andasse di pari passo con il sentire amoroso: «l'azione dell'amore, con il suo corredo di nefaste passioni, mescola e sovrappone continuamente consunzione e melanconia: le giovani donne che ne sono colpite si estinguono consumandosi e innescando un meccanismo frenetico di alternanza tra le due malattie, che sembrano rincorrersi per sfumare l'una nell'altra» (Greta Perletti, *Il mal gentile. La malattia polmonare nell'immaginario moderno*, Bergamo, Bergamo University Press, 2012)

⁴⁸⁷ Nella *Montagna* di Mann permane l'idea di uno stretto legame tra sentimento amoroso e etisia: la lezione che il dottor Korokowski, nel capitolo *Analisi*, tiene di fronte al pubblico di tisici ospiti a Davos verte proprio sulla relazione tra malattia e passione. Secondo Korokowski l'amore represso – per influenza della società borghese – ricomparirebbe proprio nell'individuo malato: il medico sostiene che «il sintomo della malattia è attività amorosa camuffata e la malattia non è altro che amore trasformato» Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 2010, p.186.

⁴⁸⁸ «La medicina nell'Ottocento non si accontenta più di uno sguardo ingenuo, poco scientificamente fermo alla mera superficie esterna delle cose. Per poter guarire il suo paziente, il medico deve sviscerarne le segrete alterazioni che tentano di sottrarsi all'autorità sovrana dello sguardo, nascondendosi in quegli anfratti remoti che solo l'abilità addestrata dell'arte medica sa illuminare completamente: affiorano così i tubercoli, al di sotto della maschera della salute, ma si rivelano così anche le passioni, le abitudini pericolose e i vizi colpevoli che rappresentano la vera spiegazione all'inefficacia della medicina dinanzi alla tisi. La guarigione di malattie come la tisi, che meglio di altre affezioni si presta all'illusione della trasparente leggibilità delle molteplici e reversibili connessioni tra i due piani che formano l'individuo / organismo, diviene possibile grazie all'incessante scandagliamento delle due profondità al cui interno di annida e prolifera la malattia: quella anatomica, sospetta e poi rivelata dallo sguardo penetratore dello stetoscopio, e quella morale, affiorante grazie alla particolare suscettibilità dei polmoni, involontari recettori e rivelatori del reale stato dell'anima. Il malato di tisi diviene così oggetto di un'attenzione fortemente centripeta, rivolta alla definizione della sua interiorità e all'esibizione del nucleo intimo all'interno del quale si ritiene si celi la causa vera della sua malattia.

Non sorprende che, accanto agli artisti, la tisi benedica con il suo tocco individualizzante anche gli amanti. Sin da Ippocrate, la vicinanza sintomatologica di questa malattia con la melanconia le

genere anche in un testo di Verga – che era ben lungi da prodursi in uno “pseudoverismo” alla Stecchetti – dal significativo titolo *Dramma intimo*:

Casa Orlandi era tutta sossopra. La contessina Bice spegnevasi lentamente: di malattia di languore, dicevano gli uni: di mal sottile, dicevano gli altri. Nella gran camera da letto, quasi buia in tutto il quartiere illuminato come per una festa, la madre, pallidissima, seduta accanto al letto dell'inferma, aspettava la visita del dottore, tenendo nella mano febbrile la mano scarna e ardente della figliuola, parlandole con quell'accento carezzevole, e quel falso sorriso con cui si cerca di rispondere allo sguardo inquieto e scrutatore dei malati gravi. Tristi colloqui che celavano sotto una calma apparente la preoccupazione di un morbo fatale, ereditario nella famiglia, il quale aveva minacciato la contessa medesima dopo la nascita di Bice - il ricordo delle cure inquiete e trepide che avevano accompagnato l'infanzia delicata della bambina – l'ansia dei presentimenti minacciosi che avevano quasi soffocato la maternità della genitrice e scusato i primi travimenti del marito, morto giovane, di un male da decrepito, dopo avere agonizzato degli anni su di una poltrona. Più tardi un altro sentimento aveva fatto rifiorire la giovinezza della vedova, appassita anzi tempo fra quella culla minacciata, e quello sposo di già cadavere prima di scendere nella tomba: un affetto profondo e occulto, inquieto, geloso, che si mischiava a tutte le sue gioie mondane, e sembrava vivere di esse, e le raffinava, le rendeva più sottili, più penetranti, quasi una delicata voluttà che profumava ogni cosa, una festa, un trionfo di donna elegante. Adesso quell'altra nube paurosa, sorta a un tratto colla malattia della figlia in quel cielo azzurro, sembrava posare simile a una gramaglia sui cortinaggi pesanti del letto dell'inferma, e distendersi sino a incontrare degli altri giorni neri: la lunga agonia del marito, la faccia grave e preoccupata di quello stesso medico ch'era venuto quell'altra volta, il tic-tac di quella stessa pendola che aveva segnato delle ore d'agonia, e riempiva ora tutta la camera, tutta la casa, di un'aspettativa lugubre. Le parole della madre e della figliuola, che volevano

garantisce un complesso rapporto con le passioni. La tisi è però, appunto, soprattutto la malattia della passione nascosta: Mirko Grmek racconta che secondo una leggenda Ippocrate riuscì a scoprire che la misteriosa consunzione che stava portando il principe macedone Perdicca alla morte scaturiva in realtà dalla passione incestuosa per la madre Castalia.» (Greta Perletti, *Il mal gentile. La malattia polmonare nell'immaginario moderno*, cit., p. 167.)

sembrar gaie e tranquille, morivano come un sospiro nella penombra della vòlta altissima.

A un tratto il campanello elettrico squillò nella lunga fila di stanze sfavillanti e deserte. Un servitore silenzioso precedeva in punta di piedi il medico, vecchio amico di casa, il quale sembrava solo calmo, nell'attesa inquieta di tutti. La contessa si rizzò in piedi, senza poter dissimulare un tremito nervoso.

- Buona sera. Un po' tardi oggi... Finisco adesso il mio giro. E questa ragazza com'è stata?

S'era seduto di contro al letto; aveva fatto togliere la ventola dal lume, ed esaminava l'inferma tenendo fra le dita bianche e grassocce il polso delicato e pallido della fanciulla, ripetendo le solite domande. La contessa rispondeva con un lieve tremito nervoso nella voce; Bice, con monosillabi tronchi e fiochi, sempre fissando il medico con quegli occhi inquieti e lucenti. Nell'anticamera si succedevano gli squilli sommessi del campanello che annunciavano altre visite, e la cameriera entrava come un'ombra per annunciare all'orecchio della signora il nome degli amici intimi che venivano a chiedere notizie della contessina.

A un certo momento il dottore rizzò il capo.

- Chi è entrato adesso nella sala accanto? - domandò con una certa vivacità.

- Il marchese Danei, - rispose la contessa.

- La solita pozione per questa notte, - continuò il medico quasi avesse dimenticato la sua domanda. - Bisogna osservare a che ora cadrà la febbre. Del resto, nulla di nuovo. Diamo tempo alla cura...

Ma non lasciava il polso dell'inferma, fissando uno sguardo penetrante sulla fanciulla, la quale aveva chinato gli occhi. La madre aspettava ansiosa. Un istante le pupille ardenti della figlia si fissarono in quelle di lei, e Bice avvampò subitamente in viso.

- Per carità, dottore! per carità! - supplicava la contessa, riaccompagnando il medico, senza badare agli amici e ai parenti che aspettavano in sala chiacchierando fra di loro sottovoce. - Come ha trovato stasera la mia ragazza? Mi dica la verità!

- Nulla di nuovo, - rispondeva lui. - La solita febbriattola... il solito squilibrio nervoso...

Ma quando furono in un salottino appartato, si piantò ritto dinanzi alla contessa, e disse bruscamente:

- La sua figliuola è innamorata di questo signor Danei.

La contessa non rispose sillaba. Solo impallidì orribilmente, e per istinto si portò le mani al petto.

- È un po' di tempo che lo sospettavo, - riprese il medico con certa rude franchezza. - Ora ne son certo. È una complicazione nella malattia, che per la estrema sensibilità dell'inferma, in questo momento, può farsi grave. Bisogna pensarci.

- Lui! - fu la prima parola che sfuggì alla madre, quasi fuori di sé.

- Sì, il polso me l'ha detto. Lei non aveva alcun indizio? Non ha mai sospettato qualche cosa?

- Mai!... Bice è così timida... così...

- Il marchese Danei viene spesso in casa?

La poveretta, sotto lo sguardo fisso e penetrante di quell'uomo che assumeva l'importanza di un giudice, balbettò: - Sì.

- Noi altri medici alle volte abbiamo cura d'anime, - aggiunse il dottore sorridendo. - Forse è stata una fortuna che quel signore sia venuto mentre io ero qui.

- Ma ogni speranza non è perduta, dottore? Per l'amor di Dio!...

- No... secondo i casi. Buona sera.

La contessa rimase un momento in quella stanza, quasi al buio, asciugandosi col fazzoletto il freddo sudore che le bagnava le tempie. Quindi ripassò per la sala, rapidamente, salutando gli amici con un cenno del capo, guardando appena Danei, ch'era in un canto, nel crocchio degli intimi.

- Bice!... figlia mia!... Il medico t'ha trovata meglio oggi, sai!

- Sì, mamma! - rispose la fanciulla dolcemente, con quell'amara indifferenza degli ammalati gravi che stringe il cuore.

- Di là ci sono degli amici... che sono venuti per te... Vuoi vederli?

- Chi sono?

- Ma... tutti. La zia, Augusta... il signor Danei... Possono entrare un momentino?

Bice chiuse gli occhi, come assai stanca, e nell'ombra, così pallida com'era, si vide un lieve rossore montarle alle guance.

- No, mamma. Non voglio veder nessuno.

Attraverso le palpebre chiuse, delicate come foglie di rosa, sentiva fisso su lei lo sguardo desolato e penetrante della madre. All'improvviso riaprì gli occhi, e le buttò al collo quelle povere braccia esili e tremanti sotto la battista, con un atto ineffabile di confusione, di tenerezza e di sconforto.

Madre e figlia si tennero abbracciate a lungo, senza dire una parola, piangendo entrambe delle lagrime che avrebbero voluto nascondersi⁴⁸⁹.

La giovane protagonista di *Dramma intimo* è innamorata: questo sentimento, secondo il suo medico, deve essere represso perché è causa e conseguenza della tisi stessa. Verga accosta volutamente il “mal di languore” al “mal sottile” creando così una palese correlazione tra le due malattie.

Anche Verga appare però confuso sulla natura contagiosa o ereditaria della tisi: in *Mastro Don Gesualdo* la malattia è ritenuta altamente contagiosa, al punto che i servi di Gesualdo lo abbandonano a causa della moglie malata.

Adesso tutto andava a rotta di collo per don Gesualdo; la casa in disordine; la gente di campagna, lontano dagli occhi del padrone, faceva quel che voleva; le stesse serve scappavano ad una ad una, temendo il contagio della tisi; persino Mena, l'ultima che era rimasta pel bisogno, quando parlarono di farle lavare i panni dell'ammalata che la lavandaia rifiutavasi di portare al fiume, temendo di perdere le altre pratiche, disse chiaro il fatto suo: Don Gesualdo, scusate tanto, ma la mia pelle vale quanto la vostra che siete ricco... Non vedete com'è ridotta vostra moglie?... Mal sottile è, Dio liberi! Io ho paura, e vi saluto tanto⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Giovanni Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, a cura di Stefano Rapisarda, Milano, Mondadori, 1992.

⁴⁹⁰ Giovanni Verga, *Mastro - don Gesualdo*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

Amare era, per i tisici, proibito: il sentimento, secondo i dottori motivo reale e inconscio della malattia stessa, aggravava repentinamente le condizioni del malato. Il binomio passione-etisia non era contemplabile e i malati dovevano rimanere al sicuro dalle passioni.

Questa era, ovviamente, l'ennesima bugia per indorare una pillola amara: una menzogna che lo stesso Gozzano si racconta e che affonda le proprie radici nella triste verità, ovvero che la vita del tisico era fatta dell'inconsolabile solitudine dell'untore. La disputa sulla natura contagiosa o genetica di questa malattia è durata a lungo: c'è chi ha sempre sostenuto che fosse una malattia trasmissibile (come già, in epoca antica, Gerolamo Fracastoro), anche se per lungo tempo l'ipotesi dell'ereditarietà è rimasta la più diffusa. La teoria dell'ereditarietà era suffragata dal decorso lungo della malattia, non presente nelle rapide patologie contagiose. Inoltre, si presentava spesso in un nucleo familiare (si veda il celebre e triste caso della famiglia Manzoni), contagiando tutti i suoi membri anche a distanza di tempo.⁴⁹¹

All'epoca di Gozzano, dopo l'isolamento del bacillo di Koch, appare quanto mai chiaro che la tisi sia una malattia contagiosa. Il mito del tisico quale "eroe romantico", che tanto spazio aveva avuto nel clima ottocentesco, lascia il posto allo «sputatore di bacilli»⁴⁹²: il tisico passa da essere personaggio byroniano a incarnare la figura di emarginato sociale, untore discriminato e temuto. Si teme il contagio: il bacio, come tutte le effusioni che comportano uno stretto contatto con il malato, è socialmente invisibile. Il malato non deve rappresentare un pericolo per gli altri membri della comunità e deve essere tenuto a debita distanza:

Il tubercoloso deve segregarsi, deve isolarsi dal consorzio umano, perché i suoi sputi, i suoi residui, il suo bacio e le sue carezze, sono più che mai pericolosi e nocivi che l'impulso brutale di un epilettico e l'atto criminale di un delinquente nato.⁴⁹³

⁴⁹¹ «Bisognerà aspettare la fine dell'Ottocento per riuscire a dimostrare la trasmissibilità della malattia tramite contagio, grazie alle sperimentazioni di Serafino Biffi e del suo maestro Andrea Verga» Piero Grima, *Tubercolosi*, cit., p., 38.

⁴⁹² Si veda, per un approfondimento storico-scientifico della natura della tubercolosi, lo studio di E. Tognotti, *«Il morbo lento». La tisi nell'Italia dell'Ottocento*, Sassari, Franco Angeli, 2012.

⁴⁹³ Arturo Carraroli, *L'igiene come funzione sociale*, Parma, Ferrari Pellegrini, 1987, pp. 38-39.

Gozzano è consapevole della sua condizione di untore e l'accetta con quella serena rassegnazione che lo contraddistingue. Anche lui, spesso, deve rassicurare gli altri sulle precauzioni che usa per evitare il contagio. Ciò è ben spiegato in una lettera a Mamma Giordano:

State tranquilli, vi raccomando, sulla mia salute. È sempre più che soddisfacente, malgrado il tempo perverso; mangio assai, dormo passabilmente e di rosso nessunissima traccia. Non ho osato pesarmi, ma lo farò a mese compiuto. Certo, dovrò essere aumentato un po'. Capisco le tue inquietudini per il contatto con Garrone; ma anche di questo devi ricrederti completamente. In faccia al fratello (per ragioni di delicatezza) fingevo l'assenza completa di paura e scherzavo anzi; ma in realtà prendo tutte le cautele e non solo baci; ma cerca di evitare anche la più superficiale stretta di mano. La sua convivenza non credo mi sia dannosa, perché siamo continuamente all'aria libera. Le nostre camere poi sono ai lati opposti della casa e non c'è scambio d'oggetti o d'indumenti. Sta dunque tranquilla al riguardo e grazie di aver pensato anche a questo, con tanta affettuosa vigilanza.⁴⁹⁴

Gozzano, con gli altri, «prende tutte le cautele»: non solo i baci, ma persino la più superficiale stretta di mano. Ha paura persino dell'amico Garrone. Si tratta di un paradosso, dal momento che entrambi sono malati di tisi, ma è probabile che la medicina credesse che la vicinanza tra due tisici potesse, in qualche modo, potenziare la malattia:

Non temere per la cabina! V'ho già scritto che disporremo a bordo come ci piace e anch'io tengo ad essere diviso da Garrone, non tanto per paura del contagio, quanto perché mi disturba la sua tosse, assai più ostinata della mia.⁴⁹⁵

A tal punto arrivava la fobia del contagio, che si pensava che essa potesse avvenire addirittura tra due individui già malati. È questa la condizione del tisico, che ha sul suo morale e sul suo stile di vita delle inevitabili e tristi conseguenze. Nasce così

⁴⁹⁴ Guido Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p.,86.

⁴⁹⁵ Id., *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, cit., p., 87.

anche la favola del sanatorio, gabbia d'oro per malati pericolosi, lazzaretto mascherato da casa di villeggiatura.

Torniamo adesso al caso di Gozzano e alla sua condizione di isolamento: è chiaro che la solitudine forzata lo abbia spinto a scrivere versi. La sua poesia è spesso il riflesso di un sentimento represso, un desiderio erotico taciuto ma percepito chiaramente, con il quale si spiega soprattutto l'erotismo che, come abbiamo visto, è uno dei temi dominanti dei suoi versi. Risulta difficile credere alla teoria secondo la quale la tisi produceva un «desiderio sessuale esacerbato»,⁴⁹⁶ ma è invece ipotizzabile che Gozzano fosse al corrente di quel particolare sintomo e che avesse deciso di utilizzare come espediente ludico per la sua poesia. Gozzano gioca con la propria malattia e la trasforma in espediente letterario: essa è il pretesto per parlare di *eros* senza essere giudicato dalla cultura provinciale torinese, ma è anche la valvola di sfogo di tutti i suoi turbamenti. Nessuno come lui si è idealmente e inconsapevolmente opposto alla posizione di Susan Sontag: la tisi, per Gozzano, è una metafora della vita e della letteratura e questo è ciò che, con convinzione, trapela anche dalla sua poesia.

⁴⁹⁶ Susan Sontag, *Malattia come metafora*, cit., p. 23-24.

Lungo la “linea crepuscolare”

Gozzano tra i due secoli

Fino a questo momento lo studio ha riguardato prevalentemente il rapporto di Gozzano con il passato e con i propri modelli. Adesso non resta che approfondire quanto e come Gozzano abbia influenzato il Novecento, quel secolo florido di poesia che lui ha solo intravisto prima della morte prematura. Per fare questo, è necessario seguire quella linea sottile che sembra correre ininterrotta attraverso i due secoli e che Gozzano ha contribuito a non spezzare, anzi è stato lui che ha fatto in modo che questo filo potesse correre senza indugi fino al nuovo secolo. Come ha messo in luce Ferroni:

C'è comunque un che di contraddittorio nella circolazione e successo novecentesco dell'opera di Gozzano, e negli stessi modi in cui la poesia del secolo scorso si sia trovata a fare i conti con lui: c'è chi lo percepisce come l'“ultimo” esponente della tradizione ottocentesca, con il suo esercizio di un linguaggio ancora non toccato dalla rottura degli equilibri comunicativi, con il suo disegno di un mondo ben individuabile e riconoscibile; e c'è al contrario chi lo proietta integralmente verso la modernità poetica, per la sua ironizzazione e rovesciamento dell'orizzonte lirico, per i termini in cui dà voce ad un'estrema “perdita d'aureola”⁴⁹⁷.

La verità è che Gozzano non è né di qua né di là, ma si colloca perfettamente a cavallo tra i due secoli. Per avere una prova tangibile di questo fatto basta fare una breve analisi testuale e vedere come alcuni temi, alcune scelte stilistiche e alcuni

⁴⁹⁷ Giulio Ferroni, *Gozzano e il Novecento*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, cit., pp. 2.

aspetti metrici, che Gozzano ha ricavato da poeti ottocenteschi, siano grazie a lui giunti fin a Sbarbaro e a Montale.

7.1 - Ancora su Gozzano e Betteloni

Il 1840 è un anno significativo per la letteratura italiana: nascono infatti Giovanni Verga, padre della prosa ottocentesca, e Vittorio Betteloni, poeta di origine veronese, figlio di Cesare Betteloni e allievo di Aleardo Aleardi. Mentre il nome di Verga è rimasto indelebile nella storia della tradizione letteraria italiana, quello di Betteloni è stato quasi dimenticato. A suo tempo Betteloni, il cui nome è più volte comparso nel corso di questa tesi, era piuttosto conosciuto, lo testimoniano i contributi critici, dai toni entusiasti, di Giosuè Carducci⁴⁹⁸ e Benedetto Croce⁴⁹⁹. Tuttavia i suoi versi modesti e semplici, dalle note tardo ottocentesche, non sono riusciti a sopravvivere all'ondata di novità che ha portato la poesia del primo Novecento. Guido Mazzoni ha liquidato Betteloni in poche righe,⁵⁰⁰ lasciando invece a Giulio Orsini – *alias* Domenico Gnoli – il merito di aver rivoluzionato la stanca produzione tardo ottocentesca.⁵⁰¹

La poesia di Betteloni, in realtà, ha segnato la tradizione poetica primonovecentesca più di quanto ne siamo oggi consapevoli. In particolare, sembra aver avuto un'influenza decisiva sulla produzione di stampo crepuscolare e soprattutto sulla poesia di Guido Gozzano.⁵⁰²

⁴⁹⁸ Cfr. Giosuè Carducci, *Opere*, vol. III, p. 265-29 o pref. a *Nuovi versi* di Vittorio Betteloni, Zanichelli, Bologna, 1914.

⁴⁹⁹ Benedetto Croce, *Vittorio Betteloni* in *Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1921, vol.1.

⁵⁰⁰ Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1913, vol. II, p. 1238.

⁵⁰¹ In una lunga lettera indirizzata al direttore della «Riviera ligure», Guido Mazzoni canta le lodi di Giulio Orsini, poeta che incarna pienamente secondo lui lo spirito del Novecento. Un poeta che Mazzoni definisce «squisito», autore di *Fra Terra ed Astri* «un libro qualche pochi ne abbiám visti in questi ultimi anni». (*Lettere a «La Riviera Ligure». 1900-1905*, cit. p. 94).

⁵⁰² L'influenza di Betteloni sulla produzione gozzaniana è già stata individuata da diversi critici, che tuttavia non hanno approfondito il tema, lasciando cadere spunti e riflessioni che potevano e dovevano essere approfonditi. Antonio Piromalli, in *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, paragona i toni della poesia di Gozzano a quelli di molta lirica ottocentesca a lui precedente, definendola come: «tenuta sul filo di una coscienza passiva, depressa, comune a tanta lirica postcarducciana, come ha visto il Momigliano: Bettini, Betteloni, Graf...» (Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La nuova Italia, 1972, p.87). Calcaterra inserisce un capitolo dedicato a Vittorio Betteloni nel suo saggio *Con Gozzano e altri poeti* e sottolinea che la vicinanza tra i due era già stata messa in

Come già visto in precedenza, Eugenio Montale ha indirettamente proposto un parallelo tra i due poeti devoti alla “Musa del quotidiano”: ha inquadrato infatti Betteloni come il primo poeta «*en pantoufles*»⁵⁰³, definizione analoga usata nel celebre saggio del 1951, *Gozzano dopo trent'anni*, per tratteggiare la figura e la poesia borghese di Gozzano.⁵⁰⁴ Montale sembra così accordare a Betteloni il primato di poeta

luce da Brognoligo, con un accostamento che «non può essere considerato del tutto improprio». Brognoligo infatti citava una poesia del Betteloni, *Due rose*, e ne evidenzia i chiari toni gozzaniani e «l'intimità discorsiva»: *Le due rose* «nonostante la prolissità e l'andamento più di epistola che di commossa effusione lirica, ci fa intendere la tristezza di un cuore cui il dono inaspettato di due rose finte, venutegli dalla donna amata e che il poeta assicura per lo stelo tra il vetro e la cornice del ritratto del padre, richiama il ricordo di lieti momenti da poco passati e ribadisce la necessità di rinunciare a quell'amore. Spunto questo e particolare [quello delle rose tra il vetro e la cornice del ritratto], che oggi diremmo gozzaniani; ma quello che per Gozzano è nostalgico rimpianto, per il Betteloni è sentita attualità» (Carlo Calcaterra, *Vittorio Betteloni*, in *Con Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, p.180). Per dirla in parole più semplici, in *Le due rose* c'è un'atmosfera pregozzaniana – che è presente anche in numerosissime altre poesie di Betteloni – evocata da precise immagini, tra il *keitch*, il *liberty* e il dannunziano: un *pastiche* che Gozzano avrebbe molto gradito e che a sua volta adopera nelle strabordanti figurazioni oggettistiche e “di pessimo gusto” di alcune sue poesie. I fiori finti, messi sotto vetro, sono un elemento che sarebbe stato assai apprezzato da Gozzano, le cui poesie abbondano di frutti finti, animali impagliati, fiori finti o secchi e *souvenir* dal gusto eccentrico e vetusto (ritratti di famiglia, vetri e trine). Anche Mario Bonfantini, curatore delle poesie del Betteloni, ha riscontrato dei punti di contatto evidenti tra i due poeti: «Ma come possiamo dimenticarci della poetica che il Betteloni fissò a sé stesso con tanta precisione e, quel che più conta, realizzò così esattamente nelle sue cose migliori, e non avvertire, in tale poetica e in quella poesia (che il Betteloni stesso una volta chiamò «borghese») le premesse della poetica del Gozzano?» (Vittorio Betteloni, a cura di Mario Bonfantini, *Poesie edite e inedite*, Milano, Mondadori, 1946, p. XIV.). Giuseppe Farinelli, nel suo resoconto denso e accurato sul panorama crepuscolare italiano, fa il punto sulla a suo parere indiscutibile influenza del Betteloni sul panorama Crepuscolare: «Nell'*Antologia della lirica italiana dell'Ottocento* (1946) di Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi si legge che Betteloni, pur nel suo antidecadentismo, «è veramente innovatore di una forma poetica che dura fino al Gozzano e al Roccatagliata Ceccardi»; Flora rivela che la poetica del parlato è un prodotto tipicamente betteloniano e che rinasce nello stile di Gozzano, di Palazzeschi e di Saba; e così Mariani, il quale non si dissocia da quella critica che collega il poeta veronese ai crepuscolari per alcune situazioni pregozzaniane, riconoscendo anzi in lui un realismo scoperto e pungente, in costante polemica con le smancerie dei tempi e degli imitatori aleardiani e predisposto all'«artificio». [...] Il parlato di Betteloni, con le sue cadenze prosastiche, anticipa effettivamente quello di Gozzano; la medesima cosa avviene per la poesia racconto che nei due poeti con sorprendente coincidenza si giova delle malizie di un mestiere attento alla perfezione dei versi. Anche l'attenzione di Betteloni per le donne laboriose e di umili origini appare in Gozzano; ma se nel primo prevale il dato della memoria storica che le rimette in scena quasi per gioco e per esercizio di malinconia, qua e là affiorante nei colpetti di spillo con cui sono sbertucciate le convenienze sociali, nel secondo esse vivono nella schiva gestualità e nello sguardo di Felicità...» (Giuseppe Farinelli, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 37)

⁵⁰³ «Lodato dal Carducci e dal Croce, il povero Betteloni, primo poeta italiano *en pantoufles*, non rischia di passare alla posterità tanti sono gli sbalzi di tono dei primi e più felici suoi versi per una crestaia...» (Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1986, p.285).

⁵⁰⁴ «Gozzano entrò nel gusto del pubblico senza destar sospetto perché operò nella poesia a lui preesistente una sorta di riduzione. Presentando un nuovo genere di poesia, quella poesia *faux exprès*, dei semintoni e delle armonie in grigio, quella poesia non già eroica ma *en pantoufles* che i post

dimesso e “in pantofole”, un titolo che lo riconoscerebbe padrino della linea primonovecentesca che genericamente è indicata con il termine “crepuscolare”. L’osservazione di Montale è corretta: bisogna infatti puntualizzare che la “linea crepuscolare” è nutrita, secondo Sanguineti, di uno spirito polemico nei confronti della tradizione precedente, rispetto alla quale si pone come controcanto ironico e parodico, e che l’ironia e la volontà di abbassamento della materia poetica sono forse uno dei tratti più caratterizzanti anche della produzione di Betteloni.

Betteloni e Gozzano hanno più di un aspetto in comune, come abbiamo già visto in precedenza: come Gozzano, Betteloni predilige il pubblico femminile e si rivolge soprattutto alle donne, che si rivelano essere sue ammiratrici fedeli. Contrappone ai versi “straripanti” della lirica ottocentesca un lessico colloquiale e quotidiano e in ciò precorre la rivoluzione stilistica della scuola crepuscolare. Opera una:

esplicita intenzione di abbassamento del linguaggio e degli oggetti del moderno dire poetico entro una dimensione di ordinaria e positiva quotidianità urbana, in quell’orizzonte cioè di luoghi vicende sentimenti che il nuovo pubblico borghese poteva immediatamente riconoscere come propri⁵⁰⁵

questa frase di Stefano Ghidinelli potrebbe riferirsi a Betteloni quanto a Gozzano. La narratività del verso betteloniano anticipa largamente l’impostazione della poesia gozzaniana: Betteloni, come Guido, racconta storie in versi, eventi mondani, raffigura tipi femminili. Numerose sono le figure giulive, sensuali, erotiche e vezzose della sua poesia. Nei suoi titoli inquadra il modello muliebre, descritto mentre svolge un’azione, tramite l’utilizzo dell’articolo determinativo (*La bagnante, La dormente, L’amazzone...*), una scelta stilistica che anche Gozzano utilizza sia nei suoi ritratti corali sia nelle singole inquadrature di tipologie femminili (*Le golose, Le non godute, L’amica di Nonna Speranza, La signorina Felicità...*).

simbolisti francesi, belgi e fiamminghi avevano tentato già da molti anni», Eugenio Montale. *Il secondo mestiere. Prose I*, Milano, Mondadori, p. 1272.

⁵⁰⁵ Vittorio Betteloni, *In primavera*, a cura di Stefano Ghidinelli, Bologna, Nuova SI, 2008, p.VIII.

Se Gozzano si vergogna di essere poeta («Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'esser poeta», *La signorina Felicita*, vv. 306-307), Betteloni ritiene che la sua Musa abbia un'origine bassa, assimilabile a una forma desublimata dello *spleen* baudelairiano («L'estro mio per due quarti / È solo mal di fegato», 26, vv. 96-97). L'ironia del Betteloni, il quale indica nella sfumatura umoristica uno dei tratti principali di *In primavera*, sembra precorrere, ancora una volta, il sorriso ironico di Gozzano.⁵⁰⁶ A unire i due poeti c'è quindi una comunanza di toni e di temi che difficilmente può passare inosservata.

Anche la struttura del macrotesto può essere un punto di contatto tra i due poeti: *In primavera* si presenta come un “Canzoniere dei vent'anni”,⁵⁰⁷ così come i *Colloqui*, la cui prima sezione porta il titolo petrarchesco *Il giovanile errore*, si offrono nella forma di giovanile “libro di poesia”, come visto nel secondo capitolo di questo studio. In entrambe le raccolte domina il motivo dell'errore amoroso che si articola in variegate rappresentazioni muliebri: le donne, protagoniste indiscusse dei due libri, sono raffigurate in movimento, connotate da precise peculiarità e inserite in un universo di piccole e umili cose del quotidiano.

Le parole che Croce ha adoperato per descrivere modi e temi della poesia di Betteloni potrebbero essere usate anche in relazione alla poesia di Gozzano. Scrive Croce:

Ci sono situazioni della vita per le quali tutti passano, ma che di rado fermano l'attenzione e diventano oggetto di contemplazione minuta ed insistente. Gli amorette da studente, le passeggiate sotto le finestre, gli appuntamenti per istrada, le ingenue fantasticherie, gli incidenti che turbano o spezzano gl'idilli appena annodati, o la prudenza che sa farli cessare nel punto in cui è necessario; gli amori

⁵⁰⁶ «Io sto scrivendo le memorie della mia giovinezza. Questo naturalmente in poesia. Si tratta naturalmente in primo luogo d'amore. [...] Ma l'amore vi sarà trattato in ben altra maniera che non fu per lo passato. [...] Ci sarà un carne in morte di mio padre, dove però non mi riescisse troppo triste, perché allora non dovrei pubblicarlo in questa raccolta, atteso che intendo che questo mio primo libro abbia carattere tutto vago e leggero, intinto d'umore e d'ironia; sarebbe la pagina rosa della mia giovinezza e nient'altro. Ci sarà un carne sulla mia vita di campagna e così via. Se mi riescisse di imprimervi il mio carattere misto di passione e d'ironia, di fantastico e positivo a un tempo, sarei pur contento» (Giacchino Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 54-55).

⁵⁰⁷ La prima sezione della raccolta si intitola appunto *Canzoniere dei vent'anni (1861-1862)*.

più seri del giovane per la signora elegante che gli è capitato di ammirare a passeggio o di cui frequenta la casa, e che cadono dopo qualche tempo per l'indifferenza della donna che si mostra sorda all'invito di imbarcarsi per Citera...⁵⁰⁸

Betteloni ama quindi le piccole cose di poco conto e vi si sofferma perché, come ha scritto Croce, sono la fonte primaria della sua ispirazione poetica:

E ci si ferma [Betteloni], perché le ama così come sono, perché così è fatta la sua vita, anzi la vita di tutti fuori dei casi straordinari, perché quella è la somma dei suoi piaceri e dei suoi dolori. [...] Il Betteloni non chiede niente di troppo, né troppo a lungo, alla vita: ha schietto il sorriso e lieve la mestizia, e si conduce come tutti gli uomini normali, e filosoficamente si rassegna, come non tutti sanno. È un'anima semplice e onesta, di quella onestà che, per dirla col Kant, non va aggrappando di proposito gli strascichi del suo vestito...⁵⁰⁹

Niente potrebbe essere così "protocrepuscolare" come la poesia che indaga la «vita di tutti fuori dei casi straordinari», la vita, che, come scrive Gozzano: «è fatta di semplici cose. E non d'eleganza forbita» (*L'Ipotesi*, v.8). Le rappresentazioni di Betteloni hanno una narratività sciolta e quasi teatrale: le scene sono delineate minuziosamente, con attenzione ai dettagli più minimali. *E' fu in piazza Santa Caterina...* anticipa già dall'incipit alcune atmosfere della *Via del rifugio*:

E' fu in piazza Santa Caterina
ch'io d'amor le parlai la prima volta,
era l'ora che il sole ormai declina,
ora dolce e raccolta.
(vv.1-4, 8)

Betteloni impartisce alla giovane amante, nell'ora dolce del crepuscolo, lezioni d'amore. La piazza sembra essere fatta appositamente per quei discorsi:

⁵⁰⁸ Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, «La Critica», Vol. II, (1904), p.438.

⁵⁰⁹ Ivi, p.439.

Più tardi in questa piazza
di Santa Caterina,
alla gentile ragazza
io venivo d'amor la disciplina
esponendo sovente,
a lungo e dottamente.

È la piazza opportuna
a simil lezione:
son, come il giorno imbruna,
sotto le piante rade le persone;
chi passa, tira via,
né t'annoja o ti spia.

Qualche coppia d'amanti
ci fa quel che tu fai;
girano indietro e avanti,
e s'intrattengon dolcemente assai
con accento sommesso,
sorridendosi spesso.
(vv.1-18, 9)

Confrontiamo adesso questo testo con *Un rimorso* di Gozzano (*La via del rifugio*), in cui la descrizione del Valentino si alterna a quella del doloroso colloquio tra i due amanti:

O il tetro Palazzo Madama...
la sera...la folla che imbruna...
Rivedo la povera cosa,

la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

[...]

Sperando che fosse deserto
varcammo l'androne, ma sotto
le arcate sostavano coppie

d'amanti... Fuggimmo all'aperto:
le cadde il bel manicotto
adorno di mammole doppie.

O noto profumo disfatto
di mammole e di *petit-gris*...

[...]

Varcammo di tra le rotaie
la Piazza Castello, nel viso
sferzati dal gelo più vivo.

Il «tetro palazzo Madama» (v.1); «da sera»(v.2); «la folla che imbruna»(v.2); il poeta e la «piccola attrice»(v.6) che varcano «l'androne»(v.12); le «coppie / d'amanti» (vv.13-14) intorno ricordano così bene i due innamorati di Piazza Santa Caterina, assorti nei loro discorsi durante la stessa ora crepuscolare in cui si svolge *Un rimorso* («Era l'ora che il sole ormai declina», 8, v.3), circondati da un'atmosfera assai simile a quella gozzaniana: «da folla che imbruna» di Gozzano è la stessa del Betteloni («Son, come il giorno imbruna / Sotto le piante rade le persone», 9, vv. 9-10); così come «le coppie / d'amanti» che amoreggiano di *Un rimorso* sono assai simili a quelle presenti nella piazza di Betteloni («Qualche coppia d'amanti / Ci fa quel che tu fai; / Girano indietro e avanti, / E s'intrattengon dolcemente assai», 9, vv.13-16)

Persino la ritrosia del personaggio femminile, con i suoi atteggiamenti titubanti e vergognosi sembra essere la stessa in entrambe le poesie:

E il nastro del grembiule in man si prende,
giocando se lo attorce al roseo dito,
mentre il suo cor dalle mie labbra pende

trepidante e smarrito

(*E' fu in piazza Santa Caterina...*, vv.45-48)

Ricordo. Sul labbro contratto

la voce a pena s'udi:

«O Guido! Che cosa t'ho fatto

di male per farmi così?»

(*Un rimorso*, vv. 7-10)

[...]

...fuggimmo all'aperto:

le cadde il bel manicotto

adorno di mammole doppie.

(*Un rimorso*, vv.14-16)

Al primo amore dei vent'anni, la ragazza di Santa Caterina alla quale Betteloni ha dichiarato il suo amore, si contrappone la figura della prosaica serva, vagheggiata da Betteloni durante l'adolescenza:

Ebbi ancor per l'addietro un'altra bella.

Donna sgherra e proterva

Ch'era in casa per serva,

che a quindici anni amai.

ella m'ebbe in non cale,

avvinta ai baffi d'un suo caporale;

ma non comprese ed io l'abbandonai.

(11, vv. 18-24)

Questa figura femminile è antenata di tutte le «serve»; le «mime»; le «crestaie»; le «fanti» che popoleranno la poesia gozzaniana. È un amore “ancillare” da preferirsi al logorante amore per la donna di classe. «Non è una principessa / Non è una baronessa / Non una gran signora», ma «questo poco importa», poiché «quello che importa egli è che in primo loco / Ella è pazza di me, ch'ella m'adora»: l'ideale femminile di Betteloni, che precorre in ogni aspetto quello gozzaniano, si discosta

dalla figura di donna, seducente e principesca e anticipa il motivo, assai presente in Gozzano, dell'amore come semplice gioco di desiderio. La passione carnale che sostituisce lo struggimento sentimentale. La donna del Betteloni è una «serva», ma malgrado ciò è «intelligente», ha imparato da autodidatta le «gentilezze» che alle Signore della buona società vengono insegnate con cura: l'amante ideale, schietta nei modi, ma al contempo educata al punto giusto. Soprattutto, è una figura femminile che non brama di convolare a nozze («Ella che pure intende / ch'io non condurrò in moglie...», vv.55-56) e toglie subito il poeta dal temuto impiccio del legame sentimentale definitivo:

D'altronde in mortale petto
non cape uguale affetto
del mio, non che maggiore:
sacro, terribil foco

Mi divora le fibre a poco a poco,
temo ch'io ne morirò di questo amore.

Ella me lo rende,
ella che pure intende
ch'io non condurrò in moglie...

La figura della «serva» è archetipo, per molti aspetti, della gozzaniana *Cocotte*. Sia la serva del Betteloni, sia *Cocotte* incarnano la passione, l'amore carnale e la maturità: entrambe introducono i poeti ancora giovani alla sfera dell'eros. Non sono donne che suscitano il «tedioso sentimento» che, come scrive Gozzano, «fa le notti lunghe e i sonni scarsi» (*Elogio degli amori ancillari*, v.17), ma le ideali iniziatrici di uomini ancora immaturi alla dimensione erotica. La «serva» di *In primavera* seduce il poeta ancora adolescente («Donna sgherra e proterva / ch'era in casa per serva, / che a quindici anni amai»), *Cocotte* invece ammalia il piccolo Gozzano di appena cinque anni. La seduzione si esercita, in entrambi i casi, tramite l'esperienza sconvolgente del primo bacio:

Sulle tue labbra il primo
bacio d'amore io colsi,
per l'universo in cerca il guardo volsi,
men di me grande ogn'altra cosa estimo.
(*In primavera*, 11, vv. 62-65)

Perdutamente rise...E mi baciò
con le pupille di tristezza piene.
(*Cocotte*, vv. 41-42)

La figura della «serva» è affiancata, nella poesia di Betteloni, da quella della «crestaja» che occupa la sezione II della raccolta, dal titolo *Per una crestaja*.

La «crestaja» è una delle più presenti nei *Colloqui*: è la «giuliva» figura femminile – forse Amalia? – de *Il gioco del silenzio* («e te giuliva come una crestaia», v. 10); è una delle personalità prosaiche di *Convito* («mime crestaie fanti cortigiane», v. 5); è una delle abitanti di Torino («d'arguta grazia delle tue crestaie», v. 5). Anche se le donne di Betteloni sono umili e ignoranti, la loro pochezza intellettuale non è motivo di vergogna ma di fascino:

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

«Le più sapute a me noia mi danno» è una acerba massima che potrebbe racchiudere in sé tutta la filosofia di Gozzano: Totò Merumeni non è in grado di confrontarsi con donne colte e di classe e ha come compagna la fresca e prosaica «cuoca diciottenne»: «sognò pel suo martirio attrici e principesse,/ ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne» (vv.39-40).

7.2 - Da Betteloni a Montale tramite Gozzano.

Il filo rosso che da Betteloni ci ha condotti fin qui è più lungo di quanto non si creda. L'ideale catena che lega tutti questi poeti attraverso il tempo si protrae quasi ininterrotta⁵¹⁰ fino a Montale. Sanguineti, che aveva già teorizzato l'esistenza dell'immaginaria "linea crepuscolare", si corresse successivamente attribuendone la scoperta a Flora,⁵¹¹ il quale sostiene che essa non cominci con i crepuscolari, ma con D'Annunzio.⁵¹² E, forse, anche se in minima parte, proprio con Betteloni.

Un esempio di questa continuità tematica e stilistica può riscontrarsi in tre diversi ritratti femminili. Nel celebre saggio *Da Gozzano a Montale* Sanguineti confrontava due figure di donna, incarnazione del modello di *mulier fortis*, presenti nella nostra tradizione: la giovane pattinatrice di *Invernale* di Gozzano e Esterina del montaliano *Falsetto*.⁵¹³ Le due giovani donne, intrepide e coraggiose si cimentano in imprese sportive: la pattinatrice piroetta con grazia sul ghiaccio prossimo a rompersi, senza timore, dopo che il pavido Gozzano l'ha lasciata sola sulla pista:

"...cri...i...i...i...icch"...

l'incrinatura

il ghiaccio rabescò, stridula e viva.

"A riva!" Ognuno guadagnò la riva

disertando la crosta malsicura.

"A riva! A riva!..." un soffio di paura

disperse la brigata fuggitiva

"Resta!" Ella chiuse il mio braccio conserto,

le sue dita intrecciò, vivi legami,

⁵¹⁰ Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in «Lettere italiane», vol.7, 2, (1955), pp. 188-207

⁵¹¹ Per tracciare il percorso di questa linea poetica "crepuscolare", la cui estensione sembra essere maggiore di quanto non si creda, si vedano, oltre a Sanguineti, alcuni degli studi sul rapporto Gozzano-Montale: in particolare, Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.444; Anna Nozzoli, *Su Montale lettore di Gozzano*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 2017, pp.317-331; Giulio Ferroni, *Gozzano e il Novecento*, cit., pp. 1-13; Eleonora Rimolo, *La presenza di un'assenza: manifestazioni dell'ignoto in Gozzano e Montale*, in *Spazi bianchi. Le espressioni letterarie, linguistiche e visive dell'assenza*, a cura di Alfonsina Buoniconto, Gerardo Salvati, Raffaele Cesaro, Salerno, Catanzaro, Rubbettino, 2019, 179-188. Per il rapporto di Montale con la cerchia crepuscolare, in particolar modo con la poesia di Gozzano, cfr. Eleonora Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure. Gozzano, Vallini, Sbarbaro e Montale*, Salerno editrice, Roma, 2013, pp.188, Niccolò Scaffai, *Appendice. Montale e "La Riviera ligure"*, in *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, pp. 203-224.

⁵¹² Francesco Flora, *Eugenio Montale*, «Letterature moderne», 1, 2 (1950), p.172.

⁵¹³ Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, «Lettere italiane», vol.7, 2, (1955), pp. 188-207.

alle mie dita. “Resta, se tu m’ami!”
E sullo specchio subdolo e deserto
soli restammo, in largo volo aperto,
ebberi d’immensità, sordi ai richiami.

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

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

Oh! Come, come, a quelle dita avvinto,
rimpiansi il mondo e la mia dolce vita!
O voce imperiosa dell’istinto!
O voluttà di vivere infinita!
Le dita liberai da quelle dita,
e guadagnai la riva, ansante, vinto...

Ella sola restò, sorda al suo nome,
rotando a lungo nel suo regno solo.
Le piacque, al fine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatta le chiome,
e bella ardita palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo.

Noncurante l’affanno e le riprese
dello stuolo gaietto femminile,
mi cercò, mi raggiunse tra le file
degli amici con ridere cortese:

“Signor mio caro, grazie!” E mi protese
la mano breve, sibilando: – Vile!

L'anonima ragazza è una delle rare figure intraprendenti presenti nella poesia di Gozzano,⁵¹⁴ la sola che sfida e vince la misoginia del poeta: le donne gozzaniane sono infatti solitamente dimesse, inclini alle “bizzate” e alla sottomissione al maschio. Vittime della “cattiveria” di Guido, sono soggette ai suoi capricci emotivi – soprattutto alla sua aridità sentimentale – o viste come mero oggetto del desiderio: si pensi alla «piccola attrice famosa» di *Un rimorso*, con la quale Guido rompe senza pietà la propria relazione tra le luci soffuse del Valentino, si pensi alle lamentele di Felicità, consapevole che “l'Avvocato” – pronto, a suo dire, a chiederla in moglie! – si sta in realtà prendendo gioco di lei, povera e bruttina; o ancora alla remissiva pseudo-Carlotta nel gioco erotico messo in pratica ne *L'Esperimento*, la quale altro non è che la copia scialba di un'altra donna. La “cattiveria” di Guido è da lui stesso paventata nella poesia *Il responso* in cui il poeta chiede a Marta, trasfigurata in profetessa con abiti borghesi, se la propria incapacità di amare sia una forma di malvagità: «Perché, Marta, non sono cattivo, non è vero? O Marta non è vero, dite, che sono buono?» (*Il responso*, vv.53-54). Il motivo dell'aridità sentimentale e della cattiveria che ne consegue si ritrova anche in Betteloni: il poeta, in un ideale colloquio con il mare presente in *In primavera*, afferma di non essere “cattivo” («converrai tu medesimo, ch'io non sono cattivo», vv. 19-20).

Tra “l'Avvocato” – come era solito farsi chiamare Gozzano, che non ha mai terminato gli studi di giurisprudenza – e le sue donne vi è una distanza anche sociale: esse sono «crestaie»; «fanti»; «cortigiane»; «cocotte», figure dimesse e superficiali, prive del fascino intellettuale e altolocato delle donne dannunziane. La crudeltà nei confronti dell'altro sesso è l'unica autentica forma di rivalsa del poeta

⁵¹⁴ Oltre alla giovane pattinatrice, in grado di umiliare pubblicamente il poeta per la sua codardia, l'altra figura femminile forte della produzione gozzaniana è l'americana Ketty di *Supini al rezzo ritmico del panká*. . . unica poesia indiana ad essere sopravvissuta al presunto rogo di Gozzano, il quale desiderava disfarsi di tutti i pometti licenziosi scritti durante il soggiorno in India. Ketty è una giovane americana dai tratti androgini, promessa sposa del cugino, giunta da Baltrimora a Ceylon, per una sorta di addio al nubilato. È descritta con attributi virili, quasi temibile agli occhi del poeta, che vi intravede un'affascinante sfrontatezza occidentale.

crepuscolare, che sembra sfogare sui suoi personaggi femminili tutte le frustrazioni di colui che ha ormai perso l'aureola.

Esterina, tuffatrice impavida che si lancia dallo scoglio ligure tra le braccia del mare, è ispirata a un personaggio reale della vita di Montale, Esterina Rossi. È il primo dei tanti personaggi femminili presenti nella poesia montaliana, e la sola a essere nominata ne *Gli ossi* (sarà solo a partire dalle *Occasioni* che le donne montaliane faranno apparizione in massa). Le Muse di Montale, al contrario di quelle gozzaniane, saranno sempre portatrici di salvezza e guide verso la ricerca di una autentica forma di verità.

La pattinatrice, al contrario di Esterina, non ha nome: forse troppa sarebbe stata la vergogna di Gozzano nel rivelare l'identità di colei che lo ha pubblicamente umiliato.⁵¹⁵

Invernale e *Falsetto* sono un omaggio alla figura della donna forte, in grado di schiacciare l'io poetante, pavido e incapace, che appare sulla scena in qualità di inetto novecentesco.⁵¹⁶ Gozzano, che nella prima strofa danza con la giovane sulla «crosta malsicura» di ghiaccio, fugge dal *patinoïre* timoroso che la lastra si rompa sotto i suoi piedi. Tornato a «riva», assiste da lontano all'esibizione della giovane pattinatrice che vola sulla pista. Finito il proprio spettacolo, la ragazza torna dalle amiche, non senza prima aver sussurrato al poeta un sibilante «vile» denso di disprezzo.

⁵¹⁵ In base a un dato biografico, si potrebbe sospettare che dietro questa figura così audace e intraprendente si nasconda il contorno di Amalia Guglielminetti: l'aggettivo vezzeggiativo «gaietto», che si legge al verso 38 di *Invernale* («Non curante l'affanno e le riprese / dello stuolo gaietto femminile», vv. 37-38) in relazione al cicalare dello «stuolo femminile», ripreso da Dante (*Inf.* I, 42), è da ricollegarsi a una lettera, databile 16 giugno 1907, in cui la Guglielminetti racconta a Gozzano di aver frequentato, in passato, un corso di lezioni dantesche che Mantovani teneva per una folla di borghesi signore di Torino. Mantovani, scrive Amalia, la riteneva l'unica uditrice «per cui valesse la pena resuscitare Dante in mezzo a quel *gaietto* sciame blasonato». La citazione dantesca di Amalia, in chiave ironica, si coglie con facilità: anche Gozzano deve averla colta e riutilizzata per la strofa di *Invernale*, in cui «lo stuolo gaietto femminile» ricorda il «gaietto sciame blasonato» che circondava la poetessa durante le lezioni del Mantovani. Così la «bella ardita palpitante» procellaria di *Invernale* forse deve qualcosa alla fiera Amalia, la sola degna di nota tra le semplicitte borghesucce torinesi del «gaietto stuolo» che partecipava alle lezioni dantesche.

⁵¹⁶ Secondo Massimiliano Tortora (Massimiliano Tortora, *Un punto di svolta in Ossi di Seppia: Lettura di Falsetto*, «L'Ellisse», (2010), pp. 165-188) *Falsetto* si avvicina a una «poesia più legata al contingente e costruita sull'estraneità con il mondo circostante, debitrice in questo della recente lezione di Gozzano, Govoni e Sbarbaro».

Esterina, invece, non intrattiene nessuno scambio con Montale, che la guarda da una prospettiva esterna mentre si lancia dallo scoglio. Un'inquadratura che ne ricorda molte già presenti nella poesia di Gozzano: si vedano i ritratti corali de *Le golose*, de *Le non godute*, di *Convito*, poesie in cui la scena è sempre descritta da una prospettiva esterna, quasi *voyeristica*.⁵¹⁷ Il coraggio di Esterina spinge Montale a una riflessione sulla natura di «chi rimane a terra», coloro che non hanno il coraggio di vivere la propria esistenza e lasciarsi andare, ma restano con i piedi ancorati allo scoglio.

Le due ragazze esistono in qualità di *alter ego* e modello positivo, sono archetipi di una vita alla quale il poeta novecentesco, ormai schiacciato dal peso dell'afasia e dell'inconcludenza, non può ambire. Il tema del prototipo femminile quale doppio e opposto vincente del poeta sembra affondare le proprie radici nella tradizione precedente a Gozzano e Montale: la pattinatrice e Esterina hanno forse una “sorella maggiore”, una donna dai tratti intraprendenti e avanguardistici che anticipa in numerosi aspetti molte descrizioni presenti nella poesia del ventesimo secolo, ma che in realtà è ancora figlia dell'Ottocento. È una bagnante sconosciuta, priva di nome come la pattinatrice gozzaniana, ritratta nell'atto di tuffarsi nell'acqua del lago, mentre il suo cane fidato la osserva dalla riva. *La bagnante*, poesia in endecasillabi suddivisi in otto quartine, è contenuta nell'ultima raccolta del poeta *Crisantemi. Ultimi versi*.

Ne 'l recesso de 'l parco più riposto,
terso e cheto azzurreggia il breve stagno,
dove, quand' arde più luglio ed agosto,
usanza ell' ha di scendere ne bagno.

Lenta ne viene 'l solitario loco
ella ne 'l tardo pomeriggio, quando
su lo specchio de l'acqua a poco a poco,

⁵¹⁷ Sul sottile filo che lega Gozzano a Montale è già stato scritto molto, anche se alcuni aspetti potrebbero ancora essere indagati. Si veda, oltre allo studio di Sanguineti sopra citato, lo studio di Eleonora Cardinale sui rapporti tra i poeti piemontesi che gravitavano intorno alla rivista di Mario Novaro, «La Riviera Ligure» e il giovane Montale (Eleonora Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, Roma, Salerno editrice, 2013) e il contributo di Anna Nozzoli, *Su Montale lettore di Gozzano*, in «L'immagine di me voglio che sia» *Guido Gozzano cento anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 317-331.

l' ombra si va de gli alberi allungando.

Sol la precede, e volgesi e l' attende
un bel nero mastin che l' è di scorta;
a lui di bocca una valigia pende,
con entrovi il lenzuol, che per lei porta.

Là si spoglia e si tuffa immantinente
ella, e nuotando in alto si sospinge;
corre il flutto su lei vivo, fremente,
tutta l' avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l' onda,
che le fibre le molce e l' accarezza,
gaja rabbrivisce, e il cor le inonda
una voluttuosa e fresca ebbrezza.

Gioca co' i flutti, e ad or ad or la bianca
esile spalla o il sottil braccio aderge :
or s' abbandona a fior de l' acqua stanca,
or ne 'l profondo tutta si sommerge.

Fanno su 'l verde lito un vaporoso
candido involto le sue vesti, e accanto
allungasi su 'l ventre il poderoso cane,
e tende l' orecchio e il guardo intanto.

Tende l' orecchio, se alcun mai s' appressa.
Lui fortunato a 'l quale sol profonde
ella le sue carezze, a 'l qual l' istessa
sua casta nudità non si nasconde.

Non è il solo ritratto femminile di Betteloni, il quale sembra avere un debole per la descrizione muliebre: in particolare, questa poesia sembra formare un trittico con altri due testi poetici, contenuti nella stessa raccolta e posti a breve distanza l'uno

dall'altro, *L'Amazzone* e *La dormiente*. Anche Gozzano era solito scrivere poesie che, per temi e per struttura, componevano un piccolo ciclo all'interno delle sue raccolte: è il caso de *Le golose*, *Le non godute*, *Convito* e *Elogio degli amori ancillari*, tutte legate da un sottile filo tematico e stilistico.

La pattinatrice e la bagnante non hanno nome: nel caso di *Invernale* l'anonimato è una scelta stilistica inaspettata, dal momento che i personaggi femminili de *La via del rifugio* e dei *Colloqui* possiedono quasi sempre un nome – anzi, il più delle volte si tratta un nome parlante – o sono facilmente identificabili in un personaggio reale.⁵¹⁸ Come nei ritratti muliebri del Betteloni, spesso i titoli delle poesie gozzaniane sono volti a inquadrare delle precise tipologie femminili: è il caso di *Cocotte*, sia nome proprio sia indicazione di una precisa categoria muliebre.

La bagnante giunge al lago accompagnata dal molosso che le trotterella accanto e che porta in bocca la valigia con il *nécessaire* per il pomeriggio balneare. La descrizione è minuziosa e oggettiva, a tratti paradossalmente gozzaniana, se si pensa alle particolarità da cesellatore presenti in molti ritratti muliebri.

La descrizione del bagno inizia in *medias res*, così come avviene anche nei testi di *Invernale* e *Falsetto*. Betteloni utilizza una tecnica analoga anche nei due ritratti femminili de *L'amazzone* e *La dormiente*: la scena si apre nel mezzo dello svolgersi dell'azione di queste giovani, ritratte in un momento di slancio vitalistico, in un paesaggio consono all'attività che stanno praticando (il lago, il *patinôire*, la scogliera). La “bagnante”, la “pattinatrice” e Esterina non sono vittima del fato, ma sfidano il corso degli eventi compiendo azioni pericolose, vivendo senza timori. E questo è il tratto che maggiormente sembra accumunarle: le loro descrizioni sono un inno alla vita e rompono lo schema ottocentesco che voleva le figure femminili sottomesse alla crudeltà della «dubbia dimane». Così la bagnante si lancia nello stagno, si «tuffa immantinente» senza timore, e «nuotando in alto si sospinge», ovvero abbandona la riva e si sposta a largo dello stagno.

Là si spoglia e si tuffa immantinente

⁵¹⁸ A tal proposito si veda lo studio di Porcelli riguardo l'onomastica nella poesia di Gozzano (Bruno Porcelli, *Nomi nella lirica di Gozzano*, in *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, cit, pp. 151-160.

Ella, e nuotando in alto si sospinge;
Corre il flutto su lei vivo, fremente,
Tutta l'avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l'onda,
Che le fibre le molce e l'accarezza,
Gaja rabbrivisce, e il cor le inonda
Una voluttuosa e fresca ebrezza.

Il «flutto» l'avvolge come un amante e al «contatto gelido dell'onda», la donna, felice, prova un brivido che le scatena una sensuale e adrenalinica «ebrezza». Anche Esterina ritrova, nel contatto con l'acqua, la una sensazione di rinvigorimento e di libertà («L'acqua è la forza che ti temprà / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi», vv.30-31). Ma è nel momento del tuffo che l'ebrezza si scatena, dopo che la sua «gaiezza», che l'accomuna all'antenata bagnante che «gaja rabbrivisce», ha ormai fatto cadere, con una scrollata di spalle, il dubbio sul futuro.

Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

La pattinatrice, al contrario delle altre due giovani, non si immerge nell'acqua, ma pattina sul ghiaccio, libera, anch'essa solitaria, nel pieno di uno slancio vitalistico

Ella sola restò, sorda al suo nome,
rotando a lungo nel suo regno solo.
Le piacque, infine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatta le chiome,
e bella arditamente palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo.

Gozzano si è volontariamente allontanato dalla scena, lasciando il primo piano alla giovane sportiva, Montale resta nell'ombra senza mostrarsi agli occhi di Esterina. Betteloni, invece, pur essendo spettatore, non esprime un giudizio netto come quello montaliano, ma si limita a constatare implicitamente che non è lui ad avere il privilegio di partecipare all'azione poetica, dalla quale si autoesclude: solo il nero mastino a guardia della giovane può godere non solo delle carezze, ma della «casta nudità» della donna. Solitamente Betteloni fa risaltare la figura femminile introducendo sempre un terzo spettatore, che altri non è se non il suo sostituto (nel caso de *L'amazzone* sarà lo sposo innamorato, ne *La dormente* sarà «un gran levrier sottile»). Gozzano e Montale compiono, invece, un gesto di rottura con la tradizione: non vi è un surrogato del poeta, ma è l'autore stesso che assiste alla scena e si sente non partecipe dell'azione, sconfitto.

Ne *L'amazzone*, separata da *La bagnante* da solo due poesie, la scena è analoga: una giovane donna, fresca di nozze, esce dalla chiesa con lo sposo. Le dieci strofe di endecasillabi sono tutte dedicate a lei, il marito è l'ennesimo intruso che ha il solo ruolo di guardare la donna e esaltarne le qualità:

Con lo sposo le scale ampie ella scende,
e lo strascico lungo in man sostiene:
ivi un palafreniere abbasso attende,
che due svelti corsier pe 'l morso tiene.

Presso quello di lei, lieve chinato,
l'aperta man porge lo sposo, ov'ella
pone il minuto piè ben coturnato,
e d'un rapido slancio è tosto in sella.

E anch'ei montato, pigliano il viale,
che più si chiude alla gran fiamma estiva,
che fra doppia parete alta ed eguale
d'antichissimi tigli al lago arriva

D'un bel trotto essi vanno, e son felici:
ei guardandola spesso, e n'ha ben donde,

le mormora parole ammiratrici;
ella co 'l bel sorriso a lui risponde.

Egli spesso la guarda, ed a ragione
così mirabilmente ella appar bella,
e il moto de 'l corsier, salda in arcione,
così asseconda flessuosa e snella.

Il grigio vel che da 'l cilindro pende
onde il bel capo ell'ha coperto, e il nero
abito lungo indietro si distende,
come più il corso accelera il destriero.

Così a 'l suo corpo l'abito aderisce,
ch'ogni linea più vaga ne rivela:
sol di vedere le membra esso impedisce,
ma le fidiache forme non ne cela.

E da 'l nero vestito emerge il fine
collo più bianco assai d'intatte nevi,
e su la nuca a 'l sol l'ultimo crine
mobil folleggia in biondi ricci e brevi.

Ma il bellissimo volto, ove fiorisce
la grazia ancor degli anni adolescenti,
a 'l piacer de la corsa arde e arrossisce,
e di gioia son gli occhi a le fulgenti.

Fuori de 'l parco or van pe 'l piano immenso,
ne la grand'aria e ne 'l gran sole, e assorta
ella è tutta in un acre e folle senso
d'ebbrezza, che la inonda e la trasporta

Lo sposo guarda affascinato la giovane mentre sale a cavallo. La descrizione della ragazza è una cesellatura in marmo: la veste le segna le forme del corpo, aderendo alle sue curve morbide a causa della corsa controvento. Da un lato è evidente la

ripresa di alcune immagini della tradizione, come il verso petrarchesco sul pallore della donna («Collo più bianco assai d'intatte nevi»), dall'altro vi è qualcosa di "protocrepuscolare" nella sua descrizione: ricorda, per certi aspetti, la giovane Graziella de *Le due strade* che pedala, quasi volando, sulla sua bicicletta:

Ma il bellissimo volto, ove fiorisce
la grazia ancor degli anni adolescenti,
a 'l piacer de la corsa arde e arrossisce,
e di gioia son gli occhi a le fulgenti.

«La grazia ancor degli anni adolescenti» che «fiorisce» (verbo estremamente gozzaniano, indicante il fiorire e lo sfiorire degli anni sul volto della ragazza), è la stessa della giovane ciclista che si lascia andare al piacere della corsa («Adolescente l'una nelle gonnelle corte, / eppur già donna: forte bella vivace buna» II, 21-22). «L'amazzone» sale a cavallo dandosi la spinta con il minuscolo piede «coturnato» e parte veloce («Pone il minuto piè ben coturnato, / E d'un rapido slancio è tosto in sella.»). Graziella balza sulla sella della biciletta - «d'un balzo salì, prese l'avvio», *Le due strade*, v.85 - e la «macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo», v.86.

L'immagine della veste che si incolla alle forme femminili si ritroverà, invece, nella montaliana *Vento e bandiere*, altro ritratto di giovane donna. La ragazza - Annetta - distesa su un'amaca è investita da una folata di vento marino:

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua immagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine;
(vv. 1-8)

Mentre Annetta è passivamente sdraiata e investita dal soffio del vento, la giovane amazzone corre senza timore, lasciandosi guidare dal «folle senso / d'ebbrezza» che l'accomuna alla "bagnante", alla pattinatrice, a Esterina Rossi.

Ne la grand'aria e ne 'l gran sole, e assorta
ella è tutta in un acre e folle senso
d'ebbrezza, che la inonda e la trasporta

La follia sembra quindi essere, dal punto di vista dei poeti, il tratto peculiare di queste sconsiderate figure femminili: l'"amazzone" è persa nel «folle senso / D'ebbrezza» che la pervade, Gozzano si abbandona con la pattinatrice nel «folle accordo / di larghe rote disegnando il vetro».

Le solitarie gesta delle donne betteloniane sono inquadrature realistiche e apparentemente prive di ironia. La "bagnante" si muove sullo sfondo del laghetto e i suoi gesti, precisi e sciolti, sono descritti nel loro più semplice e piano svolgersi; la giovane torna a galla e si immerge, dà qualche bracciata facendo emergere il bianco braccio sopra la superficie dell'acqua. Il luogo è descritto in maniera accurata, con le fronde degli alberi che ombreggiano sullo specchio del lago e la precisazione temporale del compiersi dell'azione, il «tardo pomeriggio». Come Esterina, che si tuffa tra le braccia del «divino amico», anche lei si abbandona all'onda che l'avvolge e la stringe come un amante voglioso («Corre il flutto su lei vivo, fremente, / Tutta l'avvolge e tutta se la stringe»).

Ne *La bagnante* è identificabile un sostrato erotico totalmente assente negli altri due testi: Betteloni non si sente evirato dalla figura femminile, non è sottomesso e vergognoso, come lo sono Gozzano e Montale, ma tacito spettatore di una scena densa di richiami sensuali. Così la calura dell'estate, il correre del «flutto» che è «vivo, fremente» come un innamorato voglioso, e «avvolge» e «stringe» la donna con passione, la quale «al contatto gelido dell'onda» che «la molce e l'accarezza», rabbrivisce eccitata, precorrono alla palese figurazione erotica della «casta nudità» proibita della giovane, quasi una giovane Atena colta in flagrante mentre si lava.

Esterina è posta in un presente atemporale, l'ora del giorno non è specificata e il contesto è descritto solo per qualche breve allusione allo «scoglio lucente», al

«ponticello / esiguo», al «divino amico» mare. La scena è velata da una patina d'ironia tipicamente novecentesca: tutta la descrizione, fin dal titolo, è falsata dal preziosismo delle metafore classicistiche e dannunziane: dal volto della ragazza, proteso verso il domani «a un'avventura più lontana», simile a quello «dell'arciera Diana», fino al concerto «ineffabile di sonagliere».

In conclusione, tra le due nuotatrici, la bagnante di Betteloni e la tuffatrice di Montale, si pone *Invernale*, perfettamente incastonato, sia cronologicamente sia tematicamente, tra i due modelli: la pattinatrice sembra rispondere allora implicitamente al quesito che ancora oggi la critica si pone, se Gozzano sia o meno un poeta del Novecento. La risposta evidente è che Gozzano si pone perfettamente in bilico tra i due secoli: da un lato riprende buona parte della tradizione ottocentesca, dall'altro è la primissima voce fuori dal coro che si ode nel vasto e insondabile panorama poetico del primo Novecento. Sarà proprio tramite la poesia di Gozzano che alcuni motivi ottocenteschi saranno trasportati nel Novecento.

I. OPERE ED EDIZIONI

IN VITA

GOZZANO G., *La via del rifugio*, Genova-Torino-Milano, Casa editrice Renzo Streglio, 1907.

GOZZANO G., *I Colloqui. Liriche di G. G.*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1911.

GOZZANO G., *I Tre Talismani*, «La Scolastica», Ostiglia, Mondadori, 1914.

POSTUME

GOZZANO G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India (1912-1913). Con prefazione di G.A. Borgese e il ritratto dell'autore*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1917.

GOZZANO G., *La principessa ti sposa. Fiabe (con 12 disegni a colori e 8 in nero di Golia)*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1917.

GOZZANO G., *L'altare del passato*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1917.

GOZZANO G., *L'ultima traccia. Novelle di G.G.*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1917.

GOZZANO G., *Primavere romantiche. Con cenni illustrativi di Piero Giacosa*, Appia-Rivarolo, Arti grafiche canavese, 1924.

GOZZANO G., *Opere*, a cura di Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1948.

GOZZANO G., *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961,

GOZZANO G., *Le poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973.

GOZZANO G., *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977.

GOZZANO G., *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

GOZZANO G., *Opere*, a cura di Giusi Baldissone, Torino, Utet, 1983.

- GOZZANO G., *Tutte le poesie*, a cura di Elena Salibra, Milano, Mursia, 1993.
- GOZZANO G., *Poesie e prose*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Feltrinelli, 1995.
- GOZZANO G., *I Colloqui*, a cura di Marziano Guglielminetti e Mariarosa Masoero, Milano, Principato, 2004.
- GOZZANO G., *I Colloqui e altre poesie*, a cura di Alessandro Fo, Latiano, Interno Poesie, 2020.
- GOZZANO G., *La signorina Felicità ovvero la felicità*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Il saggiatore, 1983.
- GOZZANO G., *Nell'oriente favoloso. Lettere dall'India*, Napoli, Liguori, 2014.
- GOZZANO G., *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di Roberto Carnero, Milano, Bompiani, 2008.

II. CARTEGGI

“Gozzano – Guglielminetti”

- GOZZANO G. – GUGLIELMINETTI A., *Lettere d'amore*, a cura di Franco Contorbia, Macerata, Quodlibet, 2019.

“Gozzano – Vallini”

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

“Gozzano – Colla”

- GOZZANO G., *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 1993.

“Moretti – Palazzeschi”

MORETTI M. – PALAZZESCHI A., *Carteggio III. 1940-1962*, a cura di Francesca Serra, Roma, Edizioni di storia e letteratura. Università degli studi di Firenze, 2000.

“Marinetti – Palazzeschi”

MARINETTI F.T. – PALAZZESCHI A., *Carteggio I. 1905-1925*, Roma, Edizioni di storia e letteratura. Università degli studi di Firenze, 2011.

III. BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

AA. VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1963*, Firenze, Olshki, 1964.

ANTONICELLI F., *Capitoli gozzaniani*, Firenze, Olschki, 1982.

BENEVENTO A., *Capitoli Gozzaniani. Critica ed esegesi*, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1991.

BOGGIONE W., *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002.

BOSSINA L., *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Firenze, Olschki, 2017.

CALCATERRA C., *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944.

CARNERO R., *Guido Gozzano esotico*, Anzio, De Rubeis, 1996.

CASELLA A., *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, Nuova Italia, 1982.

CECCARELLI M. – MAFFUCCI B., a cura di, *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, Roma, Aracne, 2020.

CONTORBIA F., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Guido Gozzano*, Cuneo, L'arciere, 1980.

CONTORBIA F., a cura di, *Quaderno gozzaniano*, Roma, Società editrice fiorentina, 2017.

DE RIENZO G., *Guido Gozzano. Breve vita di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983

- GUGLIELMINETTI M., *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- LUGNANI L., *Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- MARTIN H., *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1988
- MASOERO M., *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005.
- MASOERO M., a cura di, «*L'immagine di me voglio che sia*». *Guido Gozzano cento anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- NICOLOSI V.M., *Guido Gozzano*, Torino, Pietro Gobetti edizioni, 1925.
- PAINO M., *Signore e signorine di Guido Gozzano*, Pisa, ETS, 2012.
- PIROMALLI A., *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- PORCELLI B., *Gozzano. Originalità e plaghi*, Bologna, Patron editore, 1974.
- PORCELLI B. – BREMER D., a cura di, *Onomastica nella letteratura e onomastica della letteratura. Atti del VI Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura*, Università di Pisa, 17-18 febbraio 2000, "il Nome nel testo", II-III, 2000-2001.
- ROCCA A., *Gozzano ospite di Puccini. (E viceversa)*, Milano, Otto/Novecento, 2017.
- SANGUINETI E., *Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- VACCARI W., *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, Milano, Omnia, 1958.
- VALENTINI A., *I piaceri di Gozzano*, Roma, Argileto editori, 1978.
- ZACCARIA G., «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2007.

IV. ARTICOLI E ATTI DEL CONVEGNO

- AA. VV., *Nutrirsi di letteratura*, 25 ottobre 2015,
<https://studenticollegio.wordpress.com/2015/10/29/nutrirsi-di-letteratura/>.
- AA. VV., *Il nostro referendum letterario. Fogazzaro, Gozzano, Térésah, e Borelli*, «Il Momento», 3 novembre 1910.
- ALMANZI G., *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Torino, Einaudi, 1974.
- ANGELONI I. M., *Poesie d'aprile*, «Il Momento», 7 aprile 1907.
- ARBASINO A., *Lo spazio di Guido Gozzano*, «La Stampa», 30 agosto 1983.
- ARCARI P., *L'avvocato Guido Gozzano*, «Il Prisma», dicembre 1911.

- BALDACCI L., *Dimenticare Petrarca: rime e ritmi del '900*, «La Nazione», 23 luglio 1986.
- BALDISSONE G., *Guido Gozzano. Dalla metamorfosi all'ultima rinuncia. Il nome della morte*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XXI, (2019).
- BALDISSONE G., *Ridere! Ironia e distacco di guidogozzano*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà*, Roma, Aracne, 2020.
- BENVENUTO A., *Gozzano nel giudizio di Tozzi e Saba*, «Critica letteraria», (1983).
- BAUDINO M., *Gozzano borghese onesto e cleptomane*, «La Stampa», 8 settembre 2017, online al link <https://www.lastampa.it/cultura/2017/09/08/news/guidogozzano-borghese-onesto-e-cleptomane-1.34443876>.
- BENEVENTO A., *Variantistica gozzaniana. «Le due strade» e «L'amica di Nonna Speranza»* in *Capitolo Gozzaniani. Critica ed esegesi*, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1991.
- BOGGIONE V., *Gozzano e la citazione*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano canto anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- BORGES G.A., *Poesia crepuscolare*, «La Stampa», 1 settembre 1910.
- BORGES G.A., *Poesia crepuscolare*, «La Stampa», 27 febbraio 1911.
- CALCATERRA C., *Guido Gustavo Gozzano*, in «La Cultura», VIII, n.s. I, 2, febbraio 1929, pp. 85-97; poi in Id., *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944.
- CALCATERRA C., *Modi petrarcheschi nell'arte di Guido Gozzano*, «Studi petrarcheschi», 1, (1948).
- CARDARELLI V., *L'arte di fingersi («I Colloqui» di Guido Gozzano)*, «Avanti!», 26 mar. 1911.
- CASELLA A., *Le isole non trovate*, «Studi Novecenteschi», 1976.
- CASELLA A., *Mime cesteie fanti cortigiane*, «Strumenti critici», IX (1975).
- CECCARELLI M., *Guido Gozzano e la poesia crepuscolare tra innovazione modernista e interferenze d'oltralpe*, in «Quaderni d'italianistica», Vol. 37, II, (2016).
- CORTELLESA A., *Introduzione*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano. Atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004.
- CROCE B., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, «La Critica», (1904).
- CROSIGNANI A., *La personalità di Guido Gozzano. Il punto di vista di uno psichiatra*, «Annali di studi umanistici», (2018).

- CURTI D., *La paura di Guido. Il carteggio Guglielminetti-Gozzano*, «Memoria», 8, 1983.
- DE LISO D., *Immagini di donna nella poesia di Guido Gozzano*, «Critica Letteraria», 138, (2018).
- DE MARCHI A., *Da Guido Gustavo a guidogozzano*, «L'illustrazione Italiana», (1943).
- DE RIENZO G., *Rassegna gozzaniana*, «Lettere Italiane», (1969).
- DE RIENZO G., *Il Gozzano «ladro» di versi altrui. Per scherzo o per denaro*, «Il Corriere della sera», 18 luglio 1996.
- DE RIENZO G., *Gozzano novelliere? Solo per necessità*, «Il Corriere della sera», 10 agosto 1983.
- DE TOMA A., *Lo sconosciuto unico incontro d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, «Lettere italiane», 38, (1986).
- DE TOMA A., *Le non godute e altre note gozzaniane*, in «Lettere Italiane», vol. 37, (1985).
- DI BENEDETTO A., *Sugli «amori ancillari» di Guido Gozzano*, in «Giornale storico di letteratura italiana», 1, 1973.
- DILLON WAKE M., *Un'idea di leggerezza nella «quete senza fine» delle fiabe*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- DONATI R., *Diventare isola. «La più bella!» di Guido Gozzano*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011.
- DOTTA I., *Guido Catalano spiega Guido Gozzano*, «La Stampa», 2 agosto 2017, reperibile online al link <https://www.lastampa.it/torino/2017/08/02/news/guido-catalano-spiega-guido-gozzano1.34430044>.
- DRAGO A., *Lettere all'Innominata*, «Successo», giugno 1960.
- FABIO N., *Gozzano e l'antologia dei "poetes d'aujourd'hui"*, in *Guido Gozzano. Le opere, i giorni. Atti del convegno nazionale di studi. Torino 26-28 ottobre 1963*, Firenze, Olshki, 1964.
- FABIO N., *Lettura di Invernale di Guido Gozzano*, «Per leggere», 1961.
- FASANO P., *Il bello stile negli umili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, settembre-dicembre (1994).
- FEO N., *Imitare l'inimitabile. Desiderio negato e superomismo rimosso nella poesia di Gozzano*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Verona, Franco Cesati, 2020.

- FERRARO A., *La fiera di galleria Mazzini e il levante di Guido Gozzano*, in *Genova di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, il Palindromo, 2020.
- FERRARO A., *Guido Gozzano personaggio poetico*, in *Quaderno gozzaniano*, a cura di Franco Contorbia, Società editrice fiorentina, 2017.
- FERRERO E., *Guido Gozzano, l'invenzione del pop*, «La Stampa», 12 luglio 2016.
- FERRONI G., *Gozzano e il Novecento*, «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano dopo cento anni*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- FLORA F., *Eugenio Montale*, «Letterature moderne», 1, 2 (1950).
- FODDAI G., *La morte cristiana di Guido Gozzano*, «Rivista dei giovani», 15 ottobre 1930.
- FODDAI G., *La conversione di Guido Gozzano*, «Il nuovo cittadino», 26 ottobre 1930.
- FONTANA L., *Interpunzioni e varianti nella poesia di Guido Gozzano*, in «Lingua nostra», 1943.
- GATTO A., *Agliè*, «Giornale del Mattino», XII, 272, 15 novembre 1959
- GHAZZA S., *Gozzano: l'autonominazione*, in *Onomastica nella letteratura e onomastica della letteratura. Atti del VI Convegno internazionale di Onomastica e Letteratura*, Università di Pisa, 17-18 febbraio 2000, a cura di Bruno Porcelli, Donatella Bremer, «il Nome nel testo», II-III, 2000-2001.
- GIORGIERI CONTRI C., *Chiome rosse*, «La Riviera Ligure», 1903.
- GOFFIS C.F., *Totò Merumeni «Heautentimorumenos»*, in «Misure critiche», XV, 54, (gennaio-marzo 1985).
- GORNI G., *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984.
- GOTTA S. – VERGANI O., *Un inedito documento spirituale di Guido Gozzano. L'usignolo d'Agliè presentiva che la via della grazia era aperta*, «Il Corriere della sera», 1951.
- GRAF A., *Il mito del Paradiso terrestre*, in *Miti, leggende e Superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1892.
- GRAZIANI F., *Guido Gozzano a Genova e la conversione del poeta*, «Il nuovo cittadino», 4 dicembre 1930;
- GUGLIELMINETTI A., *Aridità sentimentale*, «La Stampa», 11 luglio 1912.

- GUGLIERI F., *Le buone cose di pessimo gusto. Solo il Kitsch ci dice chi siamo*, «Domani», 18 ottobre 2020.
- LAVEZZI G., *Giochi di sillaba e di rima*, in «L'immagine di me voglio che sia», Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- LIVI F., *Gozzano e la cultura francese*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1963*, Firenze, Olshki, 1964.
- LONARDI G., *Introduzione*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- MACCARI P., *Giulio Orsini: un poeta del Novecento?*, «Studi Novecenteschi», vol. 36, 78, (2009).
- MANTOVANI A., *Ghosts of solitude: Guido Gozzano, Reader of Petrarch. An Episode of the Twentieth-century Reception of Rvf 35*, «Humanist Studies & Digital Age», I, (2011).
- MARCHESINI M., *Il cattivo romanzo del virus*, «Il Foglio», 22 marzo 2021,
<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=romanzo+e+covid&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.
- MASIERI M., *Il malfrancese e il Lamento di Nicolò Campani*, «Strumenti critici», XVII, 1-2, (2018) 29-48.
- MATARRESE F., *Dantismo di G.G.*, «Italice», 1958.
- MAURI P., *Gozzano tra cronaca e storia. L'amicizia con Mario Vugliano, Giulio Gianelli e Giovanni cena*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- MENGALDO P.V., *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- MERCI A., *Dante nella poesia italiana tra '800 e '900*, in «Studi e problemi di critica testuale», 82, (2011).
- MONICELLI T., *Un distruttore sentimentale*, in «Avanti!», 17 giugno 1907.
- MONTALE E., *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Montale, Il secondo mestiere, prose I (1920-1979)*, Milano, Mondadori, 1996.
- MONTALE E., *Due artisti di ieri*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 29 ottobre 1949.
- MORETTINI BURA M.A., *Gozzano post-moderno*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 1991.

- MOROTTI S., «*Il cuore non fiorisce*». *Le maschere dell'io e la voce del melodramma nella poesia di Guido Gozzano*, «Italianistica», XXXVII, (2008).
- NOVARO M., *Il giornale storico*, vol. CLI, fasc. 476.
- NOZZOLI A., *Su Montale lettore di Gozzano*, in «*L'immagine di me voglio che sia*». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 2017.
- PACCA V., *La funzione Petrarca nella poesia di Gozzano*, in *Sette studi per Gozzano*, a cura di Maria Borio, Stefano Carrai e Alberto Comparini, Pisa, Pacini, 2018.
- PADOAN G., *Guido Gozzano «cliente» di Emile Zola*, in «Lettere Italiane», vo. 18, (1966).
- PAPINI G., *Maschilità*, Libreria della Voce, Firenze, (1915) e *Lettres Italiennes*, «Mercure de France», 1, X, (1916).
- PEDRONI M., *Il giullare lirico: rileggendo Ernesto Ragazzoni*, «Versants: Rivista svizzera di letterature romanze», 39, (2001).
- PEGORARI D.M., «*Cercando il volume foglio a foglio: il dantismo di Gozzano fra anticapitalismo e scientismo*», «Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», (2008).
- PESSANA F., *La sospirosa elegia di Cosimo Giorgieri Contri*, «Sigma», 1976.
- PORCELLI B., *Nomi nella lirica di Gozzano*, in *In principio o in fine del nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini editore, 2005.
- PROSIO P.M., *Tra poesia e verità: ad Agliè sulle orme di Guido Gozzano*, «Studi Piemontesi», XII, (1983).
- RIGO P., *Il suo Petrarca. Interdiscorsività, lirica e frammentismo*, in *Un giorno è nato un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, a cura di Marilena Ceccarelli e Brunilde Maffucci, Roma, Aracne, 2020, 95-119.
- RIMOLO E., *La presenza di un'assenza: manifestazioni dell'ignoto in Gozzano e Montale*, in *Spazi bianchi. Le espressioni letterarie, linguistiche e visive dell'assenza*, a cura di Alfonsina Buoniconto, Gerardo Salvati, Raffaele Cesaro, Catanzaro, Rubbettino, 2019.
- ROCCA A., «*Un gros meuble à tiroirs*», in «*L'immagine di me voglio che sia*». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016
- ROCCA A., *Gozzano ospite di Puccini. (E viceversa)*, Milano, Otto/Novecento, 2017.

- ROMANO G., *La poesia di Cosimo Giorgieri-Contri tra D'Annunzio e Gozzano*, «Studi piemontesi», XII, (1983), pp. 266-276).
- SABA U., *Scorciatoie e Raccontini*, in Gino Ruozzi, *Scrittori italiani di aforismi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1994-1996.
- SABBATINI S., *La tubercolosi tra Ottocento e Novecento. Aspetti epidemiologici e ruolo del risanamento urbano nella prevenzione della tubercolosi a Bologna*, «Le infezioni in medicina», 1, (2005).
- SANGIRARDI G., *Il furto dell'eternità. Dante e Gozzano*, «Parole rubate», (2018).
- SANGIRARDI G., *Vergogna e desiderio: lettura della Signorina Felicita di Gozzano*, «Between», vol. III, (2013).
- SANGUINETI E., *Da Gozzano a Montale*, «Lettere italiane», vol. 7, 2, (1955).
- SANTAGATA E., *Bambine golose*, «Italian Studies in Southern Africa», XXX, (2017), 1.
- SCAFFAI N., *La «funzione Petrarca»*, in *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007.
- SCAFFAI N., *Appendice. Montale e "La Riviera ligure"*, in *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.
- SCAFFAI N., *Di cosa parlano i libri di poesia?, Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- SICILIANO E., *«Quella nota di Mimì vale un'intera aria di tenore»*, «Il Corriere della sera», 8 dicembre 1983.
- SLATAPER S., *perplexità crepuscolare*, «La Voce», 16 novembre 1911.
- SOFFICI A., *A una bella sconosciuta*, «La Riviera ligure», 10, 1910.
- STAUBLE A., *Un manoscritto di Gozzano e l'elaborazione della poesia "Convito"*, «Lettere Italiane», XXII, 2, aprile-giugno 1970.
- TOMASSINI F., *Gozzano sulle pagine de «La donna»*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà*, Roma, Aracne, 2020.
- TORTORA M., *Un punto di svolta in Ossi di Seppia: Lettura di Falsetto*, «L'Ellisse», (2010).
- TOSCANO T.R., *Poesia "all'ombra" di Gozzano: "Un giorno" (1907) di C.V.*, «Critica Letteraria», 1983.

- VILLAROEL G., *I furtarelli di Guido Gozzano*, «Il giornale storico d'Italia», 6 novembre 1960; Id. *I mosaici di Guido Gozzano*, «Italice», 25, 1958.
- VAGLIANI P., *Fiabe d'autore*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- ZACCARIA G., *Navigando lungo i testi*, in «Reduce dall'amore e dalla morte». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2007.
- ZACCARIA G., *Da Vugliano a Gozzano: per la genesi della poesia Convito*, in «Reduce dall'amore e dalla morte». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, Novara, Interlinea, 2007.
- ZANZI E., *L'agonia di Guido Gozzano. Nel paese della "cattiva signorina"*, «Gazzetta del popolo», 16 settembre 1930.
- ZATTARIN A., *L'amore sognato: ragione e sentimento nei sonetti di Gozzano*, in «Studi novecenteschi», vol. 27, (2000).
- ZUBLENA P., *Gozzano nascosto*, in *Un giorno è nato. Un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di Guido Gozzano*, Roma, Aracne, 2020.

V. ALTRE OPERE

- AA. VV., *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Verona, Franco Cesati, 2020.
- AA. VV., *Storia d'Italia – Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975.
- AA. VV., *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo, Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984.
- AA. VV., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007.
- AA. VV., *Storia della civiltà letteraria italiana, Il secondo Ottocento e il Novecento*, a cura di Giulio Ferroni, Torino, Einaudi, 2012.
- AA. VV., *I poeti crepuscolari*, a cura di Nino Tripodi, Il Borghese, Milano, 1966.

- ASOR ROSA A., *La cultura*, in *Storia d'Italia – Dall'Unità a oggi*, IV, Torino, Einaudi, 1975.
- BÀRBERI SQUAROTTI G., *Prima dell'apocalissi*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, I, Torino, Einaudi, 2003.
- BERNARDELLI A., *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO V., *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier, Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- BETTELONI V., *In primavera*, a cura di Stefano Ghidinelli, Bologna, Nuova SI, 2008.
- BETTELONI V., a cura di Mario Bonfanti, *Poesie edite e inedite*, Milano, Mondadori, 1946.
- BOGGIONE V. – CASALEGNO G., *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, Longanesi, 1996.
- BOERO P., a cura di, *Lettere a «La Riviera ligure»*, I, 1900-1905, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1980.
- BOINE G., *Plausi e botte*, a cura di Mario Novaro, Guanda, Modena, 1939.
- BORIO M – CARRAI S. – COMPARINI A., a cura di, *Sette studi per Gozzano*, Pisa, Pacini, 2018.
- BROGNOLIGO G., *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- BURTON R., *The anatomy of melancholy*, Londra, William Tegg e Co., 1849.
- BUONICONTA A. - SALVATI G. - CESARO R., a cura di, *Spazi bianchi. Le espressioni letterarie, linguistiche e visive dell'assenza*, Catanzaro, Rubbettino, 2019.
- CALCATERRA C., *Una pagina di vita letteraria torinese. G.G.*, Napoli, Cultura Moderna, 1909.
- CARDINALE E., *Una linea poetica piemontese – ligure. Gozzano Vallini Sbarbaro Montale*, Roma, Salerno editore, 2013.
- CARRAROLI A., *L'igiene come funzione sociale*, Parma, Ferrari Pellegrini, 1987, pp. 38-39.
- CASELLA A., *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

- CASTELLINO O., *Giulio Gianelli un poeta torinese all'alba del secolo*, Torino, Carlo Accame, 1936.
- CORTELLESSA A., a cura di, *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, atti del convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004.
- COSMACINI G., *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma, Laterza, 2016.
- CROCE B., *Letteratura della nuova italia*, Laterza, Bari, 1921.
- DE AMICIS E., *Un Don Giovanni innocente (Nel regno dell'amore)*, Milano, 1907.
- DE PAOLI G., *Il sistro d'oro*, Genova, Olivieri, 1909.
- DI LIETO C., *Gozzano ovvero la melanconia in La scrittura e la malattia, il male oscuro della letteratura*, Marsilio, Venezia, 2015.
- FARINELLI G., *Perché mi dici poeta. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005.
- FRACASTORO G., *Syphilis sive Morbus Gallicus*, Verona, Stefano Nicolini da Stabbio e fratelli, 1530.
- FREUD S., *Tre saggi sulla sessualità*, in *L'interpretazione dei sogni, Tre saggi sulla sessualità e Introduzione alla psicanalisi*, Roma, Newton Compton, 2011.
- FREUD S., *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1972.
- GIARELLI F., *Vent'anni di giornalismo*, Codogno, 1896.
- GETTO G., *Critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953.
- GIANOLA E., *Guido Gozzano e «il lento male indomo»: malattia e letteratura*, in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia.
- GIORGIERI CONTRI C., *Il convegno dei cipressi ed altre poesie (1895-1920)*, Zanichelli, Bologna, 1922.
- GIUNTA C., *Le alternative non esistono. La vita e le opere di Tommaso Labranca*, Bologna, Il Mulino, 2020.
- GIUNTA C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- GIURATI D., *Il plagio; furti letterari, artistici e musicali*, Milano, U. Hoepli, 1903.
- GOVONI C., *Fuochi d'artificio*, a cura di Francesco Targhetta, Macerata, Quodlibet, 2013.

- GRAF A., *Miti, leggende e Superstizioni del Medio Evo*, Roma, Plurima, 1989.
- GRIMA P., *Tubercolosi*, Nardò, Besa editrice, 2019.
- GUERRINI O., *Postuma, Canzoniere di Lorenzo Stecchetti edito a cura degli amici*, Bologna, Zanichelli, 1883.
- GUGLIELMINETTI M., *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olshki, 1984.
- GUGLIELMINETTI M., a cura di, *Petrarca e il petrarchismo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1994.
- GUGLIELMINETTI M. – MASOERO M., *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, «Otto/Novecento», marzo-aprile 1982.
- JAMMES F., *Clarières dans le ciel*, Parigi, Société de Mercure de France, 1906.
- LUCINI G.P., *Revolverte e nuove revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975.
- MANN T., *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, Milano, Mondadori, 2010.
- MAZZONI G., *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1913.
- MENGALDO P.V., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017.
- MENGALDO P.V., *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- MONTALE E., *La farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960.
- MONTALE E., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1986.
- MONTALE E., *Montale, Il secondo mestiere, prose I (1920-1979)*, Milano, Mondadori, 1996.
- OXILIA N., *Canti brevi*, Schegge riunite, 2017, p. 43.
- ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- PAPINI G., *Le due tradizioni letterarie*, [1912] in ID. *Maschilità*, Firenze, Libreria della Voce, 1916.
- PASOLINI P.P., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.
- PASTONCHI F., *Lettere*, «La Riviera ligure», I, 1900-1905, a cura di Pino Boero, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1980.
- PERLETTI G., *Il mal gentile. La malattia polmonare nell'immaginario moderno*, Bergamo, Bergamo University Press, 2012.

- PERTICUCCI-BERNARDINI A., *Jammes e la poesia crepuscolare*, Roma, Fratelli Palombi, 1940.
- PREZZOLI G., *La cultura italiana*, Milano, Corbaccio, 1938
- QUATELA A., *Invito a conoscere il crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1988.
- RAFFO S., a cura di, *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*, Milano, Bietti, 2012.
- ROSENKRANZ K., *Estetica del brutto*, traduzione di Remo Bodei, Bologna, il Mulino, 1984.
- RUOZZI G., *Scrittori italiani di aforismi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1994-1996.
- SANTAGATA M., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Milano, Ledizioni, 2015.
- SAVOCA G., *La letteratura italiana. Il Novecento*, parte prima, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- SBARBARO C., *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- SCAFFAI N., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- SCAFFAI N., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2007.
- SCAFFAI N., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.
- SERAO M., *Saper vivere*, Napoli, 1900.
- SERRA R., *Le lettere*, a cura di Marino Biondi, Milano, Longanesi, 1974.
- SICILIANI L., *A Guido Gozzano*, «La Riviera ligure», 55, (1911).
- SICILIANI L., *Rime della lontananza*, Roma, W. Modes, 1906.
- SONTAG S., *Contro l'interpretazione*, trad. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano, 1967 (*Against Interpretation*, Univ. Press of California, 1965).
- SONTAG S., *Malattia come metafora*, Torino, Einaudi, 1979.
- TESTA E., *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983.
- TISSOT S.A., *saggio intorno alle malattie cui è soggetta la gente dedita 'a piaceri del mondo*, Napoli, Stamperia di Gaetano Castellani, 1771.
- TOGNOTTI E., «*Il morbo lento*». *La tisi nell'Italia dell'Ottocento*, Sassari, Franco Angeli, 2012.

TRABUCCO C., *Questo verde canavese. Nove poeti*, II, Torino, Società editrice internazionale, 1960.

TROMPEO P.P., *Carducci e D'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1943.

VALLINI C., *Un giorno. E altre poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1967.

VALLONE A., *Il dantismo di Gozzano*, in *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri Lischi, 1960.

VALLONE A., *I crepuscolari*, Palumbo, Palermo, 1960.

VERGA G., *I ricordi del capitano d'Arce*, a cura di Stefano Rapisarda, Milano, Mondadori, 1992.

VILLA A.I., *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*, Pesaro, Il Metauro, 2008.

ZANATO T. – COMBONI A., a cura di, *Atlante dei canzonieri dei quattrocento*, Firenze, Edizioni Galluzzo, 2017.